

their son is still alive.

LA BALADA DE KASTRIOT REXHEPI / THE BALLAD OF KASTRIOT REXHEPI

I

Primavera desnaturalizada:

vainas metálicas que germinan flora sanguinolenta
anticipando las “expulsiones”.

Hombres uniformados de azul y verde,

rostros enmascarados,

megáfonos y fervor de clan,

que amplifican las voces,

marchan al noreste rumbo a Kolic,

los tanques avanzan

en reversa hacia otro siglo,

petardos cuyo blanco son adversarios fantasmales

en la batalla de 1389,

Afrim, Bukurie, dos tíos, un primo,

ojos aferrados al presente

–Prizren, Glogovac, Orahovac, Obrinje–

y Kastriot, un año, seis meses,

pelo blando y porte coralino,

ajeno al otoño entrañable, a la temporada de los perales,

ajeno a todo.

I

Unnatural spring:

metal seedpods germinating bloody flora,
anticipating the “expulsions.”

Men in uniforms of blue and green,

faces masked,

voices amplified by megaphones,

by clannish fervor,

march northeast toward Kolic,

tanks rolling

back into another century,

rockets aimed at ghostly adversaries

in the battle of 1389,

toward Afrim, Bukurie, two uncles, a cousin,

eyes clamped to the present–

Prizren, Glogovac, Orahovac, Obrinje–

and Kastriot, one year, six months,

downy crop and coral mien,

oblivious to the pear tree’s time-fused fall,

oblivious to it all.

II

Arriba de la recámara principal se esconden,
seis días, seis noches,
apretujados contra los tablones del piso,
cautelosos como la ceniza a su alrededor,
y debajo, los soldados azotan los pies
al ritmo contundente de las soluciones perfectas.
Explosiones a lo lejos.
Se intensifica la lucha.
Su pánico en ascenso.
Sin agua ni alimento,
Kastriot se debilita.
Pasan minutos, más tiempo acaso, Bukurie no lo sabe,
no sabe si su respiración cesa, por qué cesa,
cómo reiniciarla –tiembla, lo llama, lo acaricia–
nada;
suplica,
y nada aún.
Ella recuesta su cuerpo sobre el incrédulo suelo;
no grita, no vuelve la vista, pero promete:
“Siempre, siempre, siempre pensaré en él.”
Su pelo blando, su porte coralino,
ajeno.

II

Above the main room they hide,
six days, six nights,
pressed to the floorboards,
cautious as the ash around them,
below them, soldiers stomping
to the blunt beat of perfect solutions.
In the distance, explosions.
Fighting intensifies.
Their panic mounts.
No food or water
and Kastriot grows weak.
Minutes pass, perhaps more, Bukurie is not sure,
not sure when his breathing stops, why it stops,
how to start it – shaking, calling, caressing him –
nothing;
pleading,
still nothing.
She lays his body on the disbelieving ground;
does not scream, does not look back, but vows,
“Always, always, always, I will think of him.”
His downy crop, his coral mien,
oblivious.

III

Hallan a Kastriot sentado en el campo,
la batalla a todo fragor, un cuerpo extendido ahí cerca,
varias cabezas a su lado.
No dice una palabra.
La policía, tomándolo por serbio,
lo despacha a un hospital en Pristina
donde el niño cuya madre abandonó en un matorral
se vuelve el vendado milagro llamado Zoran,
pelo blando, porte coralino, resplandor de nuevo nombre
como una bandera miniatura de Serbia
en un abridor de botellas.
Luego, la ocupación de la OTAN: solución imperfecta.
Los serbios desalojan el pabellón pediátrico,
los souvenirs, el pequeñito en calidad de trofeo.
Hombres en negros uniformes lanzan cuentos espantosos
acerca de la venganza al ritmo de la Kollcoja.
Kastriot no dice una palabra.
Las enfermeras afirman que es albanés, lo nombran
Lirim en honor a Kosova –su libertad de novato,
blando refugio de una nación.
filosamente alambrada hasta la pérdida total.

III

Kastriot is found sitting in a field,
battle in full thrall, a body sprawled nearby,
severed head at its side.
He speaks not a word.
Police, assuming he is Serb,
dispatch him to a hospital in Pristina
where the boy whose mother left him laying in a thicket,
becomes the swaddled miracle called Zoran,
downy crop, coral mien, new name gleaming
like a miniature Serbian flag
on a bottle opener.
Then, the NATO occupation: imperfect solution.
Serbs abandon the pediatric ward,
the souvenirs, the trophy toddler.
Men in uniforms of black, spin ghoulish tales
of retribution while they dance the Kollcoja.
Kastriot speaks not a word.
Nurses claim he is Albanian, rename him
Lirim after Kosova – its fledgling freedom,
downy refuge of a nation
razor-wired to loss.

IV

Verano de 1999,

final feliz en el Times.

Los refugiados regresan a Kolic.

Afrim, Bukurie, los tíos, los primos: trece en

[dos habitaciones;

hogares calcinados, hábitos destripados,

esperanzas reducidas a una mera corazonada:

su hijo aún con vida.

Él y el legendario Lirim son uno mismo.

Rodeado de reporteros,

se escenifica el tierno armisticio.

Mater, pater et familia.

Ante las cámaras, le besan la mejilla coralina

y Kastriot, joven patriota, dice: "Bab".

IV

Summer, 1999,

happy ending in the Times.

Refugees return to Kolic.

Afrim, Bukurie, the uncles, the cousins –thirteen

in two rooms;

homes torched, habits gutted,

hopes narrowed to a hunch:

their son is still alive.

He and the legendary Lirim are the same.

Surrounded by reporters,

the tender armistice is staged.

Mater, pater et familia.

For the camera, they kiss his coral cheek

And Kastriot, young patriot, says, "Bab".`





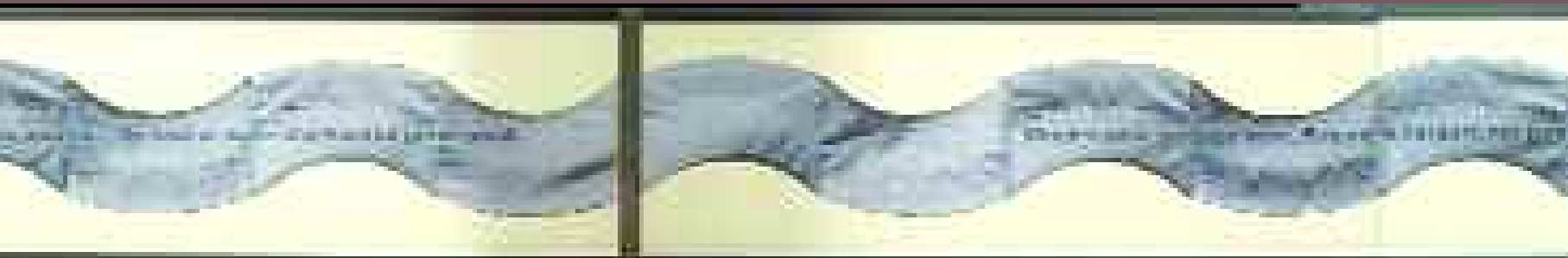


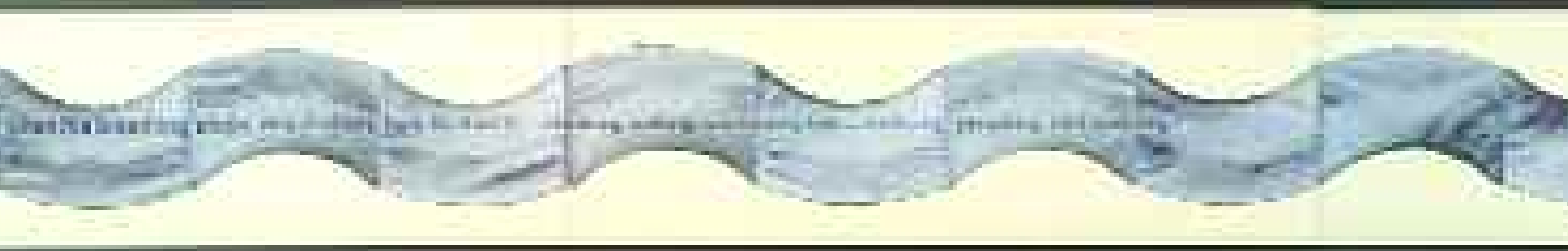


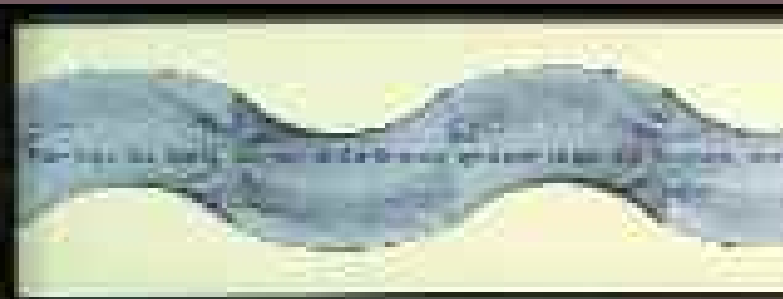
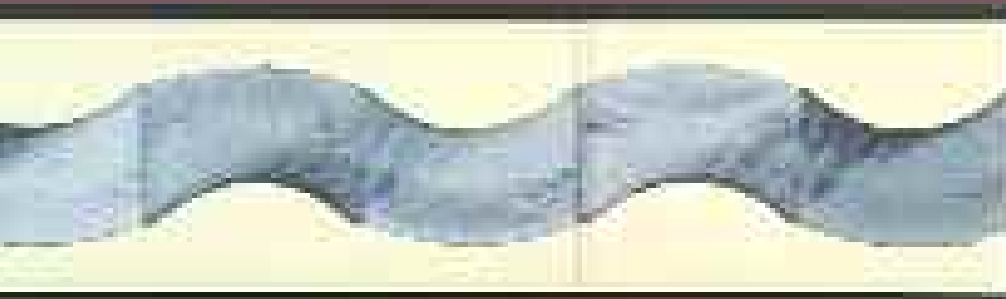


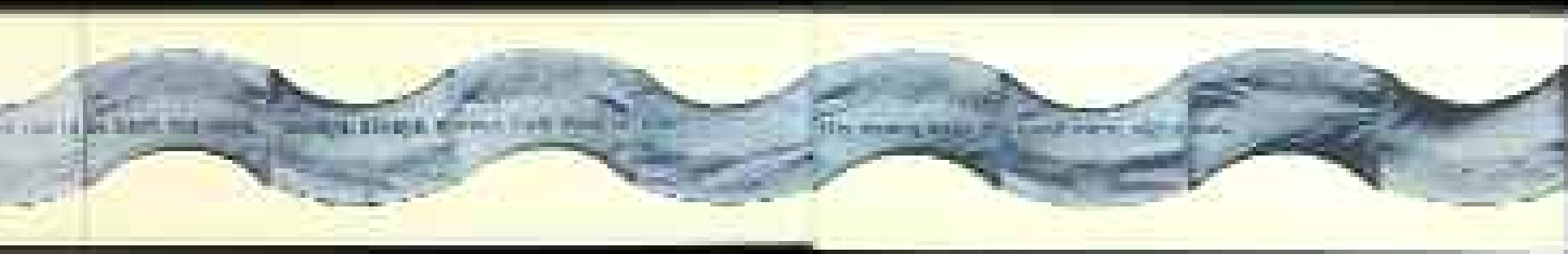


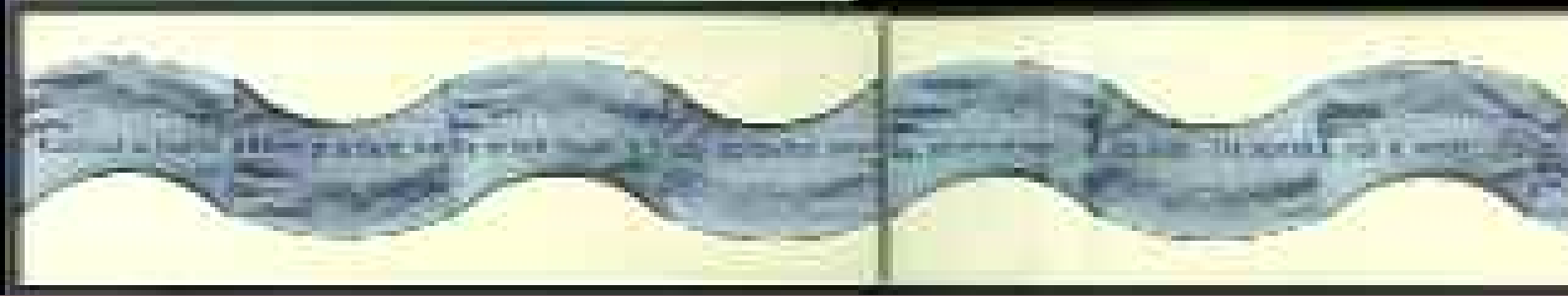






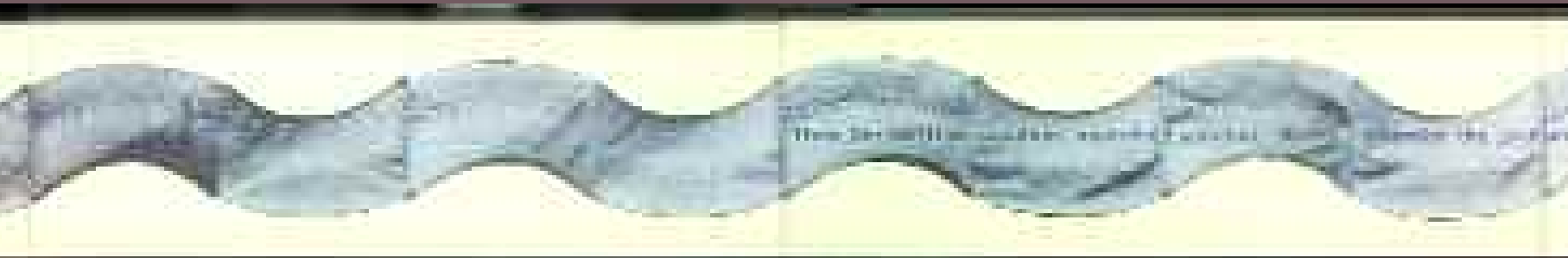




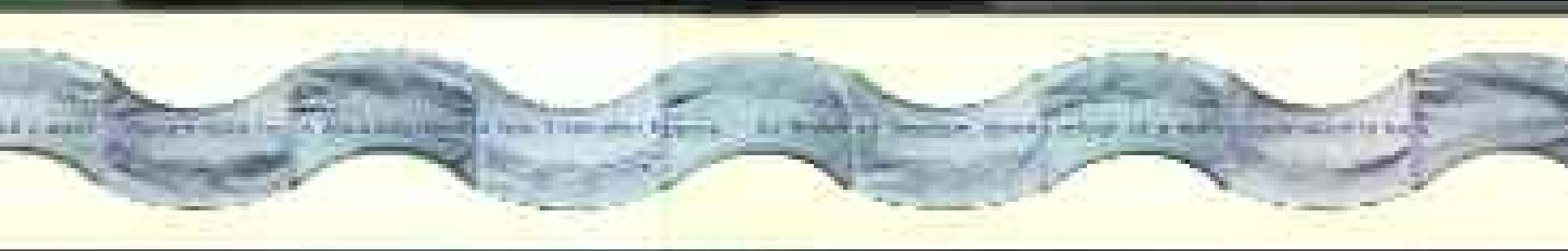


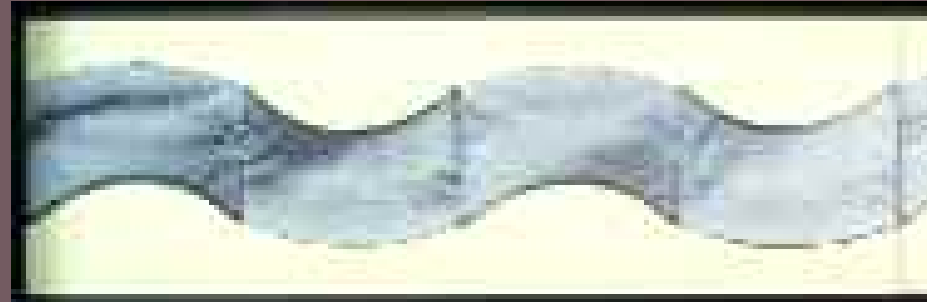
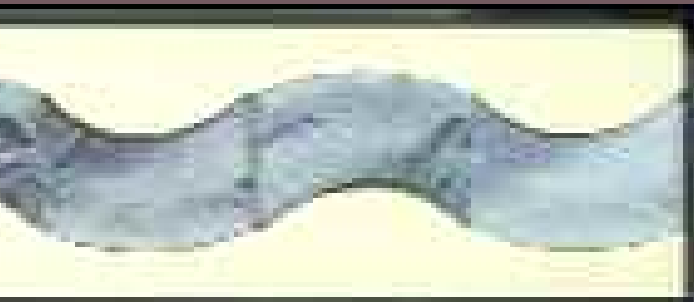


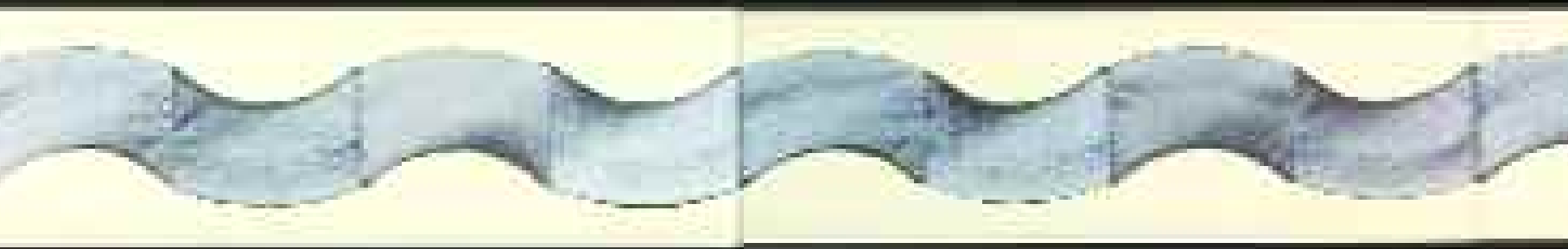


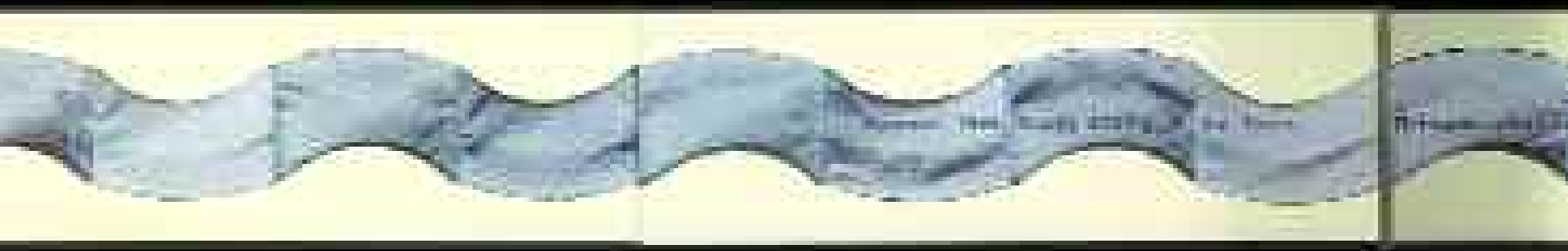




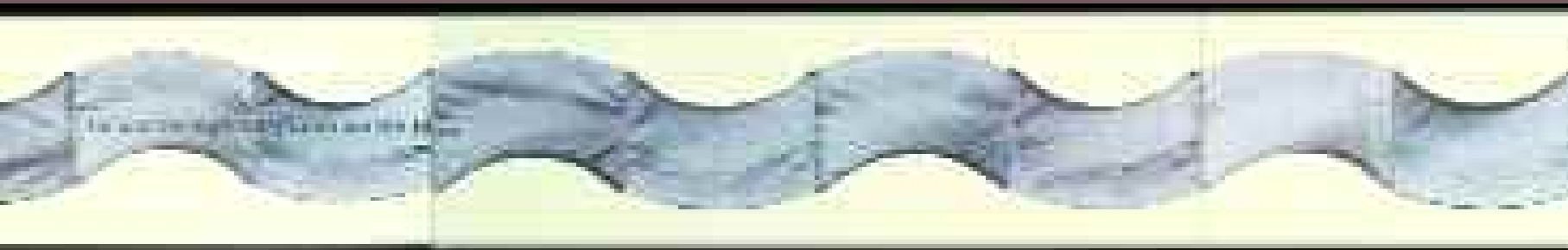


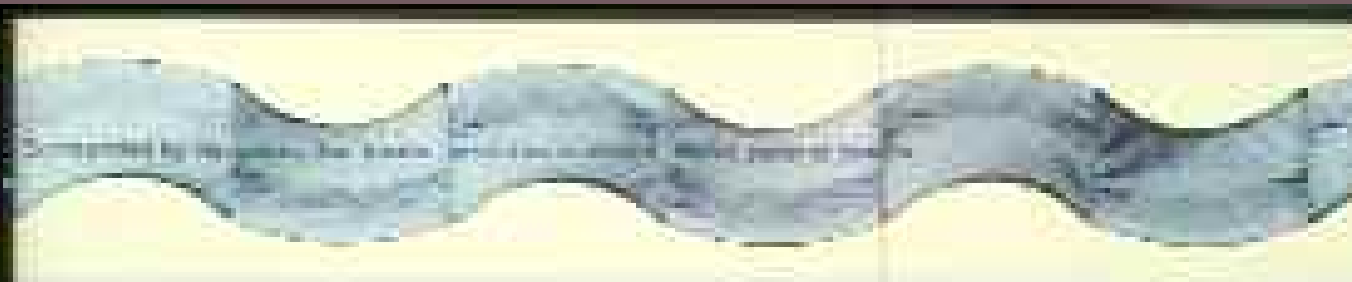
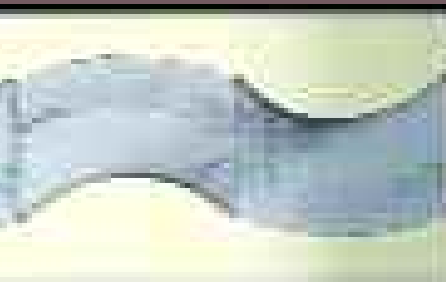


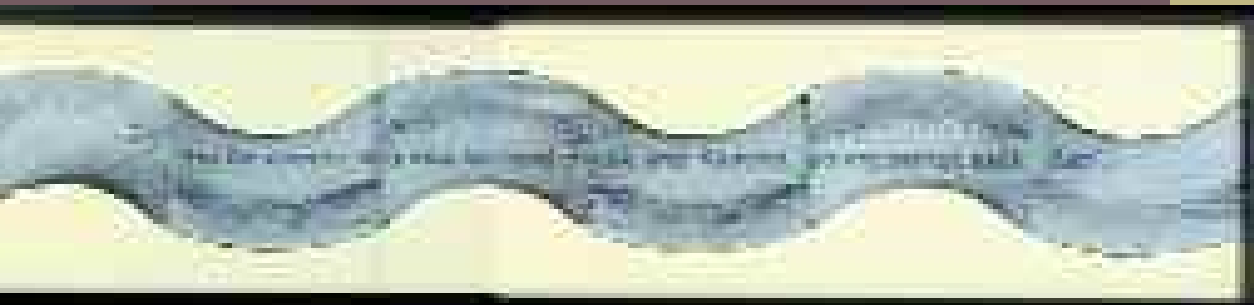












**COMUNIDAD AUTÓNOMA DE LA
REGIÓN DE MURCIA_**

Ramón Luis Valcárcel Siso
Presidente de la Comunidad Autónoma
de la Región de Murcia

Pedro Alberto Cruz Sánchez
Consejero de Cultura, Juventud y Deportes

Francisco Luis Valdés-Albistur Hellín
Secretario General

Marina García Vidal
Secretaría Autonómica de Cultura

Antonio Martínez López
Director General de Promoción Cultural

EXPOSICIÓN_

Isabel Tejada
Comisaria

Pablo Lag
Asistente de la comisaria

Rosa Miñano Pintor
Mari Carmen Ros Fernández
Coordinación

Juan Pérez
Angie Meca
Montaje

Mapfre
Seguros

CATÁLOGO_

Miguel Ángel Hernández-Navarro
Edición

Mari Carmen Ros Fernández
Coordinación

Griselda Pollock
Miguel Ángel Hernández-Navarro
Mary Kelly
Textos

Eduardo García Agustín
Traductor

José Luis Montero
Mary Kelly
Fotografías

Tropa
Diseño

Libecrom
Impresión

ISBN: 978-84-96898-05-9
Dep. Legal: MU-xxxxxx-2007

© Artículos de Ms Kelly: *Imagine Desire*, The MIT Press.
© Artículo de Griselda Pollock: *Parallax*, 10.



Región de Murcia
Consejería de Cultura, Juventud
y Deportes

**LA BALADA
DE KASTRIOT REXHEPI**

THE BALLAD OF KASTRIOT REXHEPI

MARY KELLY

t. young patriot, says "Bab"

ÍNDICE

[PÁGINA PAGE]

La balada de Kastriot Rexhepi *The ballad of Kastriot Rexhepi* [2]

Introducción [36]

Introduction [38]

Griselda Pollock_

La balada de Kastriot Rexhepi: Trauma virtual y testigo indicial
en la era del espectáculo mediático [32]

Mary Kelly's Ballad of Kastriot Rexhepi: Virtual Trauma and Indexical
Witness in the Age of Mediatic Spectacle [47]

Miguel Á. Hernández-Navarro_

Mary Kelly: la balada de la antivisión [60]

Mary Kelly: The Ballad of Antivision [75]

Mary Kelly_

La balada de Kastriot Rexhepi: notas sobre el gesto, el medio y la mediación [88]

The Ballad of Kastriot Rexhepi: Notes on Gesture, Medium and Mediation [93]

APÉNDICE

Mary Kelly, Prefacio y notas para el *Post-Partum Document* [101]

Mary Kelly, Imágenes que desean / Imaginar el deseo [114]

Hal Foster, Ese oscuro sujeto de deseo: entrevista a Mary Kelly [120]

Mary Kelly, La representación del cuerpo: sobre *Interim*, Parte I [129]

Mary Kelly, Imitar al amo: cosas de chicos, chicas malas, mujeres vitales [136]

INTRODUCCIÓN

La obra de Mary Kelly (Iowa, 1941) es, sin lugar a dudas, una de las más interesantes de las últimas décadas, pero, al mismo tiempo, pasa por ser una de las más complejas y difíciles de clasificar, pues, en cierto modo, sintetiza gran parte de los avances artísticos y teóricos del último tercio del siglo. No es de extrañar que críticos como Margaret Iversen la definan como neoconceptual, posfeminista y neosurrealista¹. Una obra que es conceptual en el modo de mostrar, con una importancia del proceso, la documentación y sobre todo el lenguaje, pero que dota a ese lenguaje de algo más que la pura autorreferencialidad del conceptualismo ortodoxo de Kosuth o Art & Lenguaje, centrado casi exclusivamente en el discurso meta-artístico. Más allá de las proposiciones lingüísticas del conceptualismo, la obra de Kelly, desde

1.-Margaret Iversen, "Visualizing the Unconscious: Mary Kelly's Installations", en Margaret Iversen, Douglas Crimp y Homi K. Bhabha, *Mary Kelly*, Londres, Phaidon, 1997, pp. 32-85.

los inicios, está preocupada por cuestiones de relevancia social, relacionadas sobre todo con la problemática de género, especialmente con el feminismo "no esencialista". Y todas esas cuestiones son abordadas prestando una atención especial, hasta entonces inusitada, a los procesos mentales inconscientes, algo que no entraba en el programa semiótico de los conceptuales y que había estado prácticamente "fuera de juego" desde el surrealismo. Al dar entrada al inconsciente, Mary Kelly se ve necesitada de las herramientas del psicoanálisis, especialmente de las teorías de Freud y Lacan, y da la espalda a la semiótica textual, que sí será utilizada, pero en el sentido en que ésta tiene para Lacan, más como "lingüistería" que como lingüística.

Maurice Berger ha observado que la obra de Kelly no puede ser reducida a la órbita del conceptualismo, puesto que, a pesar de que para ella el objeto no es un fin en sí mismo como lo pudiera ser para el arte "objetual", sus instalaciones, desde el temprano Post-Partum Document al polémico Gloria Patri, tampoco se pueden reducir a la simple "documentación" o el texto descarnado del conceptualismo². Es más, uno de los aspectos esenciales de la obra de Kelly es precisamente la experiencia visual –o el cuestionamiento de ésta– del espectador en la sala, y en esto hay un claro punto de partida en el minimalismo. Sin embargo, mientras que en el minimalismo la experiencia del espectador se reducía a una corporalidad únicamente fenomenológica, en las obras de Mary Kelly dicha experiencia se convierte en socialmente y genéricamente localizada, centrada en el cuerpo presente del espectador y en el cuerpo ausente del "actor". En este sentido, parece lógico encuadrar el trabajo de Kelly dentro de la órbita del postminimalismo, pero no tanto en sentido exclusivamente escultórico, como fue visto por Pincus-Witten³, como en el sentido genealógico atisbado por Hal Foster⁴, esto es, como una evolución de algunos aspectos que ya estaban latentes en el Minimal Art: el cuerpo, el tiempo o la experiencia

2.-Maurice Berger, *Minimal Politics. Performativity and Minimalism in Recent American Art (Haacke, Kelly, Morris, Piper, Rainer)* Baltimore, Fine Arts Gallery University of Maryland 1997.

3.-Robert Pincus-Witten, *Postminimalism*, Nueva York, Out of London Press, 1977.

4.-Hal Foster, "El quid del minimalismo", en *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001, pp. 39-74.

real; aspectos que en Mary Kelly, como también ocurre por ejemplo en la obra de Hans Haacke, son atravesados por el conceptualismo, no sólo en su vertiente lingüística sino, sobre todo, política.

Sea como fuere, lo cierto es que en la práctica artística de Kelly se dan la mano muchos de los desarrollos del arte neo(post) vanguardista y de las teorías culturales del último cuarto de siglo. Por un lado, en el ámbito del discurso puramente artístico, nos encontramos con la utilización del lenguaje del arte conceptual, la teatralización de la experiencia del minimalismo y la atención a los aspectos inconscientes resurgidos en lo que se ha llamado la "abstracción excéntrica"⁵. Y por otro, referido a la crítica cultural, su obra aúna la teoría feminista de primera y segunda generación, el psicoanálisis freudiano y, especialmente, el lacaniano, y la posturas críticas de la micropolítica foucaultiana. Se podría decir que, para Kelly, el sujeto es histórico y está localizado y predeterminado tanto generacional como geográficamente para acceder al orden simbólico y ocupar un lugar en la cultura. Sin embargo, hay ciertos elementos de la subjetividad que exceden esas disposiciones lingüísticas y socioeconómicas, y que son en el fondo los que constituyen al sujeto como tal: la falta, el deseo, la imaginación, la sexualidad... el inconsciente, y lo que se deriva de ellos, la pulsión de muerte, la abyección, los afectos o la melancolía. Todo esto da lugar en Mary Kelly a una de las obras más ricas semánticamente y más sólidamente ancladas de las últimas décadas.

La balada de Kastriot Rexhepi, la obra a la que está dedicada este libro, supone un paso esencial en la práctica de la artista y, al mismo tiempo, una recapitulación de gran parte de los problemas que habían estado presentes desde sus orígenes tempranos: el papel y la función de la imagen en la sociedad contemporánea, el modo en que los medios construyen la realidad y la identidad del sujeto, la presencia de la guerra y el conflicto, la responsabilidad del artista y testigo ante las

imágenes de la barbarie e incluso las cuestiones relativas a la maternidad y la pérdida del niño iniciadas en su obra más temprana.

Los textos de este libro contribuyen a la elucidación de esta obra seminal de Mary Kelly desde varias perspectivas. Dado que la obra, de nuevo, responde a eso que Edgar Morin llamase "el paradigma de la complejidad", La balada requiere de minuciosos análisis para dar cuenta de los varios y, a veces, oscuros, niveles de lectura y significado. El texto de Griselda Pollock, el más completo y lúcido escrito hasta el momento sobre la obra, introduce algunas claves para la lectura de la obra y la sitúa en la tradición de la reflexión sobre la imagen y la memoria contemporánea. De este texto parte, precisamente, la reflexión de Miguel Á. Hernández-Navarro, que vincula La Balada con una resistencia a la visión presente en el pensamiento avanzado de la Modernidad. Por último, las palabras de la propia artista acerca de la obra arrojan luz sobre algunos aspectos que, por lo general, pasan inadvertidos a la pluma y el ojo de la crítica. La lucidez y sagacidad de Mary Kelly para analizar su propia obra es la causante de que, al final, y como apéndice, nos haya parecido indispensable recoger algunos escritos y entrevistas de la artista que, aunque referidos a obras y situaciones anteriores, ya sientan el germen de lo que será La Balada de Kastriot Rexhepi.

5.-En 1966 Lucy R. Lippard comisarió en la Fischbach Gallery de Nueva York la exposición "Abstracción Excéntrica", una muestra en la que artistas como Eva Hesse, Keith Sonier, Bruce Nauman o Louise Bourgeois pretendían hacer evolucionar las formas frías del minimalismo canónico hacia un territorio mucho más cercano a lo biomórfico, sensorial o psicológico, recuperando alguna de las claves del surrealismo. Para esto, véase: Robert Pincus-

Witten, *Postminimalism*; Robert C. Morgan, "Abstracción Excéntrica y posminimalismo", en *El fin del mundo del arte y otros ensayos*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1998, pp. 33-46.

INTRODUCTION

The works of Mary Kelly (Iowa, 1941) are, without doubt, among the most interesting produced by any artist in the last few decades, but it is also one of the most complex and difficult to classify as pertaining to a specific style, as it summarizes a great part of the artistic achievements of the last third of the century, both at a theoretical and at a "formal" level. Margaret Iversen defines her as a neo-conceptual, as a post-feminist and as a neo-surrealist¹. A work which is conceptual in the way it shows, as it stresses the importance of process, documentary material and, above all, language, but which provides that language with something more than the sheer self-reference of the orthodox conceptualism of Kosuth or Art & Language, focused as they are almost exclusively on meta-artistic discourse. Beyond the linguis-

1.-Margaret IVERSEN, "Visualizing the Unconscious: Mary Kelly's Installations", in Margaret IVERSEN, Douglas CRIMP and Homi K. BHABHA, *Mary Kelly*, London, Phaidon, 1997, pp. 32-85.

tic propositions of conceptualism, Kelly's work, since her beginnings, is concerned with socially relevant issues, related mainly to questions of gender, and especially to "non essentialist" feminism –even though it may seem just the opposite–. And all these matters are approached paying special attention, unusual till then, to unconscious mental processes, something which was not part of the conceptualists' semiotic programme, and which had been practically "offside" since surrealism. As she opens the door to the unconscious, Mary Kelly requires the use of the tools of psychoanalysis, especially Freud's and Lacan's, and turns away from textual semiotics, which will be used but only in the sense given by Lacan, a Linguistery rather than Linguistics.

Maurice Berger has noted, however, that Kelly's work cannot be confined to the orbit of conceptualism for, even though the object is not an end itself for her as it was for 'objectual' art, Kelly's installations, from the early *Post-Partum Document* to the controversial *Gloria Patri*, cannot be defined either as mere 'documentation' or as the straightforward text of conceptualism². In fact, Berger states that one of the essential aspects of Kelly's work is precisely the 'visual' experience –or its questioning– of the spectator in the room, and here the clear starting point is minimalism. But, whereas in minimalism spectator's experience is confined to a bodily nature that was only phenomenological, in Mary Kelly's works such experience becomes social and gendered, centred in the present body of the spectator and in the absent body of the 'actor'. In this sense, Mary Kelly could be placed within the orbit of post-minimalism, but not in a exclusively sculptural sense, as understood by Pincus-Witten³, but in the genealogical sense revealed by Hal Foster⁴, as an evolution of some features which were already latent in Minimal Art: body, time or real experience; aspects which, in Mary Kelly's work –as it also happens in Hans Haacke's, for example– are imbued by conceptualism not only in its linguistic ele-

2.-Maurice BERGER, *Minimal Politics. Performativity and Minimalism in Recent American Art (Haacke, Kelly, Morris, Piper, Rainer)* Baltimore, Fine Arts Gallery University of Maryland 1997.

3.-Robert PINCUS-WITTEN, *Postminimalism*, Nueva York, Out of London Press, 1977.

4.-Hal FOSTER, "El quid del minimalismo", in *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001, pp. 39-74.

ment but mainly by its political aspect. It should be made clear, anyway, that in Kelly's work many of the developments of neo(post) avant-garde art and the cultural theories of the last quarter of the century meet: on the one hand, in what the artistic practice concerns, the use of language by conceptual art, the theatricality of experience of minimalism and the attention to the unconscious revived in the so-called 'eccentric' abstraction⁵; and on the other, in what cultural criticism concerns, feminist theories of the first and second generation, Freudian and, especially, Lacanian psychoanalysis, and the critical positions of Foucaultian micropolitics. To Kelly, the subject is historical and located, being predetermined both by generation and geography in the way he or she enters the symbolic order and takes a place within culture. However, there are certain elements of subjectivity which exceed these linguistic and socioeconomic arrangements and which are really what makes up the subject as such: lack, desire, imagination, sexuality... the unconscious and what derives from them, the deadly drive, abjection, emotions, melancholy. All this leads in Mary Kelly to one of the most semantically rich and solidly anchored works produced in the last decades. And, as our subject of discussion is concerned, it provides one of the most straightforward and articulated examples of the antivisual impulse of the art in the 20th century.

The Ballad of Kastriot Rexhepi, the piece to which this book is devoted, means an important step in the artist's work and, at the same time, a summing-up of most of the problems which had been present since her early period: the role and function of the image in contemporary society; the way in which the media build both the reality and identity of the subject; the presence of war and conflict; the responsibility of the artist and witness with regard to barbarity and even issues concerning motherhood and the loss of a child which started in her early work.

The texts included in this book contribute to the elucidation of this seminal piece by Mary Kelly from different perspectives. As The Ballad, once more, relates to which Edgar Morin called "the paradigm of complexity", it is required a very detailed analysis in order to give an account of the different and sometimes dark levels of reading and meaning. The text by Griselda Pollock, the most complete and splendid written so far on this work, introduces some keys to interpret it within the trends of contemporary thought about the image and memory. Miguel Á. Hernández-Navarro's argument takes this text as a point of departure, relating The Ballad to a resistance to the gaze which is present in the advanced thought of Modernity. Finally, the words by the artist herself shed some light on some aspects which otherwise would go unnoticed to the pen and the eye of the critic. The insight of Mary Kelly when analysing her own work is the reason why, at the end and as an appendix, we have decided to collect some of the writings and the interviews of the artist which, despite the fact of dealing with previous works and circumstances, are the source of what will become The Ballad of Kastriot Rexhepi.

5.-In 1966 Lucy R. Lippard curated in the Fischbach Galley of New York the exhibition 'Eccentric Abstraction', a show in which artists such as Eva Hesse, Keith Sonier, Bruce Nauman or Louise Bourgeois tried to make the cold forms of canonical minimalism evolve towards a territory which was much closer to the biomorphic, sensory or psychological, regaining some of the keys of surrealism. For this, see Robert PINCUS-WITTEN, *Postminimalism*; Robert

C. MORGAN, "Abstracción Excéntrica y posminimalismo", in *El fin del mundo del arte y otros ensayos*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1998, pp. 33-46.





Mary Kelly y Ray Barrie preparando la instalación.

Mary Kelly and Ray Barrie working on the installation.

Balada de Kastriot Rexhepi de Mary Kelly: Trauma virtual y testigo indicial en la era del espectáculo mediático

Griselda Pollock

El 11 de diciembre de 2001, el Museo de Arte Moderno de Santa Mónica, en Los Angeles, inauguraba una exposición en la que participaba una orquesta de cámara y una cantante. La creadora de este evento era la artista americana Mary Kelly (1941-) y su título *Balada de Kastriot Rexhepi*¹. La obra de Kelly se enroscaba, a la altura de los ojos, rodeando una vasta sala de esta cavernosa galería mediante un movimiento casi continuo de 206 pies de pelusa gris y bordes negros envuelta en plexiglas. El material –la pelusa que se desprende de la ropa y queda atrapada en el filtro de una secadora doméstica, electrodoméstico cuyo simple diseño industrial daba unidad formal a esta obra– estaba dispuesto en secciones curvilíneas alternas. Este ritmo de repetición e inversión evoca el registro visual de las ondas sonoras, la imagen de las palpitaciones, además de recordar la estructura fundamental de la biología: la espiral. Tales asociaciones generan en el espectador, mediante sistemas abstractos de representación, una sensación de sonido y movimiento, aun cuando ni lo uno ni lo otro formen parte del efecto de la obra. Un hilo de texto negro –lo que un crítico denominó “prosa rítmica”– sostiene una línea constante justo por encima o justo por debajo del punto medio de las secciones curvas que crean la forma exacta de la gran secadora doméstica en la que Kelly produjera, mediante el lavado y secado de 4.000 libras de ropa blanca y negra especialmente seleccionada, el material que constituye el medio de esta obra: la pelusa comprimida, tejido residual y reliquia de los rituales domésticos cotidianos, cuya compleja imbricación con la vida psíquica y social ha sido la sustancia de su investigación durante toda su carrera.

Entre la naturaleza ready-made de la elección conceptualista del diseño industrial, la forma del filtro y la pantalla, y el registro de la frágil sustancia del trabajo doméstico que mantiene un tenue vínculo con el cuerpo humano que tocaron alguna vez estas fibras textiles que, carentes de color y de forma, han sido repudiadas, Mary Kelly ha creado un

1.- La obra fue expuesta después en la galería Cooper's Union Houghton de Nueva York del 21 de noviembre al 2 de diciembre de 2002 y en el Museo Universitario de Ciencias y Artes, Ciudad de México, 18 de octubre a 12 de diciembre de 2003.

materal que es el medio virtual e indicial, materia y nada, en el que se imprimen, mediante la trabajosa manufactura del proceso de impresión, las palabras ampliadas de la tragedia histórica que ella pretende incardinar en el tren de la memoria cultural y del afecto personal. Finalmente, las caprichosas variaciones de tono de la pelusa con predominio del gris crea en la distancia un efecto fotográfico. La fotografía, como decía Barthes, es simultáneamente sustituto del testimonio directo e indicio del trauma:

Son raras las fotografías verdaderamente traumáticas, ya que en la fotografía el trauma es totalmente dependiente de la certeza de que la escena ha sucedido "realmente": *el fotógrafo tiene que estar allí* [...] Asumido esto, (lo que es de hecho ya una connotación) la fotografía traumática ([...] capturada de "la vida misma") es aquella fotografía respecto a la que no se puede decir nada; la fotografía traumática es estructuralmente insignificante: sin valor, sin conocimiento, en el límite, ninguna categorización verbal puede pretender instituir significado. Podría imaginarse algo así como una ley: cuanto más directo sea el trauma, más difícil será la connotación; o por decirlo de otro modo, el efecto mítico de una fotografía es inversamente proporcional a su efecto traumático².

Por la misma razón, la imposible relación de la fotografía con el trauma fundacional se virtualiza en la trasmisión, se convierte para los demás en un espectáculo puesto que el garante del testimonio indicial, el fotógrafo que estaba allí, no puede ser repetido y elevado al nivel de la significación. De ese modo, la producción por Mary Kelly, caracterizada por una sustancia que, en su mínima materialidad, evoca el efecto visual de la fotografía a pesar de no soportar imagen alguna y no escenificar ninguna mirada, poniendo en marcha, una vez más, un gesto constante en ella: la puesta en escena de un comentario sobre los modos de ver y conocer característicos de nuestra cultura y de nuestros medios,

una faceta de nuestra creación como sujetos sociales a través del interfaz con dichos sistemas de significación. Mediante su materialidad anicónica, cargada de un modo tan económico con la travesía de lo público a lo privado, del trabajo al espectáculo, su obra explora de nuevo quiénes somos cuando miramos, escuchamos o vemos nuestro mundo. Durante la inauguración, una pequeña orquesta iba a ocupar brevemente el centro del amplio espacio expositivo interpretando una partitura especialmente creada por Michael Nyman para esta obra. Las palabras impresas sobre las ondas de pelusa doméstica que rodeaban al conjunto musical serían cantadas por Sarah Leonard, cuya interpretación anterior de la composición de Nyman para *Prospero's Book* de Peter Greenaway (1991) y la adaptación que Nyman hiciera de la poesía de Paul Celan, *Six Celan Songs for Low Female Voice*, había llevado a Mary Kelly a invitar al compositor a participar con ella en su nuevo proyecto "con la composición de una partitura para una exposición, algo así como la música para una película muda."³

En una crítica que Ernest Larsen hiciera de esta instalación/acontecimiento en 2002, éste sugería astutamente que todos los grandes proyectos artísticos de Kelly "investigan de un modo u otro el proceso por el que el sujeto intersecta con una historia más general."⁴ El texto de Maurice Berger incluido en el catálogo de 2001 lo expresa de un modo algo diferente: "*La Balada* [...] es la última instalación de una larga investigación estética de treinta años de duración sobre la subjetividad y la memoria histórica."⁵ Esta obra, sin embargo, aborda la interpretación habitual del encuentro del sujeto con la historia como algo "traumático." Mediante la economía destilada de una estética conceptual profundamente razonada (si se puede decir sin caer en una contradicción) que en su mínimo gesto segrega la profundidad de su propuesta teórica de que *el trauma se transmite como un efecto*, la obra de Kelly nos atrapa en un encuentro inesperado no con lo real sino con una producción y

2.- Roland Barthes, "The Photographic Message", en S. Heath (ed), *Image-Music-Text*, Londres: Collins, 1977, p.30.

3.- Mary Kelly en "A conversation with Mary Kelly and Elsa Longhauser", en *Mary Kelly: The Ballad of Kastriot Rexhepi*, Los Angeles: Santa Monica Museum of Art, 2001, p.6.

4.- Ernest Larsen "About a Boy", *Art in America*, diciembre 2002, p.101.

5.- Maurice Berger, "Mea Culpa: The Art of Mary Kelly", en *Mary Kelly: The Ballad of Kastriot Rexhepi*, Los Angeles: Santa Monica Museum of Art, 2001, p.9.

recepción del arte de naturaleza ética que nos resitua como testigos. Aquí el arte reelabora la teorización habitual del trauma y del testimonio diferido, modelándolo por medio de una economía estética que es simultáneamente un lugar de pensamiento-arte: *teoría*.

Desde su llegada a Londres a comienzos de los setenta, tras varios años enseñando en Beirut durante un intenso periodo de la historia del Próximo Oriente a finales de los sesenta, los importantes ciclos artísticos de Mary Kelly han ampliado los límites de la interpretación lacaniana del sujeto con el fin de insertar en ella nociones feministas y marxistas de lo social y de la historia. En el punto de intersección entre las determinaciones sociales del sujeto en términos de clase, género o raza, se sitúa aquel elemento único introducido por el psicoanálisis en la teoría cultural: la interpretación de los mecanismos y procesos de la subjetividad y la teorización de la resistencia de lo que es psíquicamente irreductible a la determinación social del sujeto, precisamente, porque no podría haber impacto subjetivo de tal determinación social sin unos procesos y mecanismos psíquicos que son parcialmente autónomos y que suponen un exceso respecto a lo social.⁶

Lógicamente, el sujeto es siempre histórico, situado, localizado y sobre-determinado generacional y geográficamente, predispuesto desde su llegada a los marcos culturales que anticipan su conversión y acceso al orden simbólico. Sin embargo, existen elementos de la subjetividad que están siempre en exceso respecto a estas disposiciones socio-económicas y lingüísticas en virtud de aquello que ha de ser estimulado en el ser humano para convertirse en sujeto: la carencia, la fantasía, el deseo, la sexualidad, el subconsciente y aquello que dejan tras de sí tales procesos: el impulso mortal, la abyección, el afecto, la melancolía, etc...Tal como escribiera Jacqueline Rose hace ya muchos años:

Como el marxismo, el psicoanálisis considera determinantes los mecanismos que producen tales transformaciones (de procesos

ideológicos a acciones y creencias humanas) pero también deja algo en exceso. Si bien el psicoanálisis narra cómo experimentan las mujeres su paso a la feminidad, insiste también, mediante la noción de subconsciente, en que la feminidad ni simplemente se logra, ni llega a ser nunca completa. El elemento político del psicoanálisis radica en la unión de estas dos premisas. De otro modo sería indistinguible de una descripción funcionalista de la internalización de la norma [...] La dificultad estriba en tirar del psicoanálisis hacia ambas premisas –hacia el reconocimiento total de la dimensión social de la constitución de la identidad y la norma, para volver después al punto de tensión entre el ego y el subconsciente en que ambos se remodelan y se quiebran sin cesar.⁷

Lo relevante de *La Balada* de Kelly, sin embargo, no es la descripción del proceso de subjetivación "acostumbrado". Lo que marca su interés intelectual en el trauma es su atención hacia aquellos momentos excepcionales en que el sujeto se encuentra no con sus historias personales, sino con la historia. Ello ha centrado el trabajo de Mary Kelly desde *Mea Culpa* (1999), que, a su vez, era prolongación de su investigación sobre la masculinidad y la guerra durante la primera Guerra del Golfo, *Pro Gloria Patri* (1993). El acontecimiento que detonó la realización de esta amplia obra que es *La Balada* fue la lectura de un artículo ilustrado con fotografías publicado en Los Angeles Times el 13 de julio de 1999. Bajo el titular, *Huérfano de guerra recobra su nombre y su familia*, el artículo recogía el reencuentro con sus padres de un niño albanés de veintidós meses, tras haberle dado por muerto a los dieciocho meses cuando escapaban de un ataque serbio durante la guerra de Kosovo de 1999 (fig.1). *La Balada* oral/textual compuesta por Kelly comienza así:

Primavera innatural;
semillas metálicas germinando flora sangrienta,
anticipando las "expulsiones",

6.- Este punto crucial ha sido defendido por Jacqueline Rose en su respuesta a las críticas feministas al carácter asocial del psicoanálisis, ver "Feminism and the Psychic", y "Femininity and its Discontents" ambos artículos en *Sexuality in the Field of Vision* Londres: Verso Books, 1986, pp.1-24 y pp.83-103.

7.- Jacqueline Rose, "Feminism and the Psychic", p.7.

hombres de uniformes azules y verdes,
rostros enmascarados,

Tras describir el horror de ocultarse, de pasar hambre, de ver a sus hijos creciendo débiles, dejando de respirar, yaciendo inertes, continúa:

Coloca su cuerpo sobre el suelo incrédulo;
no grita, no mira atrás, pero jura
"Siempre, siempre pensaré en él".

Cosecha aterciopelada, semblante de coral
Encontrado en el campo de batalla y rebautizado con un nombre serbio,
Zoran, el niño fue abandonado de nuevo durante la retirada de Kosovo.
La versión de Kelly:

Se haya a Kastriot sentado en el campo,
en plena batalla, un cuerpo desparramado cerca de él,
con la cabeza cortada al lado.
No dice una palabra.

Reclamado por los albaneses, se le rebautizó como Lirim antes de que se le devolviera a sus padres, para quienes era su hijo perdido "Kastriot." La narración de esta extraordinaria historia de "¿final feliz?" en medio de la traumática devastación de "una nación destruida rodeada de alambre de espino" (Kelly) iba acompañada de una fotografía posada del niño rubito besado en ambas mejillas simultáneamente por sus padres, "*pater, mater, familia*", cuyas grandes cabezas de adulto rodeaban con un marco oscuro su cara sonriente pero ausente, construyendo una de esas imágenes clásicas que, al adoptar los clichés de la nueva fotografía, escenifican e imaginan involuntariamente aquel aglutinante del simbólico que este niño casi llegó a perder: la primera y la última palabra de la obra de Kelly es "Bab"/Papá.

Kastriot Rexhepi sufrió un trauma del que tal vez no sea nunca capaz de dar testimonio. Todos estos momentos tan significativos y decisivos: el acontecimiento de su casi-muerte, resurrección, reclamación y nomi-

nación, pérdida y abandono, reclamación y renominación y, finalmente "vuelta a casa" como una reinserción más en el nombre y en la familia marcadas por la primera palabra que pronunció "Bab", papá en albanés, tuvieron lugar entre los dieciocho y los veintidós meses. La artista que hiciera *Post-Partum Document* (1976-1982), un estudio de la subjetivación/socialización mutua del par materno-filial, no podía dejar de darse cuenta del significado psico-simbólico de esta escala temporal que eleva la historia del niño desde los acontecimientos de la guerra de Kosovo y de la iniquidad de la limpieza étnica a un estatus mítico sin perder su envoltura histórica específica. La artista va a sostener ante nosotros el doble marco del tiempo psico-simbólico y del tiempo histórico, el espacio del sujeto social y el espacio psíquico del sujeto:

[...] Estudié la historia con atención: Kastriot solo tenía dieciocho meses cuando fue dado por muerto, encontrado después y rebautizado por los serbios. Por lo tanto, estaba literalmente aprendiendo a hablar en esos momentos, accediendo al orden del lenguaje y la cultura, adoptando una identidad sexual y una identidad étnica, aunque en este caso fuera muy confusa. Cuando se reencontró con sus padres albaneses, Kastriot ya tenía veintidós meses, la edad habitual en que el niño empieza a unir las palabras en una sintaxis elemental y, psicológicamente, puede proyectar una imagen de sí mismo como "yo". Es interesante que la primera palabra que dijo Kastriot, al menos según el periodista, fuera "papá"⁸

Su "lectura", política y teórica, de la noticia de la cuasi-catástrofe de final feliz, iba a poner de manifiesto la estructura mítica interna que articulaba esta historia: "La historia se volvía cada vez menos literal y más genérica cuanto más profundizaba en ella. Tiene la estructura de un mito, pudiéndose contar una y otra vez sin alterar los temas subyacentes. Eso es lo que pretendía reflejar con la escritura."⁹ Reducida a frases que exponen poéticamente la armadura mítica dentro de esta narración de

8.- Jacqueline Rose, "Feminism and the Psychic", p.7.

9.- Jacqueline Rose, "Feminism and the Psychic", p.7.

la barbarie política y de la atrocidad genocida, la obra nos hace oír el ritmo y registrar acústicamente el trauma de la historia contemporánea que se disemina en otros cuerpos y en otras formas mediante la inmediatez de su inscripción en los medios.

En cierto sentido, la prensa y los telediarios nos hacen a todos testigos de los terribles acontecimientos que ocurren en el mundo. La retransmisión instantánea de fotografías o reportajes tomados *in situ* nos trae el acontecimiento traumático directamente a nuestras casas y a nuestros países desde la lejanía en que estos tienen lugar. La transmisión se produce en distintos niveles. A diferencia del proceso que siguió a la entrada de las tropas aliadas en los campos de concentración en 1945 y la subsiguiente transmisión de las noticias, primero verbales y después fotográficas que conmoverían a los espectadores de sus países de origen –acuérdense del poderoso testimonio de Susan Sontag sobre el impacto que le produjo la contemplación de estas imágenes, provocando un antes y un después en su vida–, en la era del satélite y de las comunicaciones digitales no existe lapso temporal alguno.¹⁰ Los periodistas destacados en el centro mismo de la guerra, siguiendo paso a paso su desarrollo, proveen a los telediarios de una carga potencialmente tan traumática como la de aquella primera vez en 1945. A pesar de ello, el flujo continuo transforma la mayor atrocidad en una noticia más. Sontag apuntó hace ya mucho tiempo que el impacto se disuelve, que las “imágenes anestesian” y que “la exposición repetida tiene la virtud de hacer el acontecimiento cada vez menos real.”¹¹

Incluso dentro de estos flujos en apariencia inmediatos y no mediados de la información digitalizada a la que tenemos acceso, es inevitable la

estructuración mítica del material en narraciones al servicio de intereses ideológica y culturalmente connotados. Aquel testigo potencial que la imagen fotográfica generaba se ve suplantado sutil o groseramente por un consumidor prefabricado para recibir lo míticamente familiar. El análisis barthesiano del mito en tanto “discurso despolitizado”, en tanto naturalización de lo histórico mediante un proceso de re-habitación de los significantes de los acontecimientos históricos una vez apropiados y denudados, plantea importantes interrogantes a aquellas teorizaciones sobre el valor del testimonio que vienen utilizadas en un proceso de traducción artística como el que aquí se presenta¹². Como ocurre con toda la obra de Mary Kelly de los últimos treinta años, la Balada triangula el problema de la forma estética, el acontecimiento traumático/subjectivante y el encuentro que detona la formación de la subjetividad, y lo hace abordando muchas dimensiones de la teoría: la Teoría –mirar, ver, viajar para ver, ser enviado a visitar un oráculo, juzgar una cosa por otra, considerar, teorizar– es una videncia, un tipo de testimonio, un modo de ver, considerar y pensar que engloba la experiencia real o metafórica de ver/interpretar y, claro está, de su opuesto, la ceguera.

En apariencia, la Balada de Mary Kelly no nos ofrece nada que ver en la forma de una imagen o de una representación. Lo que nos presenta no es una imagen sino la arquitectura de la transmisión del residuo afectivo del trauma con el fin de crear un orden de visión teórico respecto al que estamos llamados a ser testigos, pero cuya traducción mítica por los medios y los aparatos culturales de representación cotidiana lo reproduce de una manera tan reconocible que deja de estimular la reflexión o la respuesta afectiva. La familia destrozada por la guerra es el mejor símbolo de la destrucción. Así lo indicaba Picasso en la obra con que respondía a las imágenes fotográficas de los campos de la muerte alemanes. En su cuadro *Osario* (1946, Chicago Art Institute) utiliza la escritura artística que había creado para su grito visual, el *Guernica*

10.- Ver Barbie Zelizer, *Remembering to Forget: Holocaust Memory through the Camera's Eye*, Chicago: University of Chicago Press, en que hace un excelente análisis histórico del impacto de la fotografía frente a los informes de prensa verbales. Susan Sontag, *On Photography*, London: Picador, 1977, p.19. Publicado en español en *Sobre la fotografía*, Edhasa: Barcelona, 1996: “Fueron las fotografías de Bergen-Belsen y Dachau con las que me topé por casualidad en una librería de Santa Monica en julio de 1945. Nada que hubiera visto hasta entonces –en fotografía o en la vida real– me iba a atravesar tan profundamente y tan instantáneamente. De hecho, se puede dividir mi vida en dos partes, ante de haber visto esas fotografías (yo tenía doce años) y después, pp.19-20. Traducido a partir del presente texto.

11.- Susan Sontag, *On photography*, p.20.

12.- Roland Barthes, “El mito hoy”, en *Mitologías*, Madrid: Siglo XXI, pp.187-257.

Fighting intensifies. Their panic n

(1937), usando facetas monocromas cubistas para pintar al padre, la madre y el hijo en su hogar demolido. Haciendo referencia a su antitesis más sentimental Picasso enmarcaba el proyecto Nazi de destruir todas las estructuras humanas, particularmente los lazos afectivos de la familia. Mary Kelly encuentra una inquietante ambivalencia en la fotografía de prensa utilizada para anclar visualmente la resolución sentimental del cuento de hadas del niño perdido y devuelto a sus verdaderos padres, país, nombre e identidad. Ella registra una resonancia o tonalidad distinta, susceptible de ser explorada estéticamente, tal como lo hiciera a menudo con anterioridad, aunque sustituyendo el locus icónico de la mitificación: la madre/hijo (*Post-Partum document*), la mujer mayor (*Interim*), el héroe (*Pro Gloria Patri*), por los registros de sonido y sustancia que funcionan a medio camino entre la abstracción, el formalismo y el conceptualismo, en el propósito de transmitir simultáneamente afecto y entendimiento.

La economía de significación creada por el legado ya asimilado del minimalismo y el conceptualismo excede las narraciones museográficas de la sucesión de estilos con el fin de atacar y distanciarse de los registros dominantes de la representación visual y la narrativa popular que nos encierran en el espectáculo mediático de la información y el entretenimiento globales y nos muestran cosas ante las cuales somos espectadores, o peor, consumidores, pero nunca testigos. La transformación del encuentro –del acontecimiento traumático– en una relación de conocimiento que nos humanice, aquello que Bracha Ettinger llamaría coafecto, requiere un empobrecimiento calculado del nivel de espectáculo y un desplazamiento de lo mítico mediante el uso de otros registros de la memoria acústica y visual que puedan provocar una respuesta afectiva que favorezca el entendimiento.

En la obra de 1999, *Mea Culpa*, en que se iniciaba el uso de pelusas impresas, Mary Kelly presentaba cuatro obras consistentes en 16-20 uni-

dades combinadas para formar un panel integrado por cuatro o cinco secciones: 17x190x2 pulgadas (cuatro secciones), 17x235x2 pulgadas (5 secciones). El procedimiento utilizado es el grabado (monotipo) usando el filtro de una secadora doméstica sobre la que se coloca en bajo relieve impreso una línea de palabras de tal manera que se imprima en las pelusas al acumularse durante el ciclo de secado. Las cuatro secciones tienen como tema otros tantos acontecimientos traumáticos:

1. *Las masacres del Khem rojo en Phnom Pen 1975*;
2. *El bombardeo de los campos de refugiados Shatila y Sabra en Beirut por el ejército israelí en 1982*;
3. *La masacre de refugiados musulmanes en Sarajevo por los Serbo-bosnios en 1996*;
4. *La comisión de la Verdad y la Reconciliación en la Sudáfrica del post-apartheid en 1997*.

Cada uno de estos acontecimientos o trauma histórico viene marcado por una críptica alineación de palabras dispuesta justo por debajo del eje de las ondas generadas por la forma del filtro de la secadora, agrupadas, según comenta la artista, en una composición musical de cuatro por cuatro: "un ritmo que configura la velocidad y la naturaleza lírica de la pieza. Habrás notado que la obra acaba siempre en cuatro, incluso aunque la narración acabe antes. El ritmo determina el modo en el que el espectador la atraviesa [...]" A lo que añade el entrevistador: "Cuatro por cuatro es también el tiempo de la marcha."¹³

Excepto en el caso de la confesión que da forma al contenido del episodio sudafricano, el resto de las narraciones impresas en la pelusa se articulan mediante el uso del pronombre en tercera persona: "Ella". En todos los casos este "ella" ve o escucha algo. En *Phnom Penh 1975*, "Ella miraba cómo los soldados golpeaban a su hermana en un campo de arroz con las culatas de sus rifles hasta matarla. Desde entonces sufrió dolores de cabeza y disfunciones oculares. Para distraerse se pasaba un

13.- Juli Carson, "Mea Culpa: A conversation between Mary Kelly", *Art Journal* 59, invierno, 1999, pp.74-80: 77.

cuchillo por el tabique nasal. Cuando el dolor remitió, perdió la vista." En *Sarajevo 1992* se lee: "Unos cuantos azulejos de baño y el olor a quemado: no queda nada más. Buscando entre las cenizas encontró una fotografía familiar. Los rostros habían sido desfigurados con un taladro. Ella balanceaba su cuerpo hacia adelante y hacia atrás. ¿Qué haremos ahora? Cortarles el cuello, dijo su hijo de cuatro años."¹⁴

El origen de estas narraciones breves viene indicado por recortes de prensa o imágenes de televisión desnudadas de cualquier sensacionalismo o sentimentalismo, como si fueran expuestas por un analista consciente de la importancia psicológica de la espontaneidad del enunciado. Mary Kelly explicaba a su entrevistadora, Juli Carson, que su obra se inicia a menudo con un archivo verbal o fotográfico, a modo de etnografía cultural, en que escucha todo lo que se dice a su alrededor tal como lo haría un psicoanalista en busca de los fundamentos, de las frases clave y las estructuras psíquicas profundas. Pero ella misma se haya también "en el diván" respondiendo al ruido de su archivo con la atención selectiva derivada de sus propios deseos e impulsos psíquicos. Para ello Kelly ha seleccionado materiales vinculados a la atrocidad de la guerra, según el interés personal de la artista más que desde el distanciado punto de vista del analista, activando tal vez su memoria de la época en que vivió en Beirut o de su juventud bajo la Guerra de Vietnam, la primera en llegar todos los días a los hogares americanos gracias a la televisión.¹⁵ Su atención queda atrapada además por experiencias tan intensas como puede ser el miedo a perder a un hijo.

La fotografía familiar mutilada llegó hasta sus manos procedente de un archivo, pero el episodio sudafricano surgió a partir de un informe de la comisión de la Verdad y la Reconciliación que escuchó a medias en la televisión estando en otra habitación. El encuentro azaroso –escuchado por casualidad y fragmentariamente– con la huella de un acontecimiento traumático ocurrido en otro lugar y a otra persona marca la distan-

cia entre el testimonio fallido que implica el reportaje y la construcción a través de la obra de arte de unas nuevas condiciones en que se pueda ser testigo, refutando así el insistente énfasis contemporáneo en la autenticidad de las fuentes. Juli Carson señalaba en una reflexión teórica sobre las consecuencias de este modo de trabajar que Mary Kelly no pretendía presentarnos la "realidad" de las atrocidades bélicas y caer de ese modo en los peligros éticos de la representación. Mary Kelly le dice:

Existe la idea errónea de que el trauma tiene que ver con la experiencia inmediata: el momento en que te ocurre algo. Solemos dar valor de autenticidad a los relatos de los supervivientes, aunque el "accidente" realmente tome forma a partir de la particular disposición sexual y la fantasía de la persona. Siguiendo el argumento freudiano de que no existe el "acontecimiento" real, sino el efecto psíquico que produce trauma, me puse a reflexionar sobre el impacto que tienen las atrocidades aunque sean recibidas de segunda mano y a través de los medios, en la manera en que inducen a diferentes tipos de identificación con la víctima. No estoy segura de si son histéricos o megalómanos, pero los efectos traumáticos de estas representaciones y el modo en que se filtran en la vida cotidiana son innegables.

Mary Kelly describe cómo durante la larga gestación de *Mea Culpa* ella misma compuso una fotografía de su propio cuerpo como si estuviera muerta, envuelta en un sudario: "Necesitaba poner en acto vicariamente esta pulsión de experimentar lo inimaginable con el fin de distanciarme de ello." Juli Carson lo resume del siguiente modo:

Así es exactamente cómo describe Lacan el trauma, como un encuentro fallido con lo Real. Para que se produjera el encuentro tendría que producirse la muerte del sujeto. Lo que pretendo es mirar más allá del espectáculo de la representación del lenguaje, tras la pantalla en la que proyectamos las fantasías (traumáticas)

14.- En una conversación sobre este episodio de construcción de una experiencia de guerra, Mary Kelly ha señalado la importancia de las palabras de odio emitidas por la boca de un niño, inducido ya a usar los términos de la violencia étnica. El niño repite lo que ha oído como una respuesta normal, estando su imaginario habitado por las formas dadas del conflicto étnico.

15.- Martha Rosler hizo una serie de importantes fotomontajes sobre este periodo titulados

Bring the War Home, ver Catherine Sélner, *Bringing Life Words: Martha Rosler*, Viena: Generali, 2000.

que sostienen nuestra vida, con el fin de darme cuenta de que no hay "nada." En contra de lo que se apunta en ciertas teorías culturales recientes acerca del Real lacaniano, no hay modo de escapar de este encuentro.¹⁶

Mary Kelly nos habla del desplazamiento del cuerpo en la imagen, de la identificación con la imagen de la víctima que hace de la muerte una mera representación en vez de un roce con la "nada", la aniquilación del sujeto, y nos habla de cómo encontrar un modo de "traducir" el material en que se desplaza el tema de la obra a través del proceso de construcción de una imagen no icónica. Nunca enfatizaré lo suficiente la importancia de la relación existente entre la reflexión sobre el proceso de construcción y su materialidad, herencia de todo el arte conceptual post-minimalista, y la dimensión ética de su práctica anclada en su compromiso histórico y social. Ahí radica la posibilidad de una relación indicial con lo real histórico que va más allá de cualquier "realismo". La autenticidad y la inmediatez han sido virtualizadas de tal modo que aquello que podríamos denominar, usando una terminología pasada de moda, realismo ético en vez de realismo social, viene transferido, al menos en potencia, a las modalidades más conceptuales y vacías que pueden aún prometer, aunque nunca garantizar, la afectividad o la co-afectividad necesarias para poder transmitir suficientemente el efecto traumático y crear así una obra de testimonio político.

El proceso puesto en marcha por Kelly produce una anamorfosis: el sujeto observador que entra en la sala es incapaz de dominar o asir toda la obra desde ningún punto específico, convirtiéndole en sujeto tanto dentro del espacio como del espacio mismo cuya prosa rítmica "narrativiza" los acontecimientos para dicho sujeto descentrado. La compleja estética que implica el usar una máquina doméstica industrial relacionada con la limpieza para escenificar un encuentro afectivo con las atrocidades de la guerra y la violencia étnica funciona también en otro

16.- Juli Carson, "Mea Culpa: A conversation between Mary Kelly", p.76.

nivel, desafiando e interrumpiendo el proceso mediático que, según mis argumentos, virtualiza el acontecimiento. Mary Kelly apunta:

La legislación sobre los derechos humanos –que fue impulsada por Eleanor Roosevelt en 1948– se convertirá en un tema central en las "democracias" del siglo XXI. Me interesa, específicamente, el modo en que artistas como Shirin Neshat y William Kentridge importan mecanismos cinematográficos en el espacio de la galería eludiendo su espectacularidad. Yo pretendo, sin embargo, ir en otra dirección y explorar las posibilidades de la indicialidad material en tanto experiencia y placer visual, que es compatible con la naturaleza arcaica del espacio de la galería. "Arcaica" en relación con formas culturales dominantes como el cine, la televisión y el entretenimiento de base tecnológica. Por ello me parecía apropiado inventar un medio "pasado de moda" –las lavadoras y las secadoras pertenecen más a la era industrial que a la informacional–. Cada vez tiene más sentido para mí aquella sugerencia de Walter Benjamín sobre el potencial redentor de lo pasado y de lo obsoleto [...] Es importante no olvidar los modos de relación social que envuelven los acontecimientos del pasado, tan simples como leer un libro o tan traumáticos como la guerra¹⁷.

A partir de estas premisas, mi propuesta es que, más allá del problema de la representación y su compleja naturaleza virtual y virtualizadora, las formas ya arcaicas del arte moderno, lastradas históricamente con su fuerte componente de relaciones sociales y de memoria, llevan a cabo esta relación indicial por medio no del icono sino del material, concebido éste como vehículo capaz de incitar una trans-subjetividad que no es ni voyeurista ni identificatoria. Volviendo a la teorización del testimonio, querría presentar a uno de los fundadores de este campo de pensamiento: Dori Laub. En su análisis del papel del testigo en el Holocausto, "Ser testigo" –que incluye tanto testimonios de los supervivientes como

17.- Juli Carson, "Mea Culpa: A conversation between Mary Kelly", p. 76.

de aquellos testigos que no estaban en el momento del acontecimiento, afirmando así el rol de la ausencia como pieza fundamental del acontecimiento deshumanizador y traumático– Laub tipifica los peligros que conlleva ser testigo y el modo en que el receptor del testimonio se defiende ante la invasión que implica la exposición ante el “trauma” del otro. Enumera una serie de distintas respuestas defensivas: sensación de miedo paralizante; miedo a identificarse con las atrocidades descritas, sensación de ira y enfado contra el narrador; sensación de distanciamiento o inhibición; amalgama de miedo y adoración que lleva a una falsa santificación de la víctima; interés obsesivo por los hechos con el fin de eludir la carga afectiva; y la hiper-emocionalidad que se parece a la compasión pero que inunda al testigo con la afectividad defensiva del receptor.¹⁸

Mediante una fina y calculada estética que articula los ritmos del ver y el escuchar en un espacio narrativizado e invita al espectador a reelaborar sus materiales y sus formas, la obra reciente de Mary Kelly desde 1999 aporta una perspectiva marcadamente feminista a la cuestión de la historia como trauma. Profundamente feminista en su fidelidad a la investigación de la compleja trama que une la subjetividad, lo social y lo histórico, esta obra se desplaza pendularmente entre una llamada de atención sobre el ámbito doméstico del trabajo en tanto lugar de socialización y subjetivación inserto en unas relaciones de género y clase, y el espacio público de la guerra y la violencia. Sin embargo, los medios de comunicación corrompen tales distinciones al relacionar dichos acontecimientos con la intimidad de nuestros hogares, impregnando nuestro espacio doméstico con lo social y lo histórico. El cincuenta aniversario del desvelamiento del genocidio nazi que se cumplió a finales del siglo pasado, encontró de nuevo a Europa atravesada por la violencia étnica y la atrocidad de la guerra. El retorno diferido de lo traumático, reanimado por su repetición en el presente devolvió la teorización

de la historia en tanto trauma a primera línea de investigación. La ingente cantidad de estudios que describen el Holocausto como la mancha traumática que ensombrece a la Europa del siglo XX, se reactivan en el análisis de los ecos traumáticos de acontecimientos presentes en casi todas las sociedades de post-guerra: desde Taiwán a Corea, casi toda Africa, a lo largo de Sudamérica y en los Balcanes. Nuestro acercamiento a la escala y la profundidad del sufrimiento humano debe llevarnos a un compromiso crítico con los problemas de nuestro tiempo, un tiempo en que el agotamiento de los viejos marcos de formulación política es absoluto y en el que la globalización –la última y más espectacular de las fases del capitalismo– desarticula todas las estructuras existentes mediante el despliegue de su terrible fuerza de transformación. *La Balada de Kastriot Rexhepi* se presenta como un interesante acontecimiento teórico que genera un espacio en el que reflexionar sobre quiénes estamos llamados a ser en relación al otro, ya no en la era de la reproducción mecánica sino en la de la virtualidad digital, en la pantalla (en los dos sentidos de la palabra) en la que se proyecta la realidad física brutal y violenta que sufre la mayor parte de la población del mundo, para los que el desarrollismo, el neo-colonialismo y la ambición ha reducido a unos niveles de sufrimiento traumático tales que se vuelve culpable todo el sueño de la modernidad. El ejercicio arcano y esotérico del arte conceptual practicado en los ricos países occidentales, cuyas condiciones de existencia engloban a galerías, orquestas y revistas de arte, tal vez pueda parecer irrelevante en comparación con la escala del trauma del que somos testigos en el mundo. Pero no es así, porque dentro de estas prácticas arcaicas de producción y visionado del arte se encuentra el complemento necesario para un conocimiento sintético y sociológico de la globalización y la violencia, llamémosle conocimiento estético, un conocimiento de uno mismo y en uno mismo, un conocimiento formulado como testimonio humano.

18.- Dori Laub, “Bearing Witness”, en Soshana Felman y Dory Laub (eds), *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, Routledge, 1992, pp. 72-73.

Durante muchos años el foco principal de mi docencia y mi investigación ha sido la relación existente entre trauma y memoria cultural. Durante el lapso temporal de dicho trabajo (1990-), estos términos han pasado a ser áreas prioritarias de interés en la teoría cultural, generándose una extensa bibliografía que de algún modo hace justicia a la importancia que tienen nociones como trauma y memoria cultural en un mundo constantemente herido y que ansía encontrar un sostén y un significado en los acontecimientos que le angustian. En intersección con esta investigación sobre el trauma y la inscripción de la memoria de la Shoah/Holocausto, he seguido desarrollando mi labor como historiadora del arte interviniendo en esta disciplina desde el análisis teórico feminista, término este último que alude tanto al legado del pensamiento crítico como al psicoanálisis. Lo estético ha sido un eje central en ambos proyectos: no como sinónimo de lo bello o de lo superior, sino como práctica que articula el pensamiento y el afecto por medio de procesos materiales y semióticos. Me pregunto a mí misma en qué puede contribuir el trabajo de la historia del arte a la producción filosófica, literaria o psicológica/psicoanalítica que aborda el trauma y la memoria cultural: ¿Qué papel puede tener el arte? En la introducción a mi curso sobre el trauma y la memoria cultural en relación a la Shoah, incito a mis estudiantes a que reflexione sobre quiénes seremos cuando recordemos en el futuro el momento histórico presente, un lapso transcurrido en una fechas determinadas pero cuyos efectos, en lo que respecta al trauma, carecen de definición y volverán con la fuerza de lo reprimido más allá del espacio y del tiempo. Escribí en una ocasión sobre el peligro de lo que he venido a denominar mirada órfica, la segunda mirada que vuelve a matar¹⁹ Antes de comenzar siquiera un análisis del testimonio del trauma, se debe reflexionar sobre el peligro del voyeurismo y la abyección del otro, de la pulsión a retroceder con horror ante su deshumanización, y de muchas otras reacciones tan inapropiadas co-

19.- Griselda Pollock "Painting as a Backward Glance That Does not Kill: Fascism and Aesthetics," *Renaissance and Modern Studies*, 2001, vol.43, número monográfico dedicado al fascismo y la estética, pp.116-144 y "Abandoned at the Mouth of Hell or A Second Look that does not Kill..." en *Looking Back to the Future: Essays by Griselda Pollock from the 1990s*, Nueva York, G&B New Arts, 2000, con una introducción de Penny Florence, pp.113-177.

mo inevitables. Propongo seguir el bien conocido consejo de Dori Laub de convertirnos en testigos diferidos, salvados del proceso genocida, de aquello que él denomina el acontecimiento sin testigos.²⁰ De ese modo, devolvemos al testigo víctima/superviviente el oído humano y la afirmación subjetiva que fueron destruidos por medio de la violencia calculada que se empleó en la eliminación sistemática de pueblos enteros. Ello se lleva a cabo mediante un nuevo modelo de intercambio testimonial que genera sus propios géneros de literatura y de escritura histórica.

Es una propuesta difícil que pliega el tiempo y el espacio a la vez que plantea cuestiones difíciles de responder. El concepto de acontecimiento sin testigos usado por Laub ha sido retomado por Bracha Ettinger transformándolo en una proposición general acerca del retardamiento inherente al trauma, en que el impacto de su efecto queda diferido e incluso transmitido generacionalmente más allá de los límites del sujeto particular. Ettinger amplía sus consecuencias para incluir al espectador de la obra de arte, que es, por definición, también un testigo sin acontecimiento. El acontecimiento, la causa experiencial o de cualquier otra naturaleza de la obra de arte o su proceso de realización, no coinciden con la experiencia del espectador. Sin embargo, este es llamado a participar afectivamente en la validación del sentido humano de la huella de ese acontecimiento ausente con el fin de elevar tales condiciones materiales objetivas al nivel de la significación y de la comunicación inter-subjetiva. Respondemos con nuestras emociones o pensamientos ante algo que no es nuestro, a la vez que nos vemos transformados por el afecto del otro dentro de nosotros. De ese modo el testimonio deja de ser una condición legal o psicoterapéutica para convertirse en una relación ética con el sufrimiento de algo que ya no es lo otro, sino una dimensión co-afectiva y trans-subjetiva de la subjetividad que puede ser operativa en determinados casos de práctica estética comprometida. Bracha Ettinger lo lleva un paso más adelante y afirma que lo que a primera

20.- Dori Laub, "An event without a witness: Truth, Testimony and Survival" en *Felman y Laub, Testimony*, pp.75-92.

vista parecía un punto de encuentro ético y un lugar de confirmación mutua, deja sin embargo un hueco. Al definir los momentos o elementos específicos de transitividad no psicótica que pueden ser invocados en la experiencia estética (tanto en el hacer como en el ver) ella altera visualmente la palabra testigo para crear "wit(h)nessing."²¹ Introduciendo la letra "h" de la palabra "with" [con] Bracha badea las formulaciones dominantes de la subjetividad según las cuales ésta surge solamente cuando cesa de estar con el otro, cuando se separa y define su delimitado ego mediante una penosa fractura a través de cuyo hueco silba la máquina subjetiva del deseo. Estar demasiado con alguien, identificarse excesivamente, no saber mantener una frontera clara entre el yo y el otro significa caer presa de una multitud de problemas psicológicos que llevan en último término a la desintegración psicótica del yo, una alienación tan profunda que se hace imposible el intercambio intersubjetivo. Por ello ha de ser negociado y cuidadosamente organizado el momento de equilibrar los distintos potenciales de la subjetividad. A pesar de existir un considerable golfo teórico entre los fundamentos lacanianos de la obra de Mary Kelly y la teoría matricial feminista postlaciana formulada por Bracha Ettinger, esta segunda nos puede ayudar a reflexionar acerca de la relación entre estética, trauma y testimonio que propone Mary Kelly, porque la obra de ésta es en sí misma un exceso en el nivel afectivo respecto a la interpretación de sí misma generada en la práctica. La combinación de visualidad y ritmo y la colaboración entre sus poemas verbales y la música de Nyman interpretada en la inauguración de cada una de las tres representaciones de *Balada* me sugiere la existencia de un tercer término en este intercambio bajo la forma del siguiente enunciado teórico:

21.- Nota del traductor. Se deja el original inglés sin traducir para conservar el sentido del texto.

Un ritmo de distorsión en la transmisión y la transferencia, que conduce a un hogar imprevisto que es generado en ese mismo proceso al evitar el pulso binario "on/off".²² Este ritmo nunca cierra un on o un off completos [...] La co-inhabit(u)ación (sic) es en primer lugar afectiva, no visual, y desestabiliza la visualidad mediante la trasgresión del afecto que provoca la infiltración del trauma invisible en el ámbito de la apariencia.²³

La práctica artística y sus procesos estéticos específicos (en un sentido kristeviano, no kantiano),²⁴ suspendida entre la virtualidad inherente a los procesos subjetivos (la fantasía y el subconsciente) y el trauma indicial que funda a un sujeto que nunca lo llega a conocer y, por otro lado, la virtualidad de los sistemas mediáticos de comunicación socioeconómicamente determinados y el trauma histórico que informan pero a la vez mitifican, puede crear tanto testigos [witness] como wit(h)ness que "provocan la infiltración del trauma invisible en el ámbito de la apariencia," a la vez que las condiciones de audición que generen testigos-sujetos, lo que tiene un efecto no solamente ético sino también político.

22.- Nota del traductor. Se deja *on/off* en el original inglés sin traducir para conservar el sentido del texto.

23.- Bracha Ettinger, "Traumatic Wit(h)ness-Thing and Matrixial Co/in-habit(u) ating," *Parallax* n° 10, 1999, p.93.

24.- Estoy pensando aquí en la definición que hace Julia Kristeva de las prácticas estéticas como "signifiante", aquello que transforma y renueva las unidades del orden simbólico. Ver Julia Kristeva, "The Subject and the Signifying System," en Toril Moi (ed) *The Kristeva Reader*, Oxford: Basil Blackwell, 1986.

Mary Kelly's Ballad of Kastriot Rexhepi: Virtual Trauma and Indexical Witness in the Age of Mediatic Spectacle

Griselda Pollock

On 11 December 2001, the Santa Monica Museum of Art, Los Angeles, opened an exhibition that included a chamber orchestra and singer. The American artist Mary Kelly (1941-) created the dual event under the title: *The Ballad of Kastriot Rexhepi*.¹ Kelly's artwork was snaked, about head height, around the vast chamber of this cavernous gallery in an almost continuous movement of 206 feet of black-edged, Perspexframed, grey lint. The lint –the fluff that comes off clothes and is caught in a filter in a domestic tumble dryer whose simple industrial shape became the formal unit for this work– was mounted in alternating curvilinear sections. This pattern of repeat and inversion evokes both a visual register of sound waves and images of pulse and flow as well as recalling the structure of biological life, the helix. These associations work to generate in the viewer, at the level of already abstracted systems of representation, a sense of sound and movement while none is directly part of the work's effect. A running thread of black text – what one critic called her 'rhythmic prose' – holds a constant line either just below or just above the median point of the curved sections created by the exact shape of a large domestic tumble dryer in which, by the washing and drying of 4000 lbs. of specially selected black and white clothing, Kelly created the material that is the evocative medium for this work: compressed lint, the blown residual tissue or the waste and relic of daily domestic rituals, whose complex imbrication with social and psychic life have been the substance of her whole career's faithful investigation.

Thus between the given or ready-madeness of the conceptualist's favoured choice of industrial form: the filter's shape and screen, and the registering from domestic labour of a fragile substance that has a tenuous link with the human body which these textile fibres once touched and yet is colourless, shapeless and discarded (fig.2), Mary Kelly has created a material as medium that is both virtual and indexical,

1.- The work was subsequently exhibited at Cooper's Union Houghton Gallery, New York 21 November – 21 December 2002 and at the Museo Universitario de Ciencias y Arte, Mexico City, 18 October – 12 December 2003.

both matter and nothing, onto which to impress in painstaking manufacture with a simple printing process the blown words of historical tragedy that she wants to embed in the moving track of cultural memory and personal affect. Finally, lint's curious variations of tone with its prevailing greyness gives a photographic effect from a distance – the photograph being both substitute for direct witness and index, as Barthes declared, of trauma in photography:

Truly traumatic photographs are rare, for in photography the trauma is wholly dependent on the certainty that the scene 'really' happened: the photographer has to be there [...] Assuming this (which is, in fact already a connotation) the traumatic photograph [...] all captured from 'life as lived') is the photograph about which there is nothing to say; the shock photograph is by structure insignificant: no value, no knowledge, at the limit no verbal categorization can have a hold on instituting the signification. One could imagine a kind of law: the more direct the trauma, the more difficult is the connotation; or again, the mythological effect of a photograph is inversely proportional to its traumatic effect.²

By this same token, the photograph's impossible relation to the trauma that founds it becomes virtualized in transmission, becomes for everyone else a kind of spectacle since that guarantee of the indexical witness, the photographer was there, cannot be repeated and raised to the level of signification. Thus Mary Kelly's production of a substance that in its minimal materiality evokes the photographic visual effect while yet bearing no image, and staging no sight again performs a constant Kelly move: to stage in a created art work a commentary on the modes of seeing and knowledge typical of our cultures and media, one face of our creation through the interface with

these signifying systems as social subjects. From the an-iconic materiality freighted so economically with the traverse of public and private, labour and spectacle, the work once again probes who we are when we look, hear and see our world.

A small orchestra briefly occupied the centre of the large exhibition space at the opening event, that performed a score specially created for this work by Michael Nyman. Words that were intaglio-printed onto the wave-forms of domestic lint which circled the musical ensemble were sung by Sarah Leonard, whose earlier performance of Nyman's composition for Peter Greenaway's *Prospero's Books* (1991) with Nyman's setting of the poetry of Paul Celan, *Six Celan Songs for Low Female Voice*, had led Mary Kelly to invite the composer to participate with her on this new project 'by writing a score for an exhibition, rather like music for a silent movie'.³

In his 2002 review of this installation/event, Ernest Larsen astutely suggests that all Kelly's major artistic projects 'in one way or another investigate the processes by which the subject intersects with a wider history'.⁴ Maurice Berger's essay in the 2001 catalogue phrases this slightly differently. 'The Ballad [...] is the latest installment in her thirty-year aesthetic inquiry into the question of subjectivity and historical memory'.⁵ This work, however, takes on the current understanding of the subject's encounter with history as 'traumatic'. Through the distilled economy of a still profoundly reasoned conceptual aesthetic (if such can be said as not a contradiction in terms) that secretes the depth of its theoretical insight that trauma is a transmitted effect in its minimal gesture, Kelly's work catches us in unexpected encounter not with the real, but with an ethical art making and viewing that reframes us as witnesses. Art here reworks the current theorizing of trauma, delay and belated witness, shaping it through an aesthetic economy that is simultaneously a site of art-thought: *theoria*.

2.- Roland Barthes, 'The Photographic Message', in S. Heath [ed], *Image-Music-Text* (London Fontana: Collins, 1977), p.30.

3.- Mary Kelly in 'A Conversation with Mary Kelly and Elsa Longhauser', in *Mary Kelly: The Ballad of Kastriot Rexhepi* (Los Angeles: Santa Monica Museum of Art, 2001), p.6.

4.- Ernest Larsen, 'About a Boy', *Art in America*, (December 2002), p.101.

5 Maurice Berger, 'Mea Culpa: The Art of Mary Kelly', in *Mary Kelly: The Ballad of Kastriot Rexhepi*, (Los Angeles: Santa Monica Museum of Art, 2001), p.9.

Since her arrival in London in the early 1970s after several years' teaching in Beirut during a particularly intense period of Middle-eastern history in the later 1960s, Mary Kelly has made major cycles of artwork that have consistently pushed at the limits of Lacanian accounts of the subject to accommodate both feminist and Marxist concepts of sociality and history. At the point of intersection between the social determinations of the subject within terms of class, gender or race, there is what psychoanalysis uniquely introduces into cultural theory: both a theory of the mechanisms and processes of subjectivity itself, and a theorization of the recalcitrance of what is, psychically, irreducible to social determination of the subject precisely because there could be no subjective impact of social determination without the processes and mechanisms of subjectivity that are partially autonomous of and excessive to the social.⁶

The subject is logically always-already historical, situated, generationally and geographically located and overdetermined, pre-disposed as it were through its arrival in the cultural framings that anticipate its becoming and accessing to a symbolic order. Yet elements of subjectivity are always in excess of these socio-economic and linguistic dispositions by virtue of what has to be incited in the human person to become a subject: lack, fantasy, desire, sexuality, the unconscious, and what remains from these processes, death drive, abjection, affect, melancholia and so forth. As Jacqueline Rose wrote many years ago:

Like Marxism, psychoanalysis sees the mechanisms which produce those transformations [of ideological processes into human actions and beliefs] as determinant, but also as leaving something in excess. If psychoanalysis is to give an account of how women experience their path to femininity, it also insists, through the concept of the unconscious, that femininity is neither simply achieved nor is it ever complete. The political case for

psychoanalysis rests on these two insights together – otherwise it would be indistinguishable from a functionalist account of the internalization of norms [...] The difficulty is to pull psychoanalysis in the direction of both insights – towards a recognition of the fully social constitution of identity and norms, and then back again to that point of tension between ego and unconscious where they are endlessly remodelled and endlessly break.⁷

What is of interest in Kelly's *The Ballad*, however, is not the processes of subjectivization 'as usual'. It is those moments of exceptional encounter not between the subject and its histories, but between the subject and history, that marks the current intellectual interest in trauma which has formed the focus of Mary Kelly's work since *Mea Culpa* (1999) which itself followed on from work on masculinity and war during the first Gulf War, *Pro Gloria Patri* (1993).

The event that triggered the making of the large work, the *Ballad*, was an article with photograph in the *Los Angeles Times* on 31 July 1999. Under the banner headline *War Orphan regains Name and Family*, the article reported the reuniting with his parents of a twenty-two months old Albanian child, who, at eighteen months, had been left as dead when his parents escaped a Serbian attack during the Kosovan war of 1999 (fig. 1). Kelly's oral/textual *Ballad* starts

Unnatural spring;
Metal seedpods germinating bloody flora,
Anticipating the 'expulsions'
Men in uniforms of blue and green
Faces masked,

And having described the terrors of hiding, starving, watching their child grow weak, stop breathing, lie still, it continues:

She lays his body on the disbelieving ground;
Does not scream, does not look back, but vows

6.- This is the crucial point argued for by Jacqueline Rose in her response to a wave of feminist critique of the asocial character of psychoanalysis, see J. Rose, 'Feminism and the Psychic', and 'Femininity and its Discontents' both in *Sexuality in the Field of Vision* (London: Verso Books, 1986), pp.1–24, pp.83–103.

7.- Jacqueline Rose, 'Feminism and the Psychic', p.7.

'Always, always I will think of him!

His downy crop, his coral mien.

Found on the battlefield and given a Serbian name, Zoran, the child was again abandoned as the Serbians retreated. Kelly's version:

Kastriot is found sitting in a field,

Battle in full thrall, a body sprawled nearby,

Severed head at its side.

He speaks not a word.

Reclaimed by Albanians, he was renamed Lirim, before he was finally reunited with his grieving parents for whom he was their lost son 'Kastriot'. The report of this extraordinary story with its 'happy (?) ending' amidst the traumatic devastation of 'a nation razor-wired to loss' (Kelly) was accompanied by a staged photograph of the tiny blonde child being kissed on both cheeks simultaneously by his parents—'pater, mater, familia' whose large adult heads create a dark frame around his smiling but bemused face in one of those classic images that in capturing the most banal of new photographers' clichés unwittingly stages/images the clamp of the symbolic that this child had almost missed: his first and Kelly's work's final word is 'Bab'/Dad. Kastriot Rexhepi endured a trauma to which perhaps he will never be able to give testimony. The event of almost-death, resurrection, claiming and naming, loss and abandonment, reclaiming and renaming, and finally 'coming home' as another reinsertion into name and family marked by the first word he spoke 'Bab' –Albanian for 'Dad'– all these highly significant and decisive moments occurred between eighteen and twenty-two months. The artist who had made *Post Partum Document* (1976–1982) as a study of the mutual subjectivization/socialization of maternal and infant pair could not but notice the psychosymbolic significance of this time scale which raises the child's story from within the events of the Kosovan war and the scourge of ethnic

cleansing to a mythic status without losing its historically specific clothing. It is the artist's work to hold the double frame of psychosymbolic and historical time before us, the space of the social subject and the psychic space of the subject:

[...] I looked at the story closely: Kastriot was only eighteen months old when he was left for dead, then found and renamed by the Serbs. So he was literally learning to speak at that moment, entering into the order of language and culture, you could say, taking on a sexual identity, and in this case, a very confused ethnic identity. When he was reunited with his Albanian parents, Kastriot was twenty-two months old, usually the age when a child can put words together in an elementary syntax, and, psychologically, can project an image of himself as 'I'. Significantly the first word Kastriot said, according to the reporter anyway, was 'Dad'.⁸

It was Kelly's politically acute and theoretically informed 'reading' of the everyday news report of fin-de-siècle near-catastrophe and good news in the Balkans that revealed the deep structure of myth at work in the story: 'For me the story became less literal and more generic as I got into it. It has the structure of myth – can be told many ways without altering the underlying themes – and I wanted to reflect this in my writing'.⁹ Pared down to phrasings that poetically expose the mythic armature within this single story of political barbarism and genocidal atrocity, the work makes us hear the rhythm of, or register acoustically, the affect that is trauma in contemporary history which disseminates to other bodies and other homes via the immediacy and inscription of the media.

In one sense, the newspaper or news programmes make us all witnesses to catastrophic events. The instantaneous beaming back of onsite footage and reportage brings the traumatic event directly into homes

8.- Jacqueline Rose, 'Feminism and the Psychic', p.7.

9.- Jacqueline Rose, 'Feminism and the Psychic', p.7.

and countries far distant from the actual occurrence. Transmission occurs at several levels. Unlike the shock of discovery that attended the American and Allied troops as they entered concentration camps in 1945 and began to send home first verbal and then photographic reports that seared the viewers –remember Susan Sontag's powerful witness to the impact of seeing these images as dividing her life into a before and an after– we have no delay in the age of satellite and digital communications.¹⁰ Embedded journalists at the centre of war as it unfolds makes everyday's news bulletins as potentially traumatizing as that first time in 1945– yet the constant stream renders even outrageous atrocity just another news item. Sontag has long since argued that shock wears off, that 'images anaesthetize' and 'repeated exposure only makes the event less real!'¹¹

Even with these apparently unmediated, immediate floods of digitized information to which we have access, the mythic structuring of the material into narratives and stories that service deep, ideologically and culturally charged interests is inescapable. Thus the potential witness created by the image is subtly, or grossly, supplanted by a fabricated consumer patterned to receive the mythically familiar. The Barthesian analysis of myth as 'depoliticized speech', as the naturalization of the historical through the process of ideological re-inhabiting of the borrowed and denuded signifiers of historical events raises important questions for theories of witness which are addressed in significant ways by the theorization offered through artistic translation.¹² As with all Mary Kelly's work over the last thirty years, the Ba-

10.- Ver Barbie Zelizer, *Remembering to Forget: Holocaust Memory through the Camera's Eye*, Chicago: University of Chicago Press, en que hace un excelente análisis histórico del impacto de la fotografía frente a los informes de prensa verbales. Susan Sontag, *On Photography*, London: Picador, 1977, p.19. Publicado en español en *Sobre la fotografía*, Edhasa: Barcelona, 1996: "Fueron las fotografías de Bergen-Belsen y Dachau con las que me topé por casualidad en una librería de Santa Monica en julio de 1945. Nada que hubiera visto hasta entonces –en fotografía o en la vida real– me iba a atravesar tan profundamente y tan instantáneamente. De hecho, se puede dividir mi vida en dos partes, antes de haber visto esas fotografías (yo tenía doce años) y después, pp.19-20. Traducido a partir del presente texto.

11.- Susan Sontag, *On photography*, p.20.

12.- Roland Barthes, 'Myth Today', *Mythologies* (London: Paladin, 1972), pp.109–158.

llad triangulates the question of aesthetic form, the traumatic/subjectivizing event, and the mode of subjectivizing encounter that addresses the many dimensions of *theoria* proposed for this volume: *Theoria* –to look at, to view, to travel to see, to be sent visit an oracle, to judge one thing by another, to contemplate, consider, theorize – is a seer. Hence theory is itself a kind of witnessing, a mode of seeing, considering, thinking that involves the real or metaphorical experience of sight/insight and, of course, its opposite, blindness.

In the *Ballad*, Mary Kelly seems to offer nothing to see – in the form of image or representation. What she offers is not the story but an architecture for the transmission of the affective residue of trauma precisely in order to create an order of theoretical seeing, insight, into that which we are called to witness, but which the mythic translation by our media and cultural apparatuses of daily exposure render so already known that it ceases to instigate reflection or affective response. The family under stress in the crisis of war is the very symbol of destruction as Picasso suggested in his response to the sight of the first photographic images of the German death camps. His painting *Charnel House*, (1946, Chicago Art Institute) deployed the artistic handwriting created for his visual scream, *Guernica*, (1937), monochrome Cubist faceting, to depict the father, mother and child of a shattered family home: recuperatively centring the entire Nazi project to destroy all humanizing structures and particularly the affective bonds of family precisely on its most sentimental antithesis. In the newspaper photograph that serves visually to anchor the sentimental resolution of the fairy tale of a lost child returned to its proper parents, country, name, identity, Mary Kelly catches a more troubling ambivalence. She registers another resonance or tone that can be aesthetically explored, as she has so often done, by abandoning the iconic site of mythification –the mother/child (*Post Partum Document*), the older



woman (Interim), the hero (Pro Gloria Patri) for the registers of sound and substance that work together between abstraction, formality and conceptualism to hold both affect and understanding.

The signifying economy created by the now embedded legacies of Minimalism and Conceptualism exceed the museal narratives of a succession of styles to register the battle with, and distance from, the dominant registers of visual representation and popular narrative that enclose us in the mediatic spectacle of global information and entertainment. These show us things before which we are made spectators or worse, consumers but never witnesses. To wrench the encounter –the traumatic event– into a relation of humanizing knowledge –what Bracha Ettinger might call co-affectation– requires a calculated impoverishment at the level of spectacle and a displacement of the mythic to other registers of acoustic and visual memory that can use affective response to generate understanding.

In a work of 1999 that initiated the use of printed pressed lint, *Mea Culpa*, Mary Kelly showed four works comprising 16–20 units combined to form one panel assembled from four to five sections 17x190x2 inches (4 sections), 17x235x2 inches (5 sections). The process is print-making (monotype) using the filter screen of a domestic dryer on which in low relief intaglio print a line of words is placed so as to be impressed onto the lint as it accumulates in a drying cycle. The four sections deal with four major traumatic events:

1. Khmer Rouge massacres in Phnom Penh 1975;
2. The bombing of the refugee camps Shatila and Sabra in Beirut by Israeli air force in 1982;
3. The massacre of Muslim refugees in Sarajewo by Bosnian Serbs in 1996;
4. The Truth and Reconciliation commission in post-apartheid South Africa in 1997. Each historical trauma or event is marked by a cryptic

line of words that run just below centre of repeating curved shapes created by the filter's ready-made form – that are grouped in what the artist names a musical form of four-four time: 'a beat which holds back on both the speed and lyricism of the piece. You might have noticed that a work always ends on four, even if the narrative stops before then. The rhythm determines how the spectator walks through it [...]': To which the interviewer adds 'Four-four being a march time as well!'¹³

Each of the narratives printed onto the compressed lint, apart from the confessional South African report, focalizes through the use of a third person pronoun: 'she'. In each case this 'she' sees or hears something. In Phnom Penh 1975, 'She watched the soldiers in a rice paddy beat her sister with the butts of their rifles until she was dead. Then she had headaches and trouble with her eyes. To distract herself, she worked at the bridge of her nose with a knife. When the pain subsided, she could no longer see'. Sarajewo 1992 reads: 'A few bathroom tiles and the smell of burning: nothing else left. Probing the ashes she retrieved a family photograph. Their faces scratched out with a drill bit. She rocked back and forth on her heels. What shall we do? Slit their throats said her four year-old son!'¹⁴

These abbreviated narratives carry the mark of their origin in newspaper or television reports stripped of all sensationalism and sentimentalization with an analyst's understanding of the psychological import of casual utterance. Mary Kelly tells interviewer Juli Carson that her work often begins with a photographic and verbal archive, a kind of cultural ethnography in which both what is said around her is listened to as an analyst might for the core elements, the trigger phrases, the deep psychic valences. But she is also 'on the couch' responding to the noise of her archive with the selective attention that marks it with her own desire and psychic urgencies. In this case, Kelly collected material

13.- Juli Carson, 'Mea Culpa: A conversation between Mary Kelly', *Art Journal* 59 (Winter, 1999), pp.74–80:77.

14.- In conversation about this discovered episode: the ready-made of a war experience, Mary Kelly has remarked on the significance of these words of cold blooded enmity emerging full formed from the mouth of a child: already inducted into the terms of ethnic violence. The child repeats what he has heard as the normal response, his own imaginary already inhabited by the given terms of ethnic conflict.

on war-related atrocities, which themselves lured the artist's personal rather than dispassionate interest, and activated her memory perhaps of time in Beirut and growing up through the Vietnam War, the first war that was so daily brought home to American televisions.¹⁵ But also her attention was drawn to aspects of intense experience: fear of losing one's child.

The mutilated family photograph came this way from an accumulated archive, but the South African episode was prompted by a report from the Truth and Reconciliation commission overheard on the television but from another room. It is this relation of chance encounter –over-hearing– with the trace of the traumatic events occurring somewhere else and to someone else that marks the distance between the failure of witnessing that is reportage and the new creation of the conditions of witnessing that is the art work in order to refute the current overemphasis on authenticity and testimony. Reflecting on the theoretical underpinnings of this position, Juli Carson pointed out that Mary Kelly is not intending to present the 'reality' of war atrocities and thus fall prey to the ethical dangers of representation. Mary Kelly tells her:

I think there is a mistaken idea that trauma has to do with an immediate experience –when something happens to you. We usually attribute a certain authenticity to the account of survivors, although the 'accident' is shaped in tandem with a person's particular sexual disposition or phantasy life. Following Freud's contention that it isn't the real event, but the psychic effect that produces trauma, I started to think about the impact that atrocities have even when they are received second hand through the media. The way they seem to induce different forms of identification with the victim, whether they are hysterical or megalomaniacal, I'm not sure, but I couldn't deny the traumatic effects of

these representations and how they filter into the everyday.

Mary Kelly describes how as part of the long gestation of the work *Mea Culpa*, she herself staged a photograph of her own body as if dead, shrouded in sheets: 'I needed to act out this tendency to experience the unimaginable vicariously in order to get some distance from it'. Juli Carson glosses this:

That's exactly how Lacan describes trauma, as a missed encounter with the Real. To actually have that encounter would, of course, be the death of the subject. What I mean, is, to look beyond the spectacle of representation of language, behind that screen upon which we project everyone of our life-sustaining (traumatic) phantasies, is to encounter that, in fact, there is 'nothing' there. Contrary to claims made in some recent cultural theorizations of the Lacanian Real, that's an 'encounter' from which you do not walk away.¹⁶

Mary Kelly speaks of the displacement from the body in the image, the identification with the image of the victim which renders death a mere performance rather than this brush with 'nothing', the annihilation of the subject, and talks about wanting to find a means to 'translate' the material onto which the issue is displaced into a process of making the non-iconic image. I cannot stress enough the import of this attention to the relations between coming to terms with the process of making and its materiality which forms a typical part of any engagement with conceptual post-minimalist art practice and the ethical dimension of her practice in its social and historical engagement. It is here that the possibility of an indexical relation to historical real that bypasses all 'realism', authenticity and immediacy which have been virtualized to such a degree that what we might in old fashioned terms call an ethical rather than a social realism is transferred in potential at least to the most conceptual and depleted modalities that can still

15.- Martha Rosler made a series of major photomontage works on this moment titled *Bring the War Back Home*, see Catherine de Zegher, *Bringing Life Worlds: Martha Rosler* (Vienna: Generali, 2000).

16.- Juli Carson, 'Mea Culpa: A conversation between Mary Kelly', p.76.

promise but never guarantee the necessary affectivity, or co-affectivity, that marks the transmission of the traumatic effect sufficient to create a work of political witness.

Kelly's process produces something anamorphic: for the viewing subject in the exhibition hall cannot master or grasp the whole work from any single position, but becomes a subject in and of the space whose rhythmic prose 'narrativizes' events for that decentred subject. The complex aesthetics of making use of a domestic industrial machine associated with cleansing to stage affective encounters with the atrocities of war and ethnic violence functions at yet another level of challenge to and interruption of the mediatic which as I am suggesting virtualizes the event. Mary Kelly says:

I think human rights legislation –which was actually launched by Eleanor Roosevelt in 1948– will become the major issues of 'democracies' in the twenty-first century. More specifically I am interested in the ways artists like Shirin Neshat and William Kentridge import cinematic devices into the gallery space without the aspect of spectacle. But I wanted to go in a very different direction: to explore the possibilities of material indexicality as a kind of visual experience, pleasure really, which is compatible with the archaic nature of the gallery space. I mean 'archaic' in relation to the dominant cultural forms like film, television and technology- driven entertainment thing. That's why it seemed somehow appropriate to invent an 'outmoded' medium –washers and dryers after all belong to the industrial rather than the information era. I find Walter Benjamin's suggestion that there is a redemptive aspect to the outmoded more and more meaningful [...] I do think it is important not to forget the kinds of social relations embedded in past events –simple ones like reading a book, as well as complex and traumatic ones like war.¹⁷

Drawing on these terms, I propose that beyond the problematic of representation, which is so complexly virtual and virtualizing, the now archaic forms of modernist made art, historically freighted with its own social relations and memories, perform the indexical relation not via the icon but the material as a transport medium capable of inciting a trans-subjectivity that is not voyeuristic or identificatory. To bring this finally back to the theory of witness, I want to introduce one of founder thinkers of witness: Dori Laub. In his study of Holocaust testimony, 'Bearing Witness' – which involves both the survivor giving testimony and the witness who was missing at the time of the event, absence compounding the traumatically dehumanizing event – Laub typifies the dangers of witnessing, as the receiver defends him or herself from the invasion of the other's trauma. He notes a range of defensive responses: a sense of total paralysis or fear, fear of merger with atrocities being recounted; a sense of outrage or anger directed at the narrator; a sense of withdrawal and numbing; a flood of awe and fear leading to a fake sanctification of the victim; obsessive interest in facts to foreclose the affective charge; hyperemotionality that looks like compassion but floods out the testifier with the listener's defensive affectivity.¹⁸

Held by the fineness of calculated aesthetic forms addressing the rhythms of seeing and hearing in narrativized space inviting the viewer's work upon its materials and forms, Mary Kelly's recent work since 1999 brings a still deeply feminist perspective to bear on the question of history as trauma. Deeply feminist in its fidelity to the exploration of the complex hinge between subjectivity and the social and historical, this work swings round from the original refocusing of attention onto the domestic site of labour as one key locale of socialization and subjectivization within class and gender relations back onto the public space of war and violence. Yet, in its relay of current events to the in-

17.- Juli Carson, 'Mea Culpa: A conversation between Mary Kelly', p.79.

18.- Dori Laub, 'Bearing Witness', in Shoshana Felman and Dori Laub, [eds], *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History* (Routledge, 1992), pp.72–73.

timacies of our homes, the media itself corrupts such distinctions, investing our homes and domestic spaces with the social and historical. When, as at the end of the last century, the fiftieth anniversary of the full exposure of the Nazi genocide found Europe riven once again by ethnic violence and atrocity, traumatic delay retriggered by traumatic repeat raised the theorization of history as trauma to the headline of theoretical research. The enormous volume of work on the Holocaust as the traumatic shadow-stain on twentieth century Europe opens out to events which find traumatic resonance in almost every post-war society from Taiwan, to Korea, almost all of Africa, throughout South America and then the Balkans. Our relation to the scale and depth of human suffering must be one of the critical questions of our time, when the exhaustion of older frames of political formulation have been smashed and globalization –the latest and most spectacular of the phases of capitalism– unravel most of our existing structures for the management of its terrifying forces of transformation.

The Ballad of Kastriot Rexhepi becomes an interesting theoretical event, creating a space in which to reflect upon who we are summoned to be in relation to another not in the age of mechanical reproduction but of digitized virtuality which screens (in both senses of the world) the nature of brutal and violent physical reality for most of the world's populations whom development, neo-colonialism and greed have reduced to levels of such atrocious and traumatic suffering that the whole of modernity's dream lies indicted. The arcane and esoteric exercise of conceptual art making in an advanced western nation whose conditions of existence involve galleries and orchestras and art magazines seems utterly irrelevant to the scale of trauma that we now witness world-wide. But that is not so. For embedded in this archaic practice of made and viewed art is the complement to the necessity for synthetic, sociological knowledge of globalization and vio-

lence, namely aesthetic knowledge, knowing for yourself, knowing in yourself, knowing at the level of human witness.

For many years the focus of one area of my teaching and research has been the passage from trauma to cultural memory. In the time scale of that work (1990-), these terms have become major areas of investigation in cultural theory, acquiring an awesome bibliography that does some justice to the significance that each term, trauma and cultural memory, hold for a world repeatedly traumatized and increasingly seeking to hold onto/create meaning in events that traumatically knock it out. At the intersection with work that has largely focussed on the trauma and cultural inscription of the memory of the Shoah/Holocaust, I have continued my other intellectual project as a feminist art historian and cultural analyst, working on interventions in art's histories from theoretically informed feminist analysis, the latter term invoking, hopefully, both a legacy of critical thought and psychoanalysis itself. Central to both projects has been the aesthetic: not as the beautiful or the best, but rather as a practice that articulates thought and affect through material and semiotic processes. I ask myself: What can art historical work contribute to the philosophical, literary and psychological/psychoanalytical literature on trauma and cultural memory: what is the role of art? In introducing the course on trauma and cultural memory in relation to the Shoah, I ask my students: Who/what we shall be when we look back at this historical moment, that, in the character of trauma, happened in historically determinable dates within which its effects are not confined and thus returns with the force of the repressed out of time and out of place. I have written elsewhere of the danger of what I call the Orphic gaze, the second look that kills again.¹⁹ The danger of voyeurism, abjecting the other, recoiling from their dehumanization in horror, and many other inappropriate but inevitable responses need to be considered

19.- Griselda Pollock 'Painting as a Backward Glance That Does not Kill: Fascism and Aesthetics', *Renaissance and Modern Studies*, 2001, vol. 43 special issue on *Fascism and Aesthetics*, pp.116–144 and 'Abandoned at the Mouth of Hell or A Second Look that Does not Kill..' in *Looking Back to the Future: Essays by Griselda Pollock from the 1990s* (New York, G&B New Arts, 2000) introduced by Penny Florence, pp.113–177.

before we even begin. So I propose the now well-known suggestion of Dori Laub that we are called to become the belated witnesses eradicated from the genocidal process which Laub characterizes as an event-without-a witness.²⁰ Thus we restore to the testifying victim/survivor the human ear and subjective affirmation destroyed as part of the calculated violence of the planned destruction of entire peoples. But this is based on the model of testimonial exchange that forms its own new models of literature and historical writing.

It is a difficult proposition that bends time and place and raises difficult questions. Laub's concept of the event without a witness has been taken up by Bracha Ettinger and transformed into a general proposition about the belatedness inherent in trauma in which the impact of the traumatic effect may be deferred or even transmitted across generations and beyond the boundaries of the discrete subject. Ettinger also pushes this implicatedness to include the viewer of the artwork, who is, by definition, also a witness without an event. That is to say, the event, the experiential or other cause of the art work and its making is not the experience of the viewer. Yet the viewer is called upon to participate affectively in confirming the human significance of the trace of that now missing event: the making or even the marker, to raise the objective materials to the level of signification, communication, subject-subject relay. We respond with our own emotions or thoughts to what is not ours while we are in turn transformed by the affect of the other within us. Thus witness ceases to be a mere legal or even a psychotherapeutic condition; it is an ethical relation to the suffering of what is no longer the other, but a co-affecting transsubjective dimension of subjectivity that is particularly operative in certain moments of engaged aesthetic practice. But Bracha Ettinger will take this one stage further and exposes that what had seemed at first in the idea of witness an ethical and affirming point of meeting,

of mutual confirmation as something that still leaves a gap. Thus, to define the specific moments or elements of non-psychotic transitivity that may be incited in the aesthetic experience (of making as well as of viewing) she alters the word witness visually to create 'wit(h)nes-sing'. Introducing the letter 'h' from the word 'with' breaches the dominant formulations of the conditions of subjectivity in which the subject only emerges when it ceases to be with an other, separates itself, defines its bounded ego through a scarifying gap through which hole will whistle the subjective engine of desire. To be too much with, to over-identify, to fail to maintain clear boundaries between self and other is to fall prey to a host of psychological problems verging ultimately on a psychotic disintegration of the self, an alienation so profound that intersubjective exchange becomes impossible. Thus the moment of balancing the varying potentials of subjectivity for its contact or collapse must be negotiated and staged. While there is a gulf of considerable theoretical significance between the Lacanian underpinnings of Mary Kelly's work and the post-Lacanian feminist matrixial theory formulated by Bracha Ettinger, it is possible to allow the latter to reflect upon the contribution to the relations of aesthetics, trauma and witness because the work of Mary Kelly must itself be in excess at the affective level of its own self-understanding that generated the practice. The combination of the viscosity of rhythm and the collaboration between Kelly's word poems and Nyman's music staged at the opening of each of the three venues for the Ballad suggested to me a third part to this exchange in the form of this theoretical statement:

A rhythm of swerving in rapport of transmission and transference, conducting toward an unforeseen home while creating it, by/passes the on/off beat. This rhythm never arches total 'on' or total 'off' [...] Co-inhabit(u)ation is primarily affective, not visual

20.- Dori Laub, 'An event without a witness: Truth, Testimony and Survival' in *Felman and Laub, Testimony*, pp.75-92.

and it destabilizes visibility by transgression of affect that causes infiltration of invisible trauma into appearance.²¹

Suspended between the inherent virtuality of subjective processes (fantasy and the unconscious) and their indexical trauma that founds the subject who never knows it, and the virtuality of the socio-economically conditioned media/information systems and the historical trauma they report but mythify, art making and its specific aesthetic processes and practices (in a Kristevan not a Kantian sense²²) may create both witness and wit(h)ness that 'cause infiltration of invisible trauma into appearance' and audibility to create witness-subjects which is not only an ethical but a deeply political effect.

21.- Bracha Ettinger, 'Traumatic Wit(h)ness-Thing and Matrixial Co/in-habit(u)ating', *Parallax*, no 10, (1999), p.93.

22.- I am thinking here of Julia Kristeva's definition of aesthetic practices as 'signifiante' – that which transforms and renovates the unities of the symbolic order. See Julia Kristeva, 'The Subject and the Signifying System', in Toril Moi [ed], *The Kristeva Reader* (Oxford: Basil Blackwell, 1986).





ch: their son is still alive.

Mary Kelly, La balada de la antivisión

Miguel Ángel Hernández-Navarro

Por esto es todavía más conveniente que prestes atención a estos cuerpos que se ven agitarse en los rayos del sol, porque tales agitaciones revelan que hay ocultos también en la materia movimientos secretos e invisibles.

Lucrecio

Ópticas de sombra

Dentro del proceso de renovación y asentamiento que los estudios de cultura visual están sufriendo de un tiempo a esta parte, es posible identificar el surgimiento de una suerte de corriente de pensamiento que, revirtiendo lo que en principio podría parecer el objeto de esta "disciplina", centra sus esfuerzos en el examen y reflexión sobre aquello que escapa a la visión. Partiendo de la afirmación de W.T.J. Mitchell según la cual el objeto de la cultura visual no se agota en lo visible, sino que se extiende a "la ceguera, lo invisible, lo oculto, lo imposible de ver y lo desapercibido"¹, algunos estudios como los llevados a cabo por Georgina Kleege, Akira M. Lippit o Malcolm Bull², por mencionar simplemente recientes ejemplos de una larga lista, abordan una serie de cuestiones que tienen como punto común un interés por las cosas que desbordan lo visible, lo no percibido, lo apenas perceptible o, directamente, lo imperceptible: las discapacidades del ojo, la ceguera, lo háptico, lo audible, lo escondido, el camuflaje, el velo, lo mínimo, lo inmaterial, lo infravisible, lo desaparecido... en definitiva, y por utilizar el término de Derrida, lo "visible in-visible", esto es, aquello que, sin estar "a la vista", permanece siempre, no obstante, "en el orden de la visibilidad, constitutivamente visible"³. La tesis de fondo que se desprende de gran parte de estos planteamientos –aunque cada cual emprenda un discurso particular– es que tales "ópticas de sombra" –por utilizar el término de Lippit– funcionan como emplazamientos de regímenes escópicos alternativos a la hegemonía de lo visible y el ocularcentrismo de la Modernidad. Regímenes de resistencia que ponen en evidencia las fallas de la vi-

1.-W. J. T. Mitchell, "Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual", *Estudios visuales*, 1 (2003), pp. 17-40. Sobre la relación entre la cultura visual y la no visualidad, véase: Georgina Kleege, "Blindness and Visual Culture: An Eyewitness Account", *Journal of Visual Culture*, 4(2), 2005, pp. 179-190.

2.-Georgina Kleege, *Sight Unseen*, New Haven, Yale University Press, 1999; "Blindness and Visual Culture: An Eyewitness Account", *Journal of Visual Culture*, 4(2), 2005, pp. 179-190; Akira M. Lippit, *Atomic Light (Shadow Optics)*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2005; Malcolm Bull, *Seeing Things Hidden: Apocalypse, Vision and Totality*, Londres, Verso, 1999. Véase también: Neil Leach, *Camouflage*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 2006; Richard Panek, *The Invisible Century*, Nueva York, Viking, 2004; Lennard J. Davis y Maquard Smith (eds.), "Disability-Visuality", *Journal of Visual Culture*, 5 (2), 2006.

3.- Jacques Derrida, *Dar la muerte*, Barcelona, Paidós, 2000, p. 88.

sión moderna y, por ende, de cualquier sistema elevado sobre una epistemología lumínica⁴.

Este posicionamiento del lado de la sombra, bien pensado, debe bastante a los estudios de Martin Jay⁵, quien ha mostrado cómo a lo largo del siglo XX, especialmente en Francia, pero también en otros lugares y desde otros ámbitos⁶, ha tenido lugar en la filosofía un profundo cuestionamiento de la vista como sentido privilegiado de la Modernidad. Un proceso que, como el propio Jay ha demostrado en más de una ocasión⁷, ha tenido su correlato artístico en ciertos desarrollos de la vanguardia a lo largo siglo XX. En este sentido, en su estudio de la demolición del ocularcentrismo modernista y "la embestida contra la idea de la opticalidad pura" en el último tercio del siglo XX, señala Jay tres categorías fundamentales bajo las que las nuevas prácticas artísticas, nacidas en el seno de la neovanguardia, atentan contra el privilegio de la forma instituida en el modernismo académico: "una que subraya la importancia del lenguaje como opuesto a la percepción; una que pone de relieve el papel olvidado del cuerpo; y otra que acentúa las implicaciones políticas de ciertas prácticas visuales"⁸. Estas cuestiones –lenguaje, cuerpo y política–, que caracterizan a gran parte del arte desde la segunda mitad de la década de los sesenta, y que son una reacción ante la pura visualidad del pensamiento modernista y "greenbergiano", de un modo u otro, aparecen sintetizadas y puestas en obra, junto a otras que también caminan hacia el reverso del ocularcentrismo, en el trabajo de Mary

4.- Sobre esta cuestión, véase David M. Levin (ed.), *Modernity and the Hegemony of vision*, Berkeley, University of California Press, 1993; idem (ed.), *Sites of Vision. The Discursive Construction of Sight in the History of Philosophy*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1999; idem, *The Philosopher's Gaze: Modernity in the Shadows of Enlightenment*, Berkeley, University of California Press, 1999.

5.- Martin Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought*, Berkeley, University of California Press, 1993; *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*, Barcelona, Paidós, 2003.

6.- Por ejemplo, en el contexto alemán, de Nietzsche a Heidegger, pasando H. Arendt, Adorno o, por supuesto, Benjamin. Sobre esta cuestión, véase Frederic J. Schwartz, *Blind Spots: Critical Theory and the History of Art in Twentieth Century Germany*, New Haven, Yale University Press, 2005.

7.- Por ejemplo, los estudios vinculados a la revista *October*. Cf. Rosalind Krauss, *El inconsciente óptico*, Madrid, Tecnos, 1999.

8.-Martin Jay, "Devolver la mirada", p. 67.

Kelly, sin lugar a dudas, uno de los más complejos, ricos y sólidamente anclados de las últimas décadas.

Desde un principio, Kelly estuvo interesada por la invisibilidad entendida desde un punto de vista social –los actos invisibles de borramiento del cuerpo en la cotidianidad⁹–, muy cercana al sentido micropolítico latente en textos como *La invención de la cotidianidad*, de Michel de Certeau¹⁰. En *Night Cleaners* (1975), una de sus primeras obras, filmó el trabajo de las limpiadoras nocturnas, mostrándolas como unos seres "fuera" del sistema de la red social y de la luz del significado. De modo semejante, en *Post-Partum Document* (1973-78), documentó los primeros años de vida de su hijo, poniendo en evidencia el hasta entonces no valorado –ni "visualizado"– papel de la madre en la entrada del niño en la cultura. Por medio de restos e imágenes por contacto, pañales sucios, escritura, grabaciones, huellas, y un amplio dispositivo de memoria a modo de "registro específico" de la relación madre-hijo, Kelly "reconstruyó" el período más importante del sujeto según el psicoanálisis, la entrada en la cultura, pero no sólo desde el punto de vista del infans sino también desde el punto de vista consciente de la madre y de su angustia tras la separación. Una angustia que, precisamente, será el punto de partida de la madre de *Interim* (1984-89), otra obra seminal en la que Kelly observa la "ausencia de imagen social" de la mujer de mediana edad con un hijo y explora la crisis de identidad que experimenta la madre madura en su etapa postmaternal¹¹.

La tarea de las mujeres limpiadoras, el cuidado y los primeros años del niño, o el rol de la madre madura –en la estela de lo que Mierle Laderman Ukeles llamó "Maintenance Art" (arte de mantenimiento)¹²– en el

9.-David Le Breton, *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires, Nueva visión, 2001.

10.-Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 1990.

11.-Parveen Adams ("The Art of Analysis: Mary Kelly's *Interim* and the Discourse of the Analyst", en *The Emptiness of the Image: Psychoanalysis and Sexual Differences*, Londres, Routledge, 1996, pp. 71-90) observa que en realidad *Interim* supone la experiencia del análisis, el sentarse en el diván del psicoanalista y contar todas las fantasías interiores, pues no son otra cosa que vidas y experiencias lo que aparece reflejado en cada una de las partes de la instalación.

12.- Véase Linda Frye Burnham y Steven Durland (eds.), *The Citizen Artist: 20 Years of Art in the Public Arena: An Anthology from High Performance Magazine 1978-1998*, Nueva York, Critical Press, 1998.

fondo ponían de manifiesto y visibilizaban toda una serie de procesos, lugares y prácticas que la sociedad patriarcal desprecia, condenándolos a la sombra de la "verdadera" vida social, haciéndolos permanecer en la oscuridad. Pero es en la obra reciente de Mary Kelly donde la reflexión sobre las "ópticas de sombra" llega a un estado aún más interesante. Hasta el final del texto me ocuparé especialmente de una de estas últimas realizaciones que, hasta donde creo advertir, reactualiza gran parte de su obra anterior, poniendo en escena de nuevo los elementos esenciales de su discurso artístico, pero sobre todo llevando la idea de anti-visualidad y la de desmaterialización a su máxima expresión. Me refiero a *The Ballad of Kastriot Rexhepi* (2001), expuesta por primera vez en diciembre de 2001 en el Museo de Santa Mónica en Los Ángeles, y mostrada en España en junio de 2006 en el Espacio AV de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia¹³.

Ceguera histórica: la responsabilidad del testigo

El origen de la obra es la lectura de un artículo, publicado el 31 de julio de 1999 en el diario *Los Angeles Times*, en el que aparecía la fotografía de un niño besado por sus padres y un texto que titulaba: "Huérfano de guerra recupera nombre y familia". El texto contaba la historia de Kastriot Rexhepi, un niño albanés de Kosovo que, durante el conflicto balcánico, quedó completamente abandonado, después fue rescatado por serbios y finalmente se reunió con sus padres. Kastriot tenía dieciocho meses cuando, en medio de la huida del pueblo de Kolic durante el período en el que los albaneses fueron expulsados, su familia lo creyó muerto. Durante los cinco meses siguientes, Kastriot es encontrado por serbios, que le ponen un nombre y lo abandonan otra vez; luego lo rescatan unos albaneses, que de nuevo le vuelven a poner un nombre. En la historia, la cuestión del lenguaje es primordial: Kastriot constantemente va siendo un lugar de "inscripción" del signo, del nombre, y

todo eso mientras el niño está adquiriendo el lenguaje, en el momento que Lacan relata como de aceptación del nombre del padre, de modo que el niño está asumiendo en sí una identidad en la que la diferencia sexual y la étnica convergen en el centro de un conflicto tanto sociopolítico como psíquico. Cuando a los veintidós meses Kastriot se encuentra con sus padres albanokosovares, la primera palabra que pronuncia es, según el reportero, "Bab", que en albanés quiere decir "papá". Casi a la manera en que Lacan observa en su seminario sobre *La carta robada*, de Poe¹⁴, al final aquí, la carta –Kastriot– siempre llega a su destino, y es en ese destino donde acepta realmente el nombre del padre.

En la fascinante historia de Kastriot Rexhepi, Mary Kelly detectó "todos los elementos de una alegoría nacional: el abandono del niño, la confusión con su identidad y el hecho de que hubiera sobrevivido a un encuentro con la muerte, lo que a su vez es emblemático de la supervivencia de la nación"¹⁵. A esa "alegoría nacional" se sumaba, por otra parte, una tragedia "cotidiana" como la pérdida o separación de un niño y su posterior recuperación, un tema que se encuentra presente desde los inicios de la obra de Kelly. Ya en *Post-Partum Document*, la artista describe la angustia que experimentó ante la desaparición de su hijo durante tres minutos, un tiempo que sintió alargarse hasta la eternidad. Una suerte de *fort/da* freudiano, perder y reencontrar, que, en lugar de ser practicado por el niño, es sufrido por la madre, que experimenta la pérdida, el vacío, y la plenitud del reencuentro¹⁶.

Un reencuentro que, sin embargo, para siempre queda investido con la

14.- Jacques Lacan, "Seminario sobre la carta robada", en *Escritos II*, México, Siglo XXI, 1983, pp. 11-41.

15.- Mary Kelly y Trisha Ziff, "Una conversación informal", en *La balada de Kastriot Rexhepi*, Catálogo de la exp. celebrada en México, Museo Universitario de Ciencias y Arte, Mayo-Agosto 2004, p. 14.

16.- "Como muchas madres, he experimentado la pérdida temporal de un hijo, y esa sensación de haberme salvado de milagro cuando vuelve a aparecer, sano y salvo. Resulta profundamente conmovedor, incluso hasta traumático, pero hay algo que resulta más ambiguo en el hecho de sobrevivir al encuentro, cuando el niño ya es irrecuperable, cuando es el momento de la pérdida final y por lo tanto infinita. Esto es así especialmente para una mujer, ya que se encuentra tan vinculada con su objeto amado a través de una relación narcisista, que esta pérdida imita su propia muerte y, en este sentido, ella no sobrevive sino que simplemente permanece" (Mary Kelly, "On Gesture, Medium and Mediation", Conferencia pronunciada en Murcia, Cendeac, 1 de junio de 2005, copia manuscrita. Traducción en el presente volumen "La balada de Kastriot Rexhepi: notas sobre el gesto, el medio y la mediación").

13.- Junto a estos dos lugares, la obra también fue expuesta en el Museo Universitario de Ciencias y Arte, perteneciente a la Universidad Nacional Autónoma de México, en Mayo de 2004.

posibilidad de la pérdida futura y la experiencia de la pérdida anterior. La cuestión de la guerra y sus consecuencias ya había sido tratada por Mary Kelly en algunas obras anteriores como, por ejemplo, *Gloria Patri* (1992), donde observaba la construcción de la heroicidad como una fachada o escudo de protección en el background de la primera Guerra del Golfo. Utilizando la idea de la construcción lacaniana del sujeto, la artista intuía que la masculinidad tiene en el conflicto un carácter performativo que en realidad esconde los miedos del sujeto: camuflaje e intimidación, que son los dos valores primordiales del individuo en guerra, en el fondo, no hablan sino de una mascarada muy en la línea de lo que Judith Butler y la teoría queer pusieron de relevancia¹⁷. Otra obra, *Mea culpa* (1999), reflexionaba ante cuatro sucesos traumáticos: las masacres de los Jemeres Rojos en Phnom Penh, 1975; el bombardeo de campo de refugiados en Shatila y Sabra en Beirut por las fuerzas aéreas israelíes en 1982; la masacre de refugiados musulmanes en Sarajevo a manos de serbobosnios en 1996; y la comisión de la Verdad y la Reconciliación en la Sudáfrica del post-apartheid en 1997. Todas las historias nacían tras la contemplación de una noticia en algún medio de comunicación, ya fuese escrito o televisivo, lo cual adelantaba en cierto modo lo que sucederá en *La balada de Kastriot Rexhepi*. A partir de aquí, cada uno de los sucesos era relatado en tercera persona, otorgando un especial énfasis al pronombre femenino del singular, un omnipresente "ella" que ejercía de testigo mudo –ve o escucha algo– de la atrocidad, como por ejemplo, en la masacre de Phnom Penh: "Ella miraba cómo los soldados golpeaban a su hermana en un campo de arroz con las culatas de sus rifles hasta matarla. Desde entonces sufrió dolores de cabeza y disfunciones oculares. Para distraerse se pasaba un cuchillo por el tabique nasal. Cuando el dolor remitió, perdió la vista."¹⁸. Un testigo que enfatiza la saturación del ver demasiado, llegando a lo que Freud llamó ceguera histérica (*hysterische Blindheit*), esa suerte de negación psico-

somática de la visión tras la contemplación de actos demasiado horrendos como para ser asimilados¹⁹, actos en los que es imposible intervenir; tan sólo observar.

En realidad, la artista no relata tanto las atrocidades como la condición de testigo del observador, que, como si se tratase de un cronista de guerra, narra de modo impasible, aunque en su lenguaje sí que se encuentran ciertos signos de emoción, los acontecimientos que le son dados a ver. Para Kelly, ese trauma del observador también sucede en acción diferida en el observador occidental, y es en el fondo a él –a ella– a quien hace referencia la obra: al trauma del testigo y de los daños irreparables en su mirada ante la imposibilidad de actuación. Mary Kelly, siguiendo la idea de Freud de que el trauma no es producido por el acontecimiento real, sino por su efecto posterior, afirma: "me puse a reflexionar sobre el impacto que tienen las atrocidades aunque sean recibidas de segunda mano y a través de los medios, en la manera en que inducen a diferentes tipos de identificación con la víctima. No estoy segura de si son histéricos o megalómanos, pero los efectos traumáticos de estas representaciones y el modo en que se filtran en la vida cotidiana son innegables"²⁰.

En *La Balada de Kastriot Rexhepi*, Mary Kelly afronta la cuestión de los horrores de la guerra de nuevo desde el prisma menos usual, y, una vez más, la cuestión del observador y el complejo de culpa del testigo deviene un argumento central. Sin embargo, como ha señalado Griselda Pollock, aquí no se trata de presentar la mirada desenfocada de los medios, que se asemeja bastante a lo que llama "la mirada órfica", que, como el Orfeo que se vuelve a asegurarse que Euridice viene tras él en su vuelta del Averno, se vuelve a contemplar las atrocidades con el único resultado de "matar de nuevo"²¹.

Frente a esta mirada que mata, Pollock sostiene que la mirada de Mary Kelly en *La balada* trata de eludir por todos los medios el espectare del

17.-Véase Jesús Martínez Oliva, *El desaliento del Guerrero. Representaciones de la masculinidad en el arte de las décadas de los 80 y 90*, Murcia, Cendeac, 2005.

18.- "She watched the soldiers in a rice paddy beat her sister with the butts of their rifles until she was dead. Then she had headaches and trouble with her eyes. To distract herself, she worked at the bridge of her nose with a knife. When the pain subsided, she could no longer see" (Mary Kelly, "Mea Culpa", *October*, 99, 1999, pp. 10-15) [Las cursivas son mías]

19.-Sigmund Freud, "Concepto psicoanalítico de las perturbaciones psicógenas de la visión", en *Obras Completas*, Tomo I, Madrid, Biblioteca Nueva, 1968, pp. 1631-1635.

20.-Juli Carson, "Mea Culpa: A Conversation between Mary Kelly", *Art Journal*, 59 (Invierno 1999), pp. 74-80, p. 76.

21.-Griselda Pollock, "Mary Kelly's Ballad of Kastriot Rexhepi: Virtual Trauma and Indexical Witness in the Age of Mediatic Spectacle", *Parallax*, 10, 1 (2004), pp. 100-112, p. 109.

espectáculo y proporcionar una mirada "afectiva", una óptica de co-afección, una mirada que sufre, pero sobre todo que acompaña en el sufrimiento. Para eso Pollock trae a colación la reflexión realizada por la pintora y teórica judía Bracha Ettinger, quien, a la hora de volver a mirar al Holocausto, plantea la noción de "Wit(h)ness", que podríamos traducir como (con)testigo, o, más empáticamente, "testigo-contigo"²², una noción que serviría para restablecer la visibilidad de un acontecimiento "in-visible" sin la necesidad de hacerlo imagen²³ y al mismo tiempo serviría de restitución del duelo y evitación de la melancolía. La balada, por medio de esta mirada restituyente, sería de este modo un intento de alejar de la imagen la catástrofe²⁴ y la consecuente melancolía, que ya fue observada por Benjamin como inherente a los procesos reproductivos de la imagen²⁵.

Todo lo anterior se encuentra en la base del "sitio discursivo de la obra". Ahora bien, la formalización o la *mise en oeuvre* del mencionado "sitio discursivo" es lo que realmente da la medida de la antivisualidad de La balada. Tras la contemplación de la noticia en Los Ángeles Times, y tras un tiempo de meditación, la artista escribe un texto alusivo al acontecimiento histórico. Ese texto, en un largo proceso, es grabado sobre tamices constituidos por pelusa compactada. Y, por último, el texto se transforma en una balada en el sentido literal –musical– del término, una composición llevada a cabo por Michael Nyman para la voz de la soprano Sarah Leonard. Estos tres elementos, texto, pelusa y música se entrelazan en la instalación definitiva de la obra, que se muestra de modo narrativo a lo largo de la sala siguiendo la línea del texto. Es en la intersección de todos estos elementos donde se produce el verdadero significado de la obra y donde es posible considerarla como una suerte de resistencia ante el poder de lo visible.

22.- Bracha Ettinger, "Traumatic Wit(h)ness-Thing and Matrixial Co/in-habit(u)ating", *Parallax*, 10 (1999). Citado por Griselda Pollock, "Mary Kelly's Ballad of Kastriot Rexhepi", p. 110.

23.- *Sobre la cuestión de la visibilización de la muerte y el Holocausto*, Véase Pedro A. Cruz Sánchez, *La muerte (in)visible. Verdad, ficción y posficción en la imagen contemporánea*, Murcia, Tabularium, 2005; y George Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo*, Barcelona, Paidós, 2005.

24.- Véase Susan Buck-Morrs, *Mundo soñado y catástrofe*, Madrid, Antonio Machado, 2004.

25.- Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos, 2004.

Indexalidad textual: escritura-con-tacto

Desde un primer momento, la presencia de lo textual ha sido fundamental para Mary Kelly. En Post-Partum Document, el texto aparecía como "documento" y memoria, "fijando" los significados de lo dado a ver, que nunca eran representaciones, sino restos, huellas o el propio texto en sí en tanto que trazo e índice. En Interim, lo textual seguía teniendo el papel de fijación de significados de lo mostrado, pero también comienza a tener un claro perfil narrativo que, a la manera de pequeñas historias contadas no por la imagen sino por el texto, será esencial en sus obras posteriores, tanto en Gloria Patri como en Mea Culpa.

En La balada de Kastriot Rexhepi, tomando como punto de partida la historia, Kelly escribió un texto poético inspirado por las formas literarias autóctonas. Como la propia artista ha comentado en más de una ocasión, el viaje de Kastriot posee una estructura casi mitológica, es decir, "que se puede contar de diversas maneras sin alterar los temas subyacentes, algo que yo he intentado reflejar esto al escribir La Balada"²⁶. Aunque existe una larga tradición dentro de las baladas bélicas de Kosovo, incluyendo versiones contemporáneas a cargo de compositores populares, en el relato de Mary Kelly el heroísmo, el sufrimiento y el castigo no tienen valor alguno, puesto que estaría más cerca de ser una "antibalada", "ya que aquí no hay ninguna valoración del martirio"²⁷. La forma balada, como ha señalado Jorge Reynoso, es la canción de un tiempo mítico, y su función cultural "no es tanto conmemorar un pasado o narrar la actualidad, sino colocar al pasado y al presente en plataformas relativas con respecto a los valores con los que se identifica la comunidad que la canta: volver al tiempo un tiempo mítico"²⁸. Ése es el tiempo del texto, el tiempo de la propia ausencia de Kastriot, un tiempo diferido y reactualizado, mas nunca del todo, porque en lo que se pierde siempre hay algo que nunca se recupera.

En cuanto al texto en sí, como forma literaria, se trata de una estructura

26.-Mary Kelly, "On Gesture, Medium and Mediation", Conferencia pronunciada en Murcia, Cendeac, 1 junio de 2005, copia manuscrita.

27.-Mary Kelly y Trisha Ziff, "Una conversación informal", p. 14.

28.-Jorge Reynoso, "La balada y el tiempo mítico", en *La balada de Kastriot Rexhepi*, p. 31.

en cuatro estrofas, con ritmo yámbico y frases repetitivas, casi al estilo minimalista, lo cual lo hará bastante afín a la posterior composición de Michael Nyman. La primera estrofa muestra los precedentes históricos de la violencia; la segunda cuenta la historia de la madre, su tragedia personal; la tercera describe la política de la recuperación de Kastriot; y la cuarta parodia la interpretación de los medios de comunicación. En la instalación el texto se presenta como si fuera una línea continua y se lee como una prosa poética más que como un poema.

El texto se forma en el negativo de la materialidad, pues la artista recubre el filtro curvo de una secadora doméstica con letras de vinilo, de manera que las palabras se graban en relieve conforme la pelusa se acumula en el tamiz. De este modo, lo textual posee un carácter indicial, ya que aparece como un trazo o una huella, por contacto. Esta escritura por contacto había sido buscada desde un principio por Kelly, siempre preocupada por derrocar el purovisualismo moderno por medio de lo táctil, si bien es sólo con la introducción de la pelusa en *Mea Culpa* y *La balada* cuando esto es posible, dado que anteriormente el texto estaba superpuesto a la huella, mientras que ahora ya no hay capas en la composición.

La presencia de lo textual en Mary Kelly siempre ha tenido un carácter antivisual, ya que es entendida como un rechazo al privilegio de la visión, sobre todo por cuestiones de género. Influida por la lectura de los textos de Juliet Mitchell²⁹ y Laura Mulvey³⁰, Kelly toma conciencia desde un principio de que el campo de la visión está codificado y dominado por el sistema patriarcal y que en él, la mujer siempre es constituida en tanto que objeto por el hombre. La mirada, según el clásico ensayo de Mulvey, es siempre voyeurística y convierte a la mujer en fetiche, negándole todo placer a ella y representándola como falta.

Ante eso, la obra de Kelly se constituye como esencialmente anicónica y no representacional, caracterizada por un uso del lenguaje en sentido

narrativo e indicial para romper y complejizar el tiempo y el carácter de la visión masculina, en un intento de proporcionar una "mirada otra" en las antípodas de la representación y la "imagen visual".

Esta idea del texto y el contacto, lo lingüístico y lo indicial, como alternativas a la masculinidad de la visión se encuentra también en el centro de ciertas teorías feministas emanadas del psicoanálisis y la deconstrucción, especialmente en el caso de Hélène Cixous. Para ella, el campo escópico es esencialmente falocéntrico y está constituido desde la "mismidad" masculina, que constantemente se apropia del otro y lo domestica: "el otro sólo está allí para ser reapropiado, retomado, destruido como otro"³¹. Al ser constituidos dentro de este campo, el espectáculo y los medios que a él contribuyen son, en consecuencia, partícipes también de esta dominación masculina³². Una de las pocas maneras de escapar al espectáculo y al campo de visión del hombre, es por medio de una mirada "interior", más próxima al tacto que a la mirada "imaginaria" masculina, que siempre aleja, distingue y, por lo tanto, distancia el sujeto del objeto. Y esa mirada "háptica", que tiende a "tocar el corazón vivo de las cosas", a "acompañar" al otro más que a ser testigo mudo como el voyeur, tiene su mejor plasmación, según Cixous, en la escritura. Una escritura que, igual que en Derrida, acontece como traza, huella, índice, privilegiando el contacto y convirtiéndose "en la fiesta del significante", en lugar de ser, como el significado, "el opio del texto"³³. La "escritura-tacto" o la mirada-háptica, noción que ya aparece en Gilles Deleuze, será, entonces, la única manera de ser "fíel" al otro, al menos de no dominarlo, pues, como apunta Derrida, "cuando hay huella, traza, lo que acontece de todos modos, y quizá ésta es la oportunidad de la oportunidad, lo queramos o no, lo aceptemos o no, es que hay que renunciar a dominar"³⁴.

En *La balada de Kastriot Rexhepi*, al aparecer como huella, índice y contacto, la escritura se muestra en el fondo como una "mirada otra", una

29.-Juliet Mitchell, *Psychoanalysis and Feminism*, Londres, Penguin Books, 1974.

30.-Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, 16, 3 (otoño 1975), pp. 6-18 (versión española: "Placer visual y cine narrativo", en Brian Wallis (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001, pp. 365-378). Otros textos de Mulvey sobre esta cuestión, incluso sobre la propia obra de Mary Kelly se pueden encontrar en *Visual and Others Pleasures*, Bloomington, Indiana University Press, 1988.

31.-Hélène Cixous, *La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura*, Barcelona, Anthropos, 1995, p. 130. Véase Marta Seguer (ed.), *Ver con Hélène Cixous*, Barcelona, Icaria, 2006.

32.-Véase Pierre Bourdieu, *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 1998.

33.-Hélène Cixous y Jacques Derrida, *Lengua por venir*, Barcelona, Icaria, 2004, p. 29.

34.-Ibidem, p. 104.

"mirada antvisual" –si es que esto fuera posible– que renuncia la dominación de la mirada de los medios y, como hemos señalado más arriba, introduce una cierta "co-afección" en el sentido del "wit(h)ness" enunciado por Bracha Ettinger; una renuncia a la imposición que acontece en la ruptura de la lejanía de la mirada masculina. Es así como lo afirma Cixous: "me parece que la escritura es (en este sentido, en esta relación con el des-velar, con la esperanza de un algo mejor, de un ajuste, de una mayor fidelidad) una manera de ponerse en relación con lo lejos-cerca, con lo cerca-lejos –no quiero disociarlos–, que yo llamaría en la escritura (no es una cuestión de religión), por antonomasia, Dios, o Dios que promete ser visto y no es visto jamás"³⁵.

El reverso del espejo: lo infraleve y lo inmaterial

Pero si el texto tiene un carácter de rechazo a la visualidad, el material en que está construida la obra y, en consecuencia, grabado el texto, acentúa aún más dicha idea y nos lleva directamente ante el campo de la desmaterialización de la obra. La balada, igual que *Mea culpa* y otras obras posteriores como *Circa 1968 (2004)*, está realizada con pelusa compactada de la que habitualmente queda en el filtro de la secadora tras cada uso. Para obtener el material, Kelly secó más de 1800 kilos de ropa, fundamentalmente negra y blanca y utilizó directamente el formato de los filtros, unidades de aproximadamente 8 x 11 pulgadas, en las que, también, al haber resaltado frases escritas en vinilo, quedaba grabado el texto en negativo. Aunque es necesario controlar ciertas condiciones, como la temperatura del aire de la secadora, el tipo de tejido o la agresividad de los detergentes para producir una impresión "limpia", no se añade nada: el material se va posando poco a poco de tal manera que podamos afirmar que casi va "naciendo", creándose a sí misma sin intervención directa de la artista.

Sin duda alguna, una de las referencias esenciales de la pieza de Kelly

es la célebre fotografía de 1920, fruto de la colaboración entre Duchamp y Man Ray. La importancia de esta obra, sobre todo por el camino que abre en la utilización de un material como el polvo, referencia en última instancia de la pelusa utilizada por Mary Kelly, merece que nos demoremos unas cuantas páginas en su análisis.

Élevage de poussière: un ex-curso

Después de seis meses de inactividad, en los que Duchamp se dedicó intensivamente a su afición preferida, el ajedrez, una gran capa de polvo se había posado sobre el Gran vidrio, que el artista había guardado horizontalmente sobre dos caballetes. Como relata Calvin Tomkins³⁶, un día Man Ray se presentó con una cámara panorámica y, sólo con la iluminación de una bombilla desnuda, realizó una fotografía de larga exposición del panel inferior. La obra fue titulada por Duchamp *Élevage de poussière*, que podríamos traducir por "criadero" o "cultivo" de polvo, si bien en francés el término "élever" significa también "elevar" o "levantar". La imagen de Man Ray presenta el Gran vidrio en primer plano, un fragmento que ocupa el total del encuadre, constituyendo un universo en sí mismo, un "paisaje lunar", donde lo primero que llama la atención es que la transparencia del vidrio se encuentra totalmente opacada por el polvo.

Señala Javier San Martín que en *Criadero de polvo* se encuentran reunidas gran parte de las direcciones del trabajo de Duchamp³⁷: en primer lugar, la pereza –pero sobre todo la inactividad, indispensable, según ha visto De Duve, en la configuración del *readymade*³⁸–, el "preferiría no hacerlo" causante de que el polvo se acumule en el cristal en un período de abandono del trabajo y dedicación al ajedrez; en segundo lugar, la idea de gravedad, esencial para que el polvo, al menos la fotografía así lo atestigua, repose en la parte de abajo, en el dispositivo "soltero"; en tercer lugar, la pintura, ya que algo de este polvo se emplearía como

35.- Hélène Cixous y Jacques Derrida, *Lengua por venir*, p. 98.

36.-Calvin Tomkins, *Marcel Duchamp*, Barcelona, Anagrama, 1999, p. 255.

37.-Francisco Javier San Martín, *Dalí-Duchamp*. Una fraternidad oculta, Madrid, Alianza, 2004, p. 57.

38.-Thierry de Duve, *Nominalisme Pictural: Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*, Paris, Minuit, 1984

pigmento para los tamices, esos siete conos por los que pasa el gas de luz que sale de los solteros a la novia; y, por supuesto, la fotografía, dado que la superficie del cristal ha sido "expuesta", y el polvo se ha posado casi como en un rayorama, por contacto.

Aunque podamos ver el polvo como un azar, Duchamp había pensado la obra con detenimiento. De hecho, en sus notas, aparece una referencia explícita: "para los tamices, en el vidrio, dejar que se deposite el polvo sobre esta parte, un polvo de 3 ó 4 meses y limpiar bien alrededor, de modo que este polvo sea una especie de color (pastel transparente)"³⁹. Duchamp buscaba un color neutro, un no-color, y pensó en la materia gris del polvo –por otra parte, semejante a la materia gris del cerebro– como un "no-color". Un color que iba a nacer, a criarse –a crearse–, directamente sobre la obra; sólo después habría que fijarlo. Esto ha hecho que algunos autores vean que esta fotografía presenta no sólo un criadero de polvo, sino también un criadero de "color" o un invernadero de color. Según Hamilton, los tamices, como tenían que permitir el paso del gas, debían ser "porosos" y permeables, y el polvo era sin duda el elemento que mejor reproducía dicha porosidad. Octavio Paz ha observado que el color aparece aquí a la manera de que lo que Duchamp, para diferenciarlo del "color aparente", llama "color nativo", un color cuyas moléculas imperceptibles serían las que forman los colores reales, siendo, en realidad, el negativo, el no-color, del color aparente: "los colores de Duchamp no existen para ser vistos sino pensados (...) colores cerebrales que vemos con los ojos cerrados"⁴⁰. Esto nos acerca lo que Paz llama "un nominalismo pictórico", a la pintura no retiniana, pero también abre una vía "cromofóbica"⁴¹ en el arte del siglo XX que tendrá uno de sus mayores ejemplos en los cuadros sin color, ácidos, de Piero Manzoni, donde pintura y cuadro dejan de ser términos sinónimos.

Una de las cuestiones esenciales de esta obra es la temporalidad. El polvo, para hacerse perceptible por la vista, necesita tiempo,"de tres a cua-

tro meses", lo cual implica un proceso. Uno de los subtítulos que Duchamp dio al Gran vidrio fue "vidrio en retardo", concepto éste que implica un movimiento y una duración será esencial en gran parte de la obra de Duchamp. Aquí el tiempo aparece en la idea de la cría de polvo y la gestación del no-color, pero también en la propia fotografía, que es realizada con una exposición larga, de modo que en la fotografía misma se habría fijado un movimiento, el del supuesto polvo que seguiría cayendo y fijándose, pero que sería invisible, y que se superpondría al que ya de antemano estaba posado sobre el cristal. Para Yve-Alain Bois, "el polvo es, semiológicamente hablando, un índice, una de las inscripciones del tiempo (cuya irreversibilidad se demuestra por las leyes de la entropía). Y esto es igual para la fotografía, aunque su trazo sea el de la duración"⁴². Por tanto, duración, retardo, contacto y fijación coinciden tanto en la fotografía como en la propia realización del Gran vidrio. Criadero de polvo, si se observa con detenimiento, sigue a la lógica del readymade. Y creo que, en este sentido, hay que ponerlo en la estela de ready-mades como Aire de París. Allí Duchamp dejaba entrar un elemento natural, invisible, en un recipiente de cristal y, en lugar de manipularlo, simplemente lo nombró, ya que fue el farmacéutico quien vació el líquido y volvió a sellar la ampolla. Aquí el asunto no es tan diferente. De nuevo un elemento material invisible sobre un cristal, y alguien que lo "manifiesta", Man Ray. En efecto, podemos entender el polvo en sí como un readymade, pero también la fotografía, puesto que Duchamp se queda al margen, y sólo " nombra", titula, la obra. Es decir: un doble readymade, natural y artificial. La fotografía aquí duplica y "profetiza" el trabajo posterior de Duchamp, puesto que "fija" en la imagen lo que Duchamp después fijará en el cristal. Una doble fijación, un doble contacto, un índice duplicado. Esto hace que al final estemos casi ante un calco o ante un negativo. Ante una duplicación en cualquier caso. Duchamp dirá: "Estos son los dominios de Rose Sélavy. ¡Qué árido es! ¡Qué

39.-Citado por Juan Antonio Ramírez, *Duchamp: el amor y la muerte*, incluso, Madrid, Siruela, 1993, p. 105.

40.-Octavio Paz, *Apariencia desnuda: la obra de Marcel Duchamp*, Madrid, Alianza, 1989, p. 176. [La cursiva es mía]

41.-Véase David Batchelor, *Cromofobia*, Madrid, Síntesis, 2001.

42.-Yve-Alain Bois, "Zone", en Yve-Alain Bois y Rosalind Krauss, *Formless. A User's Guide*, Nueva York, Zone Books, 1997, p. 226.

fértil es! ¡Qué alegre es! ¡Qué triste es!"⁴³. Son los dominios del doble. Para lo que tiene que ver con la antivisualidad, podemos decir que la idea de lo visible in-visible se revierte, y lo in-visible se vuelve visible por acumulación. Además se posa sobre la transparencia, sobre aquello que debía escapar a la visión, haciéndola visible y opaca. Igual que el hombre invisible es visto por su relación con el espacio, aquí lo invisible se visibiliza por medio de lo transparente⁴⁴. Suspendido en el aire o posado en la superficie, el polvo sólo se hace visible por acumulación. Uno por uno, los granos de polvo, representaban, según Lucrecio, el mínimo grado de la materia. Sólo el contraluz y la saturación nos hacen conscientes de que el polvo existe.

En *Les intuitions atomistiques*, Bachelard sitúa el polvo como lo último visible, localizándolo en el "límite de la visibilidad", en el "más allá de la experiencia sensible"⁴⁵. Y ese estar al límite de la percepción lo acerca al concepto de inframince, que podemos traducir como "infravele" o "infracino". Duchamp dedica especial atención a este concepto en tanto que aquello no evidente, medible y pesable que "escapa a nuestras definiciones científicas"⁴⁶. Lo infravele es lo que no puede ser del todo conocido por medio de la razón. Sería algo así como el fruto de un conocimiento intuitivo, o, por decirlo en palabras de Bachelard, de una imaginación poética. Duchamp ofrece varios ejemplos en los que se pone en juego lo infravele: "el calor de un asiento que se acaba de dejar", "la sombra proyectada de soslayo", "el peso de una lágrima". Bien pensado, lo infravele se encontraría en la estela de esa serie de "pequeñas percepciones sin objeto, micropercepciones alucinatorias" de las que habla Leibniz en su *Monadología*⁴⁷. Lo infravele siempre tiende hacia lo imposible, a la imposibilidad de deslindar dos entidades (el reflejo y la superficie, la sombra y suelo, la huella y el terreno), a la imposibilidad de medir las energías ("el exceso de presión sobre un interruptor eléctrico", "la caída de las lágrimas"); a la imposibilidad de desligar lo que de uno que-

da en un espejo cuando deja de mirarse.

Para lo que nos ocupa ahora, el concepto de infravele pone de relevancia la insuficiencia de la visión para captar esos mundos otros que habitan la materia. Igual que hay infrasonidos, hay infraimágenes, o microimágenes que nuestra retina no puede ver. La idea de lo infravele, al menos el modo en que aparece aquí, estaría relacionada con esa serie de "mundos que habitan lo minúsculo" del inconsciente óptico benjaminiano. Y, examinado con detenimiento, en el fondo, tiene que ver con una poética del exceso. Es aquello que habla de lo que queda, lo que sobra y no puede ser medido... lo que se pierde, lo imposible de asir: la energía desperdiciada que no puede ser reaprovechada para nada más: "el exceso de presión sobre un interruptor eléctrico, la exhalación del humo de tabaco, el crecimiento del cabello y de las uñas, la caída de la orina y de la mierda, los movimientos impulsivos de miedo, de asombro, la risa, la caída de las lágrimas, los gestos demostrativos de la manos, las miradas duras, los brazos que cuelgan a lo largo del cuerpo, el estiramiento, la expectoración corriente o de sangre, los vómitos, la eyaculación, el estornudo, el remolino o pelo rebelde, el ruido al sonarse, el ronquido, los tics, los desmayos, ira, silbido, bostezos"⁴⁸. Lo infravele sería, entonces, lo impensado, lo no dicho, lo no hecho, lo que sobra de lo hecho, lo que sobra de lo pensado.... Como observa Gloria Moure, "su virtualidad posibilita el encuentro efectivo del pensamiento y de la materia, y su dominio sobre lo fronterizo, sobre el margen y sobre la exclusión discursiva, lo convierte en señoría de la creatividad y de la trascendencia. Sólo la subjetividad más interior posibilita penetrar en él, sin embargo ahí está también el eterno flujo de lo objetivo"⁴⁹.

Como se ha apuntado con anterioridad, el polvo es la metáfora esencial de la destrucción, del paso del tiempo, de la ruina, pero al mismo tiempo es su resto indestructible, tanto en el sentido de aquello que ya no puede ser fragmentado y eliminado, como en el de lo que tampoco puede ser ya

43.-Citado por Francisco Javier San Martín, *Dalí-Duchamp*, p. 57.

44.-Véase Akira M. Lippit, *Atomic Light (Shadow Optics)*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2005.

45.-Gaston Bachelard, *Les intuitions atomistiques*, Paris, Vrin, 1975, p. 33.

46.-*Marcel Duchamp, Notas*, Madrid, Tecnos, 1998, p. 23.

47.-Gilles Deleuze, *El pliegue. Leibniz y el barroco*, Barcelona, Paidós, 1989, p. 112.

48.-Marcel Duchamp, *Notas*, p. 155.

49.-Gloria Moure, "Introducción", en *Marcel Duchamp, Notas*, p. 11.

consumido y reaprovechado. A esto último es a lo que dirigirá los esfuerzos Duchamp al fijar el polvo como pigmento en los tamices, a una transformación del excedente, lo cual recuerda a una idea que aparece en sus notas sobre un transformador de energías perdidas. Idea que se encuentra en la base de la tesis de Jean-François Lyotard, para quien el Gran vidrio es un dispositivo de transformación⁵⁰.

Élevage de poussière es al final, un presentación de lo imposible, una "aparición" de lo irrepresentable, pero sobre todo de la vida y de la conciencia del "polvo eres y en polvo te convertirás" que, según la filosofía duchampiana no llevaba a la desesperación sino a la "indiferencia". John Cage, uno de los herederos espirituales de Duchamp, sentenciará: "todos los demás eran artistas. Duchamp recoge polvo"⁵¹.

Élevage de peluche

Volviendo a la cuestión que nos ocupa, y tras este largo excurso, la vinculación de *Élevage de poussière* con La balada de Kastriot Rexhepi parece evidente. En primer lugar, el material, la pelusa, los pequeños "excedentes" de materia que se producen por el rozamiento de la ropa en la secadora, que igual que el polvo, átomo a átomo es invisible, pero se hace visible por acumulación, hasta que recubre un tamiz o un filtro en principio transparente. El proceso también se asemeja al utilizado por Marcel Duchamp: hacer que el material se críe en la propia obra, que nazca por contacto, de modo "natural". Para esto se necesita un proceso verdaderamente largo de desgaste continuo de la ropa en la secadora, una "erosión fatigante", como lo ha denominado Trisha Ziff, "un acto repetitivo, agotador, que simboliza el machacar para extraer la verdad"⁵². El color resultante es también, como el color del polvo fijado en los tamices del Gran vidrio, un no-color, un gris neutro que camina hacia la inespecificidad.

Para Mary Kelly, el descubrimiento de la pelusa ha supuesto toda una

revolución, ya que esa idea era la que se encontraba en el fondo de su trabajo desde un principio: "quería lograr algo muy efímero, que captara el impacto inconsciente de los acontecimientos"⁵³. La pelusa, de modo diferente al polvo en Duchamp, tiene para Kelly muchas otras implicaciones y, en cierto modo, es casi una visualización del inconsciente a la manera en que Margaret Iversen calificó el trabajo de la artista: lo oculto, el lapsus, lo que no se dice, lo que no se ve⁵⁴. La pelusa es, entonces, un material inconsciente que tiene, además, connotaciones de género, pues alude al trabajo cotidiano, al desgaste y la erosión de la mujer en los procesos de borramiento de la rutina. La pelusa es lo cercano, lo más íntimo, y también es un índice del cuerpo, que había aparecido como resto desde *Post-Partum Document*, un cuerpo ausente y sin embargo presente en el signo, como esa huella que según Benjamin acercaba lo lejano⁵⁵. El cuerpo, uno de los centros de reflexión del arte de las últimas décadas, desaparece o, al menos, no se muestra como imagen para no ser apresado en el tamiz masculino del campo escópico. Esta resistencia a la imagen merece una reflexión pausada. Aunque parezca tener una forma, la derivada de la colocación alterna de los filtros como si fuese una onda sonora o una serpiente, parece más adecuado entender la obra como informe y puramente material, puesto que lo que podría parecer la forma de la pelusa, igual que sucedía en *Aire de Paris* de Duchamp, es sólo su enmarcado, el lugar de contención y sujeción de la materia. La única forma que aparece en la obra es la huella en negativo del texto, y es también una forma por contacto. Enseguida nos viene a la cabeza el concepto batailleano de "lo informe", lo indistinto que da el reverso de la claridad de la forma⁵⁶, aunque también se podría traer de nuevo a colación el pensamiento de la materia de Bachelard, y las intuiciones atomísticas que están presentes en la pelusa⁵⁷. Pero sin duda, el pensamiento de la materia que parece emerger en el fondo de esta obra parece ser el de Luce Irigaray y su reflexión sobre la necesidad de

53.-Ibidem, p. 12

54.-Margaret Iversen, "Visualizing the Unconscious: Mary Kelly's Installations", en Margaret Iversen, Douglas Crimp y Homi K. Bhabha, *Mary Kelly*, Londres, Phaidon, 1997, pp. 32-85.

55.- Walter Benjamin, *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-textos, 2005, p. 99.

56.-Véase Georges Bataille, *La conjuración sagrada*. Ensayos 1929-1939, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003.

57.-Gaston Bachelard, *Les intuitions atomistiques*.

50.-Véase Jean-François Lyotard, *Les transformateurs Duchamp*, París, Galilée, 1977.

51.-Citado por Elio Grazioli, *La polvere nell'arte*, Milán, Mondadori, 2004.p. 76.

52.-Mary Kelly y Trisha Ziff, "Una conversación informal", p. 13.

una estética materialista femenina y táctil, frente a otra formalista, masculina y visual.

En *Speculum*, Irigaray observa que no sólo el campo de visión es falocéntrico, sino que incluso la reflexión psicoanalista también lo es, y que, a pesar de que Freud se apoye más en la escucha que en la visión, la conceptualización de la mujer está realizada en términos visuales y, en tanto que "falta", es representada como aquello que no posee nada para ver, pues para la mujer "la castración consistiría en no tener nada que ofrecer a la vista, en no tener nada. En no tener nada de pene, en ver que (no) tiene nada"⁵⁸. Según Irigaray, en el modelo del psicoanálisis, la mujer queda reducida a la falta, la atrofia, la envidia y la simulación, y, además, su sexo es el causante de la angustia en el hombre, ya que hará perder la vista a quien se encuentre atrapado en el enigma que plantea. Por tal razón, Irigaray cree que la visión se recubre y se protege de la mujer por medio de la plenitud del falo, que aparece siempre como el significativo maestro ante el cual se producen las diferencias.

Uno de los modos de escapar ante la luz del espejo, de suyo falomorfa, es buscar el reverso, la gruta y la oscuridad, en un intento de rasgar el espejo o mirar detrás de él para escapar de la sujeción masculina que produce la reflexión catóptrica. Buscar el reverso de la visión, romper el placer de la vista y de la forma clara y distinta, pues, para Irigaray, frente a la sexualidad masculina, la femenina no es visual, sino más bien táctil. En una economía escópica, lumínica, el sexo femenino es visto como una falta, pero, en un modelo táctil, es plenitud. Frente a la claridad formal del pene, los labios, el clítoris y la vagina en sí representan una pluralidad laberíntica que es esencialmente "antivisual". La materia informe, los fluidos y la tactilidad constituirán el reverso de la visión de una manera muy próxima a la ya teorizada por Bataille⁵⁹, poniendo en primer plano una materialidad reprimida, irreducible a las imágenes. La visión, que había visto en la pupila y su transparencia el lugar de

formación del conocimiento y de las imágenes, queda ahora desbordada por otro modelo de visualidad, el de la cuenca del ojo, el reverso, lo oculto, indistinto, lo invisible.

La utilización de la pelusa por parte Mary Kelly responde perfectamente a este reverso de la visión, dado que la pelusa, como hemos visto, surge de lo oculto, de la gruta y lo oscuro, del lapsus, de la elipsis, de la sombra, de lo que no se ve, de la más intraducible intimidad. Además, su fragilidad amenaza constantemente con la descomposición, en una tendencia hacia la entropía y lo efímero que rompe la fijeza y sujeción de la mirada masculina. En este mismo sentido, merece especial atención la instalación de la obra. Compuesta por 49 paneles, cada uno dividido en fragmentos de cuatro "unidades" de pelusa que alternan una curvatura hacia arriba y hacia abajo, la obra se sitúa en una sola línea que rodea 360 grados toda la galería, de modo que el espectador, para "aprehender" la obra, debe recorrerla desde el principio hasta el final. Se rompe así con el ver modernista, y la visión se ve penetrada por lo temporal y lo discursivo⁶⁰, y el cuerpo del espectador se ve obligado, igual que ocurría en la experiencia fenomenológica del minimalismo, a recorrer la obra para experimentarla⁶¹. Sin embargo, este recorrido aquí no es arbitrario, sino que es la línea del texto la que conduce al sujeto –en todo momento, podríamos decir, "sujeto de la enunciación"–. La atención al texto hace que la pelusa, elemento invisible, se convierta virtualmente en un "fondo" inmaterial a los ojos del espectador, concentrados en la "figura" textual. Casi literalmente, el ojo penetra en la obra, cuyo texto grabado, en negativo, parece resentirse, como si se viera afectado por la fuerza de la mirada, que sin embargo es desplazada constantemente. Es, pues, la sensación de perpetuo aplazamiento y diferencia la que tiene el espectador-lector móvil de la obra, que ha de recorrer la obra de modo "centrífugo" –entiéndase el término también en el sentido cotidiano que el "centrifugado" tiene en la lavadora y la secadora–.

58.-Luce Irigaray, *Speculum*, Madrid, Saltés, 1978, p. 50.

59.-Georges Bataille, *La conjuración sagrada*.

60.-Véase Pamela M. Lee, *Chronophobia: On Time in the Art of the 1960s*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 2004

61.-Véase Amelia Jones y Andrew Stephenson (eds.), *Performing the Body/Performing the Text*, Londres, Routledge, 1999.

Kelly utiliza la noción de "visión periférica" para calificar a esta experiencia de verse rodeado por la pieza, de no ver "visualmente" sino "temporalmente", y de no poder satisfacer la pulsión escópica de una vez y para siempre, puesto que el goce del ojo queda aplazado hasta la conclusión de la pieza, y allí de nuevo, para que el texto tome sentido, se solicita el comienzo. No hay, entonces, podríamos decir, placer visual en la obra de Mary Kelly, al menos placer visual en el sentido de satisfacción del deseo que, como hemos señalado, opera en el campo de visión falocéntrico. Quizá hayamos de recordar aquí la noción de "mirada en el campo expandido" teorizada por Norman Bryson⁶². Según el historiador británico, es necesario dejar atrás la mirada central que incluso está presente en Sartre o Lacan, y volverse a otros modelos de mirada, como la sunyata de la escuela de Kyoto⁶³, especialmente en la conceptualización de Keinji Nishitani⁶⁴. Esta mirada que valora el vacío, o que constituye al espectador en el punto ciego de la obra, en lo que la perturba, es de alguna manera similar a la sunyata, a esa mirada periférica que se mueve constantemente en torno a un espacio neutro, y a un objeto desplegado omnidireccionalmente en el universo circundante contra el cual se define a sí mismo de modo negativo y dialéctico. En la obra de Kelly, hay un vacío esencial creado en el centro de la obra, de modo que el espectador habita la obra, mas el habitar no es sincrónico, sino que se produce una cierta situación de paralaje, pues la dialéctica jamás puede resolverse satisfactoriamente. El espectador se convierte en nómada, su visión se moviliza, se hace centrífuga y este continuo de la visión, esta recirculación del espectador, de alguna manera no hace sino de nuevo representar la recirculación y centrifugado de la ropa en la secadora, que provoca un rozamiento infraleve, una nueva generación de pelusa, de modo que, no sin cierta ironía, se podría afirmar que la propia instalación se convierte, al final, en un "criadero de pelusa", en un *Élevage de peluche*.

62.-Norman Bryson, "The Gaze in the Expanded Field", en Hal Foster (ed.), *Vision and Visuality*, New York, The New Press, 1988, pp. 87-114.

63.-Véase James W. Heisig, *Filósofos de la nada. Un ensayo sobre la escuela de Kioto*, Barcelona, Herder, 2002.

64.-Keinji Nishitani, *La religión y la nada*, Madrid, Siruela, 2002.

Lo hipertrofia de la interpretación

La "antivisualidad" de La balada de Kastriot Rexhepi queda, de sobra, justificada con la presencia de lo textual y lo inmaterial. Pero la lectura de la obra no sería completa sin la atención a la música compuesta por Michel Nyman sobre el texto de Mary Kelly. Nyman compuso una balada en la que los ritmos de la música popular balcánica se mezclaban con el postminimalismo neobarroco del compositor, de modo que la música sirve también de puente entre "el sitio discursivo" –el conflicto balcánico– y el lugar del espectador.

Esta idea estaba presente desde un primer momento en la mente de Mary Kelly, que situaba la composición como una especie de "anclaje" temporal de la obra, un certificado del tiempo presente: "yo quería señalar en qué momentos mi lectura de la historia de Kastriot se ubicaba culturalmente".⁶⁵ Aunque la composición, en principio, sólo es interpretada en el día de la inauguración, la música es indisoluble de la obra, tanto en el "eco" simbólico que el conocimiento de la música produce en el espectador en una disociación de la relación existente entre conocimiento y visualidad, como en la disposición física de la pieza. La composición de las unidades de la pelusa, por ejemplo, se ajusta a un esquema musical de cuatro compases con una estructura a-b-a'-b', que es, por cierto, la misma estructura musical que suele aparecer en la composición minimalista, concebida como sucesiones melódicas construidas sobre un bajo obstinado, desarrollado habitualmente a lo largo de cuatro compases. Pero también la estructura formal de las unidades de pelusa sugiere la oscilación de voz, esencial para Mary Kelly, dado que, en el fondo, para ella, "las palabras también son cosas que, trasladadas a la pelusa comprimida, forman objetos específicos que invocan a la voz"⁶⁶. La relación entre música y artes plásticas a lo largo del siglo XX ha sido bastante productiva, pues, desde un principio, la música se convirtió en un modelo a seguir para los artistas que se iniciaban en la abstracción⁶⁷.

65.-Mary Kelly y Trisha Ziff, "Una conversación informal", p. 15.

66.-Ibidem.

67.-Jean-Yves Bosseur, *Musique et arts plastiques. Interactions au XXe siècle*, Paris, Minerve, 1998.

Desde las correspondencias sensoriales de Kandinsky y los expresionistas, hasta las equivalencias estructurales presentes en Klee o Mondrian, pasando por las interpenetraciones rítmicas de Kupka, Léger o el propio Matisse, la música mantuvo con las vanguardias un papel constante y seminal, si bien fue sobre todo a partir de finales de los cincuenta, y gracias al ejemplo de John Cage y a las relaciones establecidas en el Black Mountain College, cuando la música en particular, y lo sonoro en general, entraron de lleno en el campo del arte visual, no sólo bajo la idea de sinestesia o analogía sensorial, sino como una "presencia real"⁶⁸. El uso de lo musical por parte de Mary Kelly, sin embargo, no tiene que ver tanto con el contexto artístico como, en el fondo, con el cinematográfico y, en cierto sentido, el operístico. Aquí las unidades de pelusa rodean al espectador como en una panorámica, algo que sustenta la propia artista al afirmar que en la disposición de *La Balada* "sería posible hacer algo parecido a una panorámica de 360 grados en el cine"⁶⁹. Las composiciones de Michael Nyman también están ligadas al ámbito cinematográfico, sobre todo a raíz de su colaboración con Peter Greenaway. En *La balada*, como en la música de cine, la música sirve para conferir un nuevo valor a la imagen, para "emplazarla", pues, como señala Michel Chion, el sonido "enmarca" la visión, pero también la complica, empática y anempáticamente⁷⁰. Aquí la música de Nyman funciona de modo empático, pues revela una relación de cercanía respecto al texto y, en realidad, sirve para "añadir" un valor a lo visible, más que para restar. Ciertamente, la presencia de lo musical en *La balada*, que emerge desde el propio título, conlleva un privilegio de la escucha sobre la visión. Pero introduce un elemento que, además, contribuye a alejar aún más el ojo del espectador de la inmediatez de la imagen: la mediación. La música compuesta por Michael Nyman, que "interpreta" el texto de Kelly, que "interpreta" un acontecimiento, ha de ser "interpretada" por un cuarteto y una soprano, en este caso, Sarah Leonard, la misma intérprete de la partitura de Nyman para *Los libros de Próspero*, el film de Peter

Greenaway. Y esta hipertrofia de la mediación produce un alejamiento de lo visible, una doble interpretación que, luego, es recibida por el espectador, de modo que la cadena se hace imposible de fijar, hasta un punto en el que el medio visual primigenio resulta ser, como es de hecho la propia pelusa, residual. Para acabar, y volviendo a la cuestión de la antivisualidad, quisiera "traer al texto" un argumento desarrollado por Jacques Derrida que ha sido mencionado de pasada al principio de este ensayo. En *Dar la muerte*, al analizar la naturaleza del secreto como absconditus, el pensador francés realiza una distinción entre dos modos de invisibilidad que nos puede ser útil para una obra como la realizada por Mary Kelly. Sostiene Derrida que hemos de diferenciar entre dos maneras de desaparición de lo visible: lo "visible in-visible" y "lo absolutamente no-visible"⁷¹. La primera invisibilidad es la de "lo invisible que es del orden de lo visible y que puedo mantener secreto sustrayéndolo a la vista"⁷². Se trataría de una ocultación, velamiento, adelgazamiento o distanciamiento de aquello que es visible por naturaleza, aquello que aun sin estar "a la vista" permanece siempre "en el orden de la visibilidad, constitutivamente visible"⁷³. Pero, junto a esa invisibilidad de lo visible, se encuentra la invisibilidad absoluta: "todo lo que no se refiere al registro de la vista, lo sonoro, lo musical, lo vocal o lo fónico (...), mas también lo táctil o lo odorífero"⁷⁴. Este orden de la invisibilidad nunca es dado a la vista, y su invisibilidad reside en otros sentidos. Una invisibilidad paradójicamente no visible, puesto que jamás puede ser percibida como invisible por la vista. A tenor de lo dicho, se podría afirmar, a modo de conclusión, que *La balada* de Kastriot Rexhepi constituye una de las más notables síntesis entre lo visible-invisible y entre lo absolutamente no-visible. Una suerte de manifiesto que pone en obra modos de antivisualidad y de avisualidad, tanto a nivel material y artístico como político. O lo que es lo mismo, ópticas de sombra: modelos de resistencia.

68.- Javier Ariza, *Imágenes del sonido. Una lectura plurisensorial del arte del siglo XX*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003.

69.-Mary Kelly, "On gesture, Medium and Mediation".

70.-Michel Chion, *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Barcelona, Paidós, 1993.

71.-Jacques Derrida, *Dar la muerte*, Barcelona, Paidós, 2000, pp. 88-89.

72.-Ibidem, p. 88.

73.-Ibidem.

74.-Ibidem, p. 89.

Mary Kelly: The Ballad of Antivision

Miguel Ángel Hernández-Navarro

This is why it is even more convenient for you to pay attention to those bodies that move towards the sun rays, as such movements reveal that there are also some secret and invisible movements hidden in the matter.

Lucretius

Shadow optics

Within the process of renovation and settling down which the studies of visual culture have been undergoing for some time now, it is possible to identify the emergence of a trend of thought which, reverting what could initially seem to be the object of this "discipline", focuses instead on the study and theorization of what escapes gaze. Starting from an statement by W.T.J. Mitchell, according to which the object of visual culture does not end up in the visible, but spreads to "the blindness, the invisible, the hidden, to what is impossible to be seen, to the unnoticed"¹, some studies as those carried out by Georgina Kleege, Akira M. Lippit or Malcolm Bull², just to mention recent examples from a long list, tackle a series of questions which have as a common point of interest the things which exceed the visible, what is not noticed, what is hardly perceptible or, directly, what is imperceptible: the disability of the eye, the blindness, the haptic, the audible, the hidden, the camouflage, the veil, the minimum, the immaterial, the infravisible, the disappeared... in short, and using Derrida's term, the "visible in-visible", in other words, that which, although it is not "visible", always remains "within the order of visibility, constitutively visible"³. The basic idea which can be gathered from these approaches –despite the fact that each of them starts an individual discourse– is that such "shadow optics" –using Lippit's term– function as locations of alternative scopic regimes to the hegemony of the visible and the eye-centrism of Modernity. Regimes of resistance which show up the faults of modern vision and, hence, of any system built on an epistemology of light⁴.

1.-W. J. T. MITCHELL, "Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual", *Estudios visuales*, 1 (2003), pp. 17-40. On the relationship between visual culture and non-visibility, see: Georgina Kleege, "Blindness and Visual Culture: An Eyewitness Account", *Journal of Visual Culture*, 4(2), 2005, pp. 179-190.

2.-Georgina KLEEGER, *Sight Unseen*, New Haven, Yale University Press, 1999; "Blindness and Visual Culture: An Eyewitness Account", *Journal of Visual Culture*, 4(2), 2005, pp. 179-190; Akira M. LIPPIT, *Atomic Light (Shadow Optics)*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2005; Malcolm BULL, *Seeing Things Hidden: Apocalypse, Vision and Totality*, London, Verso, 1999. See also: Neil LEACH, *Camouflage*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 2006; Richard PANEK, *The Invisible Century*, New York, Viking, 2004; Lennard J. Davis y Maquard Smith (eds.), "Disability-Visibility", *Journal of Visual Culture*, 5 (2), 2006.

3.-Jacques DERRIDA, *Dar la muerte*, Barcelona, Paidós, 2000, p. 88.

4.-On this Topic, see David M. LEVIN (ed.), *Modernity and the Hegemony of vision*, Berkeley, University of California Press, 1993; idem (ed.), *Sites of Vision. The Discursive Construction*

This positioning on the side of the shadow owes much to the studies by Martin Jay⁵, who proved that throughout the 20th century, especially in France but also in other places and from different points of view⁶, there was a thorough questioning of sight as the privileged sense of Modernity. In this panorama, the question that any Art historian must take into consideration seems quite obvious: Is there any artistic parallel to this denigration of the gaze and light-centred knowledge throughout the 20th century?

In his study on the demolition of modernist ocularcentrism, and the "attack against the idea of pure opticality" in the last third of the 20th century, Martin Jay himself points out three main categories under which the new artistic practice attacks the privilege of form established by academic modernism: "one which underlines the importance of language as opposed to perception; one which highlights the forgotten role of the body; and another which stresses the political implications of certain visual practice"⁷. These questions –language, body and politics–, which characterize a great part of the art produced since the second half of the 1970s and which are reaction to the pure visuality of modernist thought whose epitome is Clement Greenberg, are those which, in one way or another, are summarized and put into work, together with others which also walk towards the other side of ocularcentrism, in the work by Mary Kelly. Since the beginning, Mary Kelly's work was concerned with the invisible, as understood from a social point of view –the invisible acts of body's erasure in everyday life⁸– very close to the mi-

cro-political sense present in such texts as *L'invention du quotidien* by Michel de Certeau⁹. In *Night Cleaners* (1975), one of her first works, she shot the work of night cleaners, showing them as if they were beings 'outside' the social system and from the light of meaning. In *Post-Partum Document* (1973–78), undoubtedly her most famous work, she recorded the early years of her son, showing the so far undervalued role of the mother in the child's initiation into culture. By means of remains and contact images, such as dirty nappies, handwritings, recordings, footprints and a wide device of memory, a 'specific register' of the mother-son relationship, Kelly 'reconstructed' the most important period in the construction of subject according to psychoanalysis, the initiation into culture, but not only from the infans' point of view but also from the mother's conscious point of view. Psychoanalytical theories have focussed on the child and the castration and split he suffered when accepting what Lacan called 'the father's name'. But none paid too much attention to what the mother underwent after the separation from the child, once he stops being 'a single whole with her'. Mary Kelly achieves a complex and erudite psychoanalytical reading, placing emphasis on the matter of 'fetishism', as the child somehow filled the emptiness and the woman's absence of the phallus, but after the separation from the child, the mother feels a new anguish that Kelly, reverting the Lacanian scheme, represents, broken by the bar of repression, as 'what will I do?'. It is precisely the mother's anguish after the absence of her son as a 'a single whole with her' what underlies in another of her seminal works, *Interim* (1984–89), in which Mary Kelly records the "lack of social image" of the middle-aged woman with a son, and explores the identity crises which the mature mother undergoes in her post-maternity stage. Divided into four sections, *Corpus*, *Pecunia*, *Historia* and *Potestas* (body, money, history and power), *Interim* addresses the question of feminine identity itself when there are no referents, a question which, as Margaret Iversen

of Sight in the History of Philosophy, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1999; idem, *The Philosopher's Gaze: Modernity in the Shadows of Enlightenment*, Berkeley, University of California Press, 1999.

5.-Martin JAY, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley, University of California Press, 1993; Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural, Barcelona, Paidós, 2003.

6.-For example, in the German context, from Nietzsche to Heidegger, including H. Arendt, Adorno or, obviously, Benjamin. On this topic, see Frederic J. SCHWARTZ, *Blind Spots: Critical Theory and the History of Art in Twentieth Century-Germany*, New Haven, Yale University Press, 2005.

7.-Martin JAY, "Devolver la mirada", p. 67.

8.-Cf. David LE BRETON, *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires, Nueva visión, 2001.

9.-Michel de CERTEAU, *L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 1990.



has pointed out, is related to the role of the hysteric and the eternal question about her sex¹⁰.

Somehow, it could be said that this invisibilization of the everyday linked to the question of gender, which is patent in *Night Cleaners*, as well as in *Post-Partum* and *Interim*, even though it has not been noticed yet, is in the trace of what Mierle Laderman Ukeles called 'Maintenance Art', which consisted on the performance of everyday routines which are typically performed by women, such as mopping, sweeping or cooking, as if they were works of art¹¹. The task of the cleaning women, the child's care in his first years, or the role of the mature mother, as in *Maintenance Art*, really make clear and visible all those processes which remain in the dark, all those places and practices which patriarchal society despises, condemning them to remain in the shadows of the 'true' social life.

Till the end of this text I will particularly deal with one of Mary Kelly's latest works which, as far as I understand, reworks much of her previous practice, addressing again the essential elements of her artistic discourse, but, above all, taking the idea of anti-visibility and dematerialization to their best expression. I am referring here to *The Ballad of Kastriot Rexhepi* (2001), shown for the first time in December 2001 in the Santa Monica Museum of Los Angeles and shown in Spain in June 2006 in the Espacio AV of the Autonomous Region of Murcia¹².

Hysteric blindness: the responsibility of the witness

The work was conceived after reading an article published on the 31st of July 1999 in *Los Angeles Times* where there was a photograph of a child being kissed by his parents and a text whose title was: "War Orphan recovers name and family". The text told the story of Kastriot Rex-

hepi, an Albanian child from Kosovo who, after the Balkan War, was left abandoned. Then, he was rescued by the Serbians and, finally, returned to his parents. Kastriot was eighteen months when, while escaping from their village during the time in which the Albanians were expelled, his family thought he was dead, although they could not stop to recover what should be only a corpse. During the next five months, Kastriot was found by the Serbians, who gave him a name and abandoned him again; then he was rescued by some Albanians, who gave him a new name once again. In history, as it seems, the language issue is essential: Kastriot constantly becomes a place of 'inscription' of the sign, of the name; all this while the child is acquiring language, the moment which Lacan describes as the acceptance of the name of the father, in such a way the child is assuming an identity in which both sexual and ethnic difference come together in the middle of a socio-political and psychic conflict. When Kastriot, being twenty two months old, meets his Kosovar Albanian parents, the first word he utters is, according to the reporter, 'Bab', which means 'dad' in Albanian. Almost in the same sense that Lacan notes in his seminar on "The Purloined Letter" by Poe¹³, the letter (Kastriot) eventually always arrives to its destination, and it is in this destination where he really accepts The Name of the Father.

In the fascinating story of *Kastriot Rexhepi*, Mary Kelly found "all the elements of a national allegory: the child's abandonment, the confusion of his identity and the fact that he had survived a meeting with Death, which is also a symbol of the survival of the nation"¹⁴. This "national allegory" was joined by, on the one hand, an 'everyday' tragedy, such as the loss or separation of a child from his mother and his subsequent recovery, a topic which can be found since the beginning of Kelly's work. In *Post-Partum Document*, the artist already described the anguish that she underwent when her child disappeared for three minutes, a time she felt it grew longer and longer, becoming an eternity.

10.-Parveen ADAMS ("The Art of Analysis: Mary Kelly's *Interim* and the Discourse of the Analyst", in *The emptiness of the Imagen: Psychoanalysis and Sexual Differences*, Londres, Routledge, 1996, pp. 71-90) notes that *Interim* really means the experience of analysis, the action of sitting on the psychoanalyst's couch and tell all the inner fantasies, as what appears in each of the parts of the installation are nothing but lives and experiences.

11.-Cf. Linda Frye BURNHAM y Steven DURLNAD (eds.), *The Citizen Artist: 20 Years of Art in the Public Arena: An Anthology from High Performance Magazine 1978-1998*, New York, Critical Press, 1998.

12.-Besides these two places, the work was also shown in the Museo Universitario de Ciencias y Arte, which belongs to the Universidad Nacional Autónoma de México, in May 2004.

13.- Jacques LACAN, "Seminario sobre la carta robada", in *Escritos II*, México, Siglo XXI, 1983, pp. 11-41.

14.-Mary KELLY y Trisha ZIFF, "Una conversación informal", in *La balada de Kastriot Rexhepi*, Catálogo de la exp. celebrada en México, Museo Universitario de Ciencias y Arte, Mayo-Agosto 2004, p. 14.

But, then, it reconstituted itself, as if it were a kind of Freudian fort/da, of losing and recovering, but instead of being performed by the child, it was the mother who "suffered" from it, the one who experienced loss, emptiness and the wholeness of the reunion¹⁵. This reunion, however, remains always marked by the possibility of a future loss, and the experience of a previous one.

The topic of war and its consequences is not new for Mary Kelly, who had already dealt with it in previous works. In *Gloria Patri* (1992), for example, she addressed the construction of heroism as a façade or a protection shield having the First Gulf War as background. Using the idea of the Lacanian construction of the subject, Kelly felt that masculinity has in the conflict a performative character that hides the subject's real fears: camouflage and intimidation, which are two of the essential values of the individual in war. They are ultimately a masquerade in the sense that Judith Butler and Queer theory described¹⁶.

Another work, *Mea culpa* (1999), commented on four traumatic events: the massacres of the Khmer Rouge in Phnom Penh, 1975; the bombing of the refugee camp in Shatila and Sabra in Beirut by Israeli Air Forces in 1982; the massacre of Muslim refugees in Sarajevo by Bosnian Serbs in 1996; and the Commission of Truth and Reconciliation in the post-apartheid South Africa in 1997. All these stories were conceived after watching the news on any mass media, written or audiovisual, an advance of what happened in the case of *The Ballad of Kastriot Rexhepi*. Since then, each of these events was narrated in third person, placing a special emphasis on the singular feminine pronoun, an omnipresent 'she' which acted as a silent witness –she sees or hears something– of atrocity, as, for example, in the massacre of Phnom Penh: "She watched

15.–"As many mothers, I have undergone the temporary loss of a son, and that feeling of having had a miraculous escape when he appears again, safe and sound. It is deeply moving, even traumatic, but there is something which seems to be more ambiguous in the fact of surviving the meeting, when the child is almost irrecoverable, when it is the time of the final and therefore infinite loss. This is so especially for the woman, as she feels so linked to her beloved object through a narcissist relationship, that this loss imitates death itself and, in this sense, she does not survive but simple remains" (Mary KELLY, "On Gesture, Medium and Mediation", Conferencia pronunciada en Murcia, Cendeac, 1 de junio de 2005, copia manuscrita).

16.–Cf. Jesús MARTÍNEZ OLIVA, *El desaliento del Guerrero. Representaciones de la masculinidad en el arte de las décadas de los 80 y 90*, Murcia, CENDEAC, 2005.

the soldiers in a rice paddy beat her daughter with the butts of their rifles until she was dead. Since then, she suffered headaches and trouble with her eyes. To distract herself, she played with a knife on the bridge of her nose. When the pain receded, she could no longer see"¹⁷. A witness who emphasises the saturation of seeing too much, reaching what Freud called hysterical blindness, a kind of psychosomatic negation of sight after witnessing events which are too ghastly to be assimilated, events in which is impossible to take part, one just can watch.

Both in *Mea Culpa* and in *The Ballad*, Mary Kelly does not narrate the atrocities, but the witness condition of the observer, who tells in a impassive way, as if she were a war reporter, the events she is given to see, even though in her language some signs of emotion can be found. For Kelly, the trauma of the observer also happens in deferred action in the Western observer, and it is really to him, to her, to whom the works refer: to the trauma of the witness and the irrecoverable damages in her sight due to the impossibility of acting.

Here Mary Kelly, following Freud's idea that the trauma is not produced by the real event but by its subsequent effects, says "I started to think about the impact that atrocities have, even though they are received as second-hand and through the media, and in the way different types of identification with the victim are induced. I am not sure whether they are hysterical or megalomaniac, but the traumatic effects of these representations and the way in which they leak into the everyday life are undeniable"¹⁸.

In *The Ballad of Kastriot Rexhepi*, Mary Kelly addresses the question of the horrors of war again from a quite unusual angle, and once again the matter of the observer and the guilt complex of the witness become a key argument. However, as Griselda Pollock has pointed out, the issue here is not to present the out-of-focus gaze in the media, which quite resembles what is called 'the Orpheus gaze', which, as Orpheus who turned

17.–(Mary Kelly, "Mea Culpa", *October*, 99, 1999, pp. 10-15. My Italics)

18.–Juli CARSON, "Mea Culpa: A Conversation between Mary Kelly", *Art Journal*, 59 (Invierno 1999), pp. 74-80, p. 76.

back to check if Eurydice was following him in his return from the Hell, turns back to gaze the atrocities with the only result of "killing again"¹⁹. Against this gaze which kills, Pollock holds that Mary Kelly's gaze in *The Ballad* tries to avoid by all means the spectacle of the show and to provide an 'affective' gaze, a viewpoint of co-affection, a gaze which suffers, but above all one which is a companion in the suffering. That is why Pollock mentions the reflection done by the Jewish painter and theorist Bracha Ettinger, who, when looking again at the Holocaust, raise the idea of 'Wit(h)ness', that which is "with the witness"²⁰, an idea which would help to re-establish the visibility of an 'in-visible' event without the need to turn it into an image²¹ and, at the same time, it would be useful as the restitution of the grief and the avoidance of melancholy. *The Ballad*, by means of that restoring gaze, would be then, as we could state, a kind of attempt to move the image away from the disaster²² and the consequent melancholy, which Benjamin had already noted as inherent to the reproductive processes of the image²³.

Everything mentioned above can be found in the basis of the content or, as the artist would rather call it, of the 'discursive site of the work'. However, the formalization or the *mise en oeuvre* of the already mentioned 'discursive site' is what really shapes the anti-visibility of the *Ballad*. After reading the news in *Los Angeles Times* and after meditating for some time, the artist writes a text which refers to the historic event. This text, in a long process, is recorded on sieves formed by compressed lint. And, finally, the text turns into a ballad in the literal, musical sense of the word, a composition carried out by Michael Nyman for the voice of the soprano Sarah Leonard. These three elements, text, lint and music intertwine in the final installation of the work, which is shown in

19.-Griselda POLLOCK, "Mary Kelly's Ballad of Kastriot Rexhepi: Virtual Trauma and Indexical Witness in the Age of Mediatic Spectacle", *Parallax*, 10, 1 (2004), pp. 100-112, p. 109.

20.-Bracha ETTINGER, "Traumatic Wit(h)ness-Thing and Matrixial Co/in-habit(u)ating", *Parallax*, 10 (1999). Cited by Griselda POLLOCK, "Mary Kelly's Ballad of Kastriot Rexhepi", p. 110.

21.-On the topic of the visualization of death and the Holocaust, see Pedro A. CRUZ SÁNCHEZ, *La muerte (in)visible. Verdad, ficción y posficción en la imagen contemporánea*, Murcia, Tabularium, 2005; and George DIDI-HUBERMAN, *Imágenes pese a todo*, Barcelona, Paidós, 2005.

22.-Cf. Susan BUCK-MORRIS, *Mundo soñado y catástrofe*, Madrid, Antonio Machado, 2004.

23.-Walter BENJAMIN, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", in *So-bre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos, 2004.

a narrative way all along the room with a line of text, the story, which is the true main character in the work. It is in the intersection of all these elements where the real meaning of the work takes place and where it is possible to consider it as a kind of resistance to the power of the visible.

Index, text and haptic vision

From the very first moment, the presence of the textual has been basic in Mary Kelly's work. In *Post-Partum Document*, the text appeared as 'document' and memory, 'focussing' the meanings of that which is presented to be seen, which were never representations but remains, traces or the text itself as a stroke and an index. In *Interim*, the textual still has the role of focussing the meanings of that which is shown, but it also starts to have a clear narrative profile which, as the short stories which are not told by the image but by the text, will be essential in her following works, both in *Gloria Patri* and in *Mea Culpa*. In *The Ballad of Kastriot Rexhepi*, Kelly, starting from the story, wrote a poetic text inspired by the native literary forms.

As Mary Kelly herself has explained in several occasions, Kastriot's journey has an almost mythological structure, in other words, "it can be told in several ways without changing the underlying topics, something that I have tried to reflect when writing *The Ballad*"²⁴. Even though there exists a long tradition within the Kosovo war ballads, including contemporary versions by popular composers, in Mary Kelly's story heroism, suffering and punishment lack any value, as it resembles more an "anti-ballad", 'as here there is no valuation of martyrdom'²⁵. The ballad form, as Jorge Reynoso has pointed out, is the song of a mythical time, and its cultural function "is not really to commemorate a past time or to narrate present time, but to set the past and the present in relative platforms in relation to the values with which the community who sings

24.-Mary KELLY, "On Gesture, Medium and Mediation", *Lecture given in Murcia*, Cendeac, 1st June 2005, manuscript copy.

25.-Mary KELLY and Trisha ZIFF, "Una conversación informal", p. 14.

feels identified with: turning time into a mythical time²⁶. This is the time of the text, the time of Katriot's absence itself, a non-fully updated time as there is always something which cannot be recovered when something is lost.

As for the text itself, as a literary form, it consists of a four-versed structure, with iambic rhythm and repetitive lines, almost minimalist, which is very similar to the subsequent Michael Nyman's composition. The first verse shows the historical precedents of violence; the second tells his mother's story, her personal tragedy; the third describes the politics of recovering Kastriot; and the fourth parodies the mass media interpretation. The text is presented in the installation as if were a continuous line and it is read as a poetic prose rather than a poem.

The text is formed in the negative of materiality, as the artist covers the curved filter of the tumble drier with vinyl letters, so that words are engraved in relief as the lint gathers in the sieve. In this way, the textual has an indexical character, as it appears as a trace left by contact. Kelly had explored this kind of writing by contact since the beginning as she is always interested in overthrowing the pure visualism by means of the tactile. However, it is only when she introduces the lint in *Mea Culpa* and *The Ballad* that this is possible, since previously the text was superimposed on the trace and now, at last, there are no layers in the composition. From *Post-Partum Document*, language has for Kelly a sense of 'brush stroke' and crack which is perfectly achieved in this particular case.

The presence of the textual in Mary Kelly has always had an antivisual character, as she understands it as a rejection of the privilege of vision, mainly due to gender issues. Influenced by the reading of both Juliet Mitchell's²⁷ and Laura Mulvey's²⁸ texts, Kelly becomes aware since the beginning that the visual field is codified and dominated by the patriarchal system and that man always constitutes the woman as object. The

gaze, according to the classic essay by Mulvey, is always voyeuristic and turns the woman into a fetish, denying any pleasure to her and representing her as an absence. Facing this, Mary Kelly's work becomes essentially aniconic and non-representational and it uses language in a narrative and indexical sense so to break and to make the time and the character of masculine vision more complex, in an attempt to provide an 'Other gaze' in the antipodes of representation and the 'visual image'.

This idea of text and contact, the linguistic and the index, as an alternative to the masculinity of gaze can also be found in the core of certain feminist theories which come from Psychoanalysis and deconstruction, especially in the case of Hélène Cixous's. To her, the scopical field is essentially phallus-centred and it takes form from the masculine 'sameness', which is constantly appropriating the other and taming it: 'the Other is there just to be reappropriated, retaken, destroyed as an Other'²⁹. Because the spectacle and the media take their shape within this realm, they are also, consequently, participants of this masculine domination³⁰. One of the few ways of escaping men's spectacle and field of vision is by means of an 'inner' gaze, closer to touch than to the 'imaginary' masculine gaze, which always moves away, distinguishes and, therefore, places a distance between the subject and the object. This 'haptic' gaze, which aims to 'touch the living heart of everything,' to 'go with' the other rather than being a mute witness as the voyeur, has its best form, according to Cixous, in writing. A kind of writing which, as in Derrida, takes place as a trace, as an index, giving priority to contact and becoming 'the party of the significant', instead of being, as meaning, 'the opium of the text'³¹. The 'touch-writing' or the haptic-gaze, a notion which already appeared in Gilles Deleuze, will be thus the only way of being 'loyal' to the other, at least of not dominating it, since as Derrida points out 'when there is a trace, what happens anyway, and perhaps this is the opportunity of the opportunity, no matter whether

26.-Jorge REYNOSO, "La balada y el tiempo mítico", in *La balada de Kastriot Rexhepi*, p. 31.

27.- Juliet MITCHELL, *Psychoanalysis and Feminism*, London, Penguin Books, 1974.

28.-Laura MULVEY, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, 16, 3 (otoño 1975), pp. 6-18 (Spanish version: "Placer visual y cine narrativo", in Brian Wallis (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001, pp. 365-378). Other texts by Mulvey on this topic, even on Mary Kelly's work can be found in *Visual and Others Pleasures*, Bloomington, Indiana University Press, 1988.

29.-Hélène CIXOUS, *La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura*, Barcelona, Anthropos, 1995, p. 130.

30.-Cf. Pierre BOURDIEU, *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 1998.

31.-Hélène CIXOUS y Jacques DERRIDA, *Lengua por venir*, Barcelona, Icaria, 2004, p. 29.

we like it or not, whether we accept it or not, is that we have to quit the will to dominate³².

In *The Ballad of Kastriot Rexhepi*, as it appears as a trace, as index and contact, the writing in the background is shown as an 'other gaze', an 'antivisual gaze' –if this is possible–, which renounces to the domination of the media gaze and, as it has been pointed out above, introduces a certain 'co-affection' in the 'wit(h)ness' sense stated by Bracha Ettinger; a renunciation to the imposition that takes place in the breaking of the distance of the masculine gaze. As Cixous states, 'it seems to me that writing is (in this sense, in this relationship with the un-veiling, with the hope of something better, of an adjustment, of a higher loyalty) a way of connecting with the far-close, the close-far –I do not mean to dissociate them–, that I would call writing (it is not a matter of religion), par excellence, God, or God who promises to be seen but is never seen³³.

The other side of the mirror: the inframince and the immaterial

But if the text's nature is a rejection of visibility, the material with which this work is built and, consequently, which the text is engraved upon, emphasizes such idea even more and leads us directly to the field of the dematerialization of the work. *The Ballad*, in the same way as *Mea Culpa* and other later works, such as *Circa 198* (2004), is made of the compact lint which usually remains in the filter of the tumble drier after its use. In order to obtain the material, Kelly dried more than 1800 kilograms of clothes, mainly black and white, and she used directly the format of the filters, units of approximately 8 x 11 inches, on which, after having highlighted some sentences written in vinyl, a text had been engraved on the negative. Even though it is necessary to control such conditions as the temperature of air in the tumble drier, the kind of fabric, the aggressiveness of the detergents, and so on, in order to produ-

ce a 'clean' print every time, nothing is added: the material settles little by little in such a way that it could be stated that it is almost 'being born'.

One of the essential references in Kelly's work is the famous *Éleveage de poussière*, the 1920 work which was the result of the collaboration between Duchamp and Man Ray. The importance of this work, mainly due to the path it opened in the use of a material such as dust, the ultimate reference of the lint used by Mary Kelly, deserves to take a few pages of our analysis.

Éleveage de poussière

After six months of inactivity, in which Duchamp devoted himself intensively to his favourite hobby, chess, a thick layer of dust settled on the *Large Glass*, which the artist had kept horizontally on two trestles. As Calvin Tomkins³⁴ narrates, one day Man Ray turned up with a panoramic camera and, just with the lighting of a bare bulb, took a long exposure picture of the lower panel of the work. Duchamp titled this work *Éleveage de poussière*, which could be translated as dust 'breeding place' or 'crop', although in French the term 'élever' also means 'raise'. Man Ray's image shows the *Large Glass* in a close-up, a fragment which occupies the whole background, becoming a universe in itself, a 'lunar landscape' where the first thing that catches people's attention is that the transparency of the glass appears completely tarnished by dust.

As Javier San Martín points out, many directions of Duchamp's work meet in the *Éleveage de poussière*³⁵: firstly, laziness –but mainly inactivity, essential according to De Duve in the configuration of the ready-made³⁶–, the 'I'd rather not do it' which is the cause that the dust accumulates on the glass in a period of neglecting one's job and dedicating oneself to chess; secondly, the idea of gravity, essential for the dust, at least this photography gives evidence of it, to rest on the lower part, on the 'bachelor' device; thirdly, painting, since part of this dust would be

32.- Ibidem, p. 104.

33.-Hélène CIXOUS and Jacques DERRIDA, *Lengua por venir*, p. 98.

34.-Calvin TOMKINS, *Marcel Duchamp*, Barcelona, Anagrama, 1999, p. 255.

35.-Francisco Javier SAN MARTÍN, *Dali-Duchamp. Una fraternidad oculta*, Madrid, Alianza, 2004, p. 57.

36.-Thierry DE DUVE, *Nominalisme Pictural:Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*, Paris, Minuit, 1984

used as a pigment for the sieves, those seven cones through which the gas light comes out from the bachelors to the bride; and, of course, photography, as the glass surface has been 'exposed', and dust has settled on it as in a rayoram, by contact.

Even though we can see the dust as chance, Duchamp had thought about the work thoroughly. In fact, in his notes, there is an explicit reference: 'for the sieves, on the glass, let the dust settle on this part, a 3 or 4 months' dust, and clean the surrounding area well so that this dust becomes a kind of colour (transparent cream)³⁷. Duchamp was seeking a neutral colour, a non-colour, and he thought of the grey matter of dust –on the other hand, similar to the brain grey matter, the origin of art for Duchamp– as a 'non-colour'. A colour which would be born, bred –created– directly on the work; at the end he only needed to fix it. This has led some authors to think that this photograph does not only present a dust breeding place but also a 'colour' breeding place or a colour greenhouse. According to Hamilton, the sieves, as they had to allow the passing of gas, had to be 'porous' and permeable, and dust was undoubtedly the element which could represent best this porous quality. Octavio Paz has observed that colour appears here as what Duchamp, in order to distinguish it from 'apparent colour', would call 'native colour', a colour whose imperceptible molecules would be those which form the true colours, even though it is really the negative, the non-colour, of the apparent colour: 'Duchamp's colours do not exist in order to be seen but in order to be thought [...] brain colours which we can see with our eyes shut'³⁸. This takes us closer to what Paz calls 'pictorial nominalism', non-retinal painting, but also opens a 'chromophobic'³⁹ path in the 20th century art which would have one of its best examples in Piero Manzoni's colourless achromatic paintings, where paint and painting are no longer synonyms.

One of the essential issues in this work is time. Dust, in order to be per-

ceptible by sight, requires time, 'three or four months', which implies a process. One of the subtitles that Duchamp gave to the Large Glass was 'glass in delay', and this concept of delay, which implies movement and time length, would be essential in many of Duchamp's works. Here time appears in the idea of dust breeding and the pregnancy of the non-colour, but also in the picture itself, which is taken with a long exposure, so that the photograph itself would be fixed in a movement, that of the dust which would keep falling and fixing, but which would be invisible, and it would put on top of that which was settling beforehand on the glass. To Yve-Alain Bois, 'dust is, semiologically speaking, an index, one of the inscriptions of time (whose irreversibility is shown by the rules of entropy). And this also applies to photography, even though its trace is that of time-length'⁴⁰. Therefore, time-length, delay, contact and fixation coincide both in photography and in the making itself of the Large Glass.

Éleveage de poussière, if seen in detail, follows the logic of the ready-made. And I think that, in this sense, it should be placed in the same category as Air of Paris. There Duchamp allowed a natural, invisible element to enter a glass container, but he did not manipulate it, he just named it, since it was the chemist who emptied the liquid and sealed the flask again. This case is not so different. Again, an invisible material element is found on a glass, and somebody who 'manifests' it, Man Ray. Indeed, dust could be understood as a readymade in itself, but so can photography, as Duchamp stays outside and just 'names', titles, the work. In other words: a double readymade, natural and artificial. Photography here doubles and 'prophesies' the next work by Duchamp, as it 'fixes' on the image what Duchamp would fix later on the glass.

A double fixation, a double contact, a doubled index. This provokes that we, at the end, are facing what is almost a calque or a negative, a duplication. Duchamp would say: 'These are Rose Sélavy's domains.

37.-Cited by Juan Antonio RAMÍREZ, *Duchamp: el amor y la muerte*, incluso, Madrid, Siruela, 1993, p. 105.

38.-Octavio PAZ, *Apariencia desnuda: la obra de Marcel Duchamp*, Madrid, Alianza, 1989, p. 176. [My italics]

39.-Cf. David BATCHELOR, *Cromofobia*, Madrid, Síntesis, 2001.

40.-Yve-Alain BOIS, "Zone", en Yve-Alain BOIS y Rosalind KRAUSS, *Formless. A User's Guide*, Nueva York, Zone Books, 1997, p. 226.

How dry it is! How fertile! How happy! How sad it is!⁴¹ These are the domains of the double.

In what antivity regards, it could be said that the idea of the in-visible visible is reverted, and the in-visible becomes visible by accumulation. Besides, it settles on transparency, upon which should escape gaze, making it visible and opaque. In the same way as the invisible man can be seen through his relation with space, the invisible here becomes visible by means of the transparent⁴². Hung on the air or settled on the surface, dust can only become visible by accumulation. One by one, dust grains represented, according to Lucretius, the minimum degree of the matter. Only the view against light and saturation can make us aware of the existence of dust.

In *Les intuitions atomistiques*, Bachelard sets dust as the last visible item, placing it in the 'limits of visibility', 'beyond the sensorial experience'⁴³. This being in the limits of perception takes it closer to the concept of the inframince. But its condition of surplus also takes it close to the inframince. Duchamp pays special attention to this concept, since it is not evident, measurable and weightable, it 'escapes from our scientific definitions'⁴⁴. The inframince is what cannot be fully known by means of reason. It could be understood as the result of an intuitive knowledge or, using Bachelard's words, of poetic imagination. Duchamp offers several examples where the inframince is set in motion: 'the warmth of a seat which has just been left', 'the shadow projected obliquely', 'the weight of a tear'. The inframince can be found in the series of small perceptions Leibniz talked about, of the minimal solidity of matter, but also in the 'small object-less perceptions, hallucinatory microperceptions'⁴⁵. The inframince tends to the impossible, to the impossibility of dividing two entities (the reflection and the surface, the shadow and the floor, the trace and the ground), to the impossibility of measuring energies ('the excess of pressure on an electric switch', 'the

dropping of tears'); to the impossibility of detaching from what one leaves on the mirror when one stops watching oneself.

In regard to what we are discussing now, the concept of inframince reveals the inadequacies of the gaze to capture these other worlds that inhabit the matter. Even though the air is invisible, here it is full, full of microparticles which cannot be seen but which are there. Just as there are infrasounds, there are infrimages or microimages which our retina cannot see. The idea of the inframince, at least as it is used here, would be related to that series of 'worlds which inhabit the minuscule' of the Benjaminian optical unconscious. And, examined in detail, it is ultimately related to the surplus. It is which deals with what is left, what remains and cannot be measured... what is lost, what is impossible to grasp: the wasted energy which cannot be reused again. In this imperceptible surplus Duchamp would include 'the surplus of pressure on the electric switch, the exhalation of smoke, the growth of hair and nails, the fall of urine and shit, the impulsive movements provoked by fear, astonishment, laughter, the tear-dropping, the significant gestures of hands, the harsh looks, the arms hanging along the body, the stretching, the normal or the blood expectoration, the vomits, the ejaculation, the sneeze, the cowlick or wild hair, the noise when blowing one's nose, the snoring, the tics, the fainting, anger, whistle, yawning'⁴⁶. The inframince would be similar to the unexpected, what is not said, what is not done, which is to spare in things done, in things thought... As Gloria Moure notes, 'its virtuality makes possible an effective encounter between thought and matter, and its power on the frontier, on the margins and on discursive exclusion, turns it into a ruler of creativity and transcendence. Only the most inner subjectivity makes is capable to penetrate it, however the eternal flux of the objective is also there'⁴⁷. Duchamp's work is all deeply related to this concept and to what could be called 'the abyss of matter'.

41.-Cited by Francisco Javier SAN MARTÍN, *Dalí-Duchamp*, p. 57.

42.-Cf. Akira M. LIPPIT, *Atomic Light (Shadow Optics)*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2005.

43.-Gaston BACHELARD, *Les intuitions atomistiques*, Paris, Vrin, 1975, p. 33.

44.-Ibidem

45.-Gilles DELEUZE, *El pliegue. Leibniz y el barroco*, Barcelona, Paidós, 1989, p. 112.

46.-Marcel DUCHAMP, *Notas*, p. 155.

47.-Gloria MOURE, "Introducción", in *Marcel Duchamp, Notas*, p. 11.

Dust is the essential metaphor of destruction, of the passing of time, of the ruins, but at the same time it also constitutes its indestructible remains, both in the sense of that which cannot be either fragmented or eliminated, and in that which can neither be consumed nor reused. Duchamp's efforts would be oriented to the latter when using dust as a pigment on the sieves: transforming the surplus. This reminds us of an idea which appears on the notes on a lost energies transformer, which has led to Jean-François Lyotard's opinion that the glass is a machinic device, a transformation appliance⁴⁸.

Élevage de poussière in a presentation of the impossible, an 'epiphany' of that which cannot be represented, but above all of life and the awareness that 'Ashes thou wert, to ashes thou shall return' which, according to Duchampian philosophy did not lead to desperation but to 'indifference'. John Cage, one of the spiritual heirs of Duchamp, gives his opinion: 'All the others were artists. Duchamp gathers dust'⁴⁹.

Élevage de peluche

Linking Élevage de poussière to The Ballad of Kastriot Rexhepi seems quite obvious. Firstly, the material, the lint, the small 'surpluses' of matter which are produced by the rubbing of clothing in the tumble drier, as dust, atom by atom is invisible, but it becomes visible by accumulation, till it covers a sieve or a filter which is in principle transparent. The process also resembles that used by Marcel Duchamp: letting the material breed in the work itself, letting it be born by contact, in 'a natural way' somehow. In order to achieve that one needs a really long process of continuous wearing away of the clothes in the tumble drier, a 'tiring erosion', as Trisha Ziff has named it, 'a repetitive, exhausting act which symbolizes the insistence made in order to find the truth'⁵⁰. The resulting colour is also, as the dust settled on the sieves of the Large Glass, a non-colour, a neutral grey which walks towards inescapability. To Mary Kelly, the discovery of lint has meant a revolution, since this

idea was at the heart of her work from the very beginning: 'I wanted to obtain something very ephemeral, which grasped the unconscious impact of the events'⁵¹. Lint, in a different fashion as the dust in Duchamp, has many other implications for Kelly and, somehow, it is almost a visualization of the unconscious, as Margaret Iversen described the artist's work: the hidden, the lapses, what is not said, what she sees⁵². Lint is, then, an unconscious material which has, besides, gender connotations, as it alludes to everyday work, the erosion of the woman in the processes of routine erasure. Lint is what is close, the most intimate and also an index of the body, which had already appeared as remain since Post-Partum Document, an absent body and, at the same time, present in the sign, as the track which, according to Benjamin, bring the distant closer⁵³. The body, one of the centres of reflection of art in the last decades, disappears or, at least, is not shown as an image so that it is not captured in the masculine sieve of the scopical field.

This resistance to the image which is taken here to its limit deserves a slow reflection. Even though it seems to have a shape, that derived from the alternated collocation of the filters as if it were a sound wave or a serpent, we must truly understand the work as shapeless and purely material, as what we could think that it is the shape of lint, as in *Air du Paris* by Duchamp, is just its framing, the place within which matter is held together. The only way in which it appears in the work is by its negative trace of the text, and it is also a shape by contact. It immediately brings to mind Bataille's concept of the 'shapeless', that which is indistinct and provides the reverse of formal clarity⁵⁴, although we could mention again Bachelard's thought about matter, and those atomistic intuitions which are present in the lint⁵⁵. But, undoubtedly, the notion of matter which seems to emerge from the bottom of this work is that of Luce Irigaray and her comments on the need of a feminine and tactile materialistic aesthetics, against the formalist, masculine and visual.

48.-Cf. Jean-François LYOTARD, *Les transformateurs Duchamp*, Paris, Galilée, 1977.

49.-Cited by Elio GRAZIOLI, *La polvere nell'arte*, Milán, Mondadori, 2004.p. 76.

50.-Mary KELLY and Trisha ZIFF, "Una conversación informal", p. 13.

51.-Ibid., p. 12

52.-Margaret IVERSEN, "Visualizing Unconscious".

53.- Margaret IVERSEN, "Visualizing Unconscious".

54.-Cf. Georges BATAILLE, *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003.

55.-Gaston BACHELARD, *Les intuitions atomistiques*.

In *Speculum*, Irigaray, French theorist and offspring of Lacanian psychoanalysis, notes that it is not just that the visual field is phallus-centred, even psychoanalyst thought is as well, despite the fact that Freud relies more on hearing than on looking, the conceptualization of woman is performed on visual terms and she is represented as a 'lack', as the one who has nothing to be seen: to woman, 'castration means having nothing to offer to the gaze, in having nothing. In having no penis, in realizing that she has nothing'⁵⁶ The woman is reduced in psychoanalytic thought, according to Irigaray, to lack, atrophy, envy and simulation and, besides, her sex is the reason of man's anguish, since she will turn blind whoever is captured under her enigma. This is why Irigay believes that the gaze covers and protects itself from the woman by means of the plenitude of the phallus, which always appears as the key significant against which all differences appear.

One of the ways to escape when facing the light of a mirror, phallus-morphic in itself, is trying to find the reverse, the grotto and the darkness, in the attempt to tear the mirror or to look behind it so to escape masculine subjection provoked by catoptrical reflection. Finding the reverse of the gaze, destroying the pleasure of the gaze and of the clear and distinct shape since, as opposed to masculine sexuality, to Irigaray feminine sexuality is not visual but tactile. In a scopic, light economy, feminine sex is seen as a lack, but in a tactile model it means plenitude. As opposed to the formal clarity of the penis, the lips, the clitoris and the vagina s represent in themselves a labyrinthine plurality which is 'anti-visual' in essence. Shapeless matter, fluids and the tactile constitute the reverse of the gaze, very close to what Bataille had already thought⁵⁷. It gives relevance to a repressed materiality that is irreducible to images. The gaze, as we have seen in the first part of this thesis, had found in the pupil and its transparency, the place where knowledge and images took shape. Irigaray introduced another model of vision: that

of the eye socket, the reverse, the hidden, the indistinct, the invisible.

The use of lint by Mary Kelly perfectly corresponds to this reverse of vision and shape, as lint, as we have already seen, comes out of the hidden, of the grotto and the dark, of the lapses, of the ellipsis, of the shadow, of that which cannot be seen, of the most untranslatable intimacy. Besides, its fragility threatens constantly decomposition, in a trend towards entropy and the ephemeral which destroys firmness and the subjection of the masculine gaze. In this sense, the installation of this work deserves special consideration. Formed by 49 panels, each one divided in four 'unit' fragments of lint alternating the bend, up and down, the work is set on a single line which surrounds 360 degrees the whole gallery, in such a way that the audience, in order to 'apprehend' the work, must walk through it from the beginning to the end. This way, the modernist gaze is destroyed by the instantaneous presentness which, according to Michael Fried, was the grace of a work of art, the fact of watching in the present moment⁵⁸. However, the gaze now is penetrated by the temporal and the discursive⁵⁹, and by the body of the audience who⁶⁰, as it happened in the phenomenological experience of minimalism, is obliged to walk through the whole work in order to experience it; however, this walk is not arbitrary here, but the line of text is leading the subject –we could call it the 'subject of enunciation'–, as a pageless book which is correlatively exposed rather than as a visual work. The attention given to the text turns lint, an invisible element, virtually into the immaterial 'background' to the audience's eyes, which are focused on the textual 'figure'. Literally, the gaze penetrates the work, which suffers, since the text is engraved, it is a negative, as if it were affected by the power of the gaze which, however, is constantly displaced. The mobile reader-audience experiences, then, the feeling of a perpetual deferral and difference, because he has to walk through the work following a 'centrifugal' path, that should be understood in the

56.- Luce IRIGARAY, *Speculum*, Madrid, Saltés, 1978, p. 50.

57.-Georges BATAILLE, *La conjuración sagrada*.

58.-Michael FRIED, *Arte y objetualidad*, Madrid, Antonio Machado, 2004.

59.-Cf. Pamela M. LEE, *Chronophobia: On Time in the Art of the 1960s*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 2004

60.-Cf. Amelia JONES y Andrew STEPHENSON (eds.), *Performing the Body/Performing the Text*, Londres, Routledge, 1999.

common sense it has in the 'centrifugation' of the washing machine and the tumble dryer.

Kelly uses the notion of 'peripheral gaze' to qualify this experience of being surrounded by the work, of not seeing 'visually' but 'temporally', and of not being able to satisfy the scopic urge at once, as the pleasure of the eye keeps being postponed till the end of the work, and there, the beginning is required so that the text makes sense. We could say that there is no visual pleasure in Mary Kelly's work, at least visual pleasure in the sense of satisfaction of desire which, as we have pointed out, works in the phallogocentric field of vision. Perhaps we should remember here the notion of 'gaze in an expanded field', theorized by Norman Bryson⁶¹. According to the British historian, it is necessary to leave behind the central gaze that is present even in Sartre and Lacan, and embrace other models of the gaze, as the *sunyata* from the Kyoto school⁶², specially in Keinji Nishitani's⁶³ conceptualization. This gaze which values the void or places the audience in the blind spot of the work, where it disturbs it, is somehow similar to the *sunyata*, to that peripheral gaze which constantly moves around a neutral space and around an omnidirectionally unfolded object in the surrounding universe against which it defines itself in a negative and dialectic sense. In Kelly's work, there is an essential void in the centre of the work, so that the audience inhabits the work, though the inhabiting is not synchronic but there is a certain situation of parallax, as the dialectic can never be fully solved. The audience becomes a nomad, their vision becomes mobile, centrifugal and this continuum of the gaze, this recirculation of the audience represents again the recirculation and centrifugation of the clothes inside the tumble drier, provoking an inframince friction, a new generation of lint. Therefore, it could be stated that the installation itself becomes, eventually, a 'breeding place of lint', an *Élevage de peluche*.

The hypertrophy of interpretation

61.-Norman BRYSON, "The Gaze in the Expanded Field", en Hal FOSTER (ed.), *Vision and Visuality*, New York, The New Press, 1988, pp. 87-114.

62.-Cf. James W. HEISIG, *Filósofos de la nada. Un ensayo sobre la escuela de Kioto*, Barcelona, Herder, 2002.

63.-Keinji NISHITANI, *La religión y la nada*, Madrid, Siruela, 2002.

Up to this point, we have traced the way in which the textual and the immaterial shape *The Ballad* as antivisual: discursive and shapeless. But the reading of the work would not be complete without paying attention to the music composed by Michael Nyman after Mary Kelly's text. Nyman composed a ballad in which the rhythms of Balkan popular music are mixed with the composer's neo-baroque postminimalism in such a way that the music also works as a bridge between the 'discursive place' –the Balkan conflict– and the audience's place. This idea was also present since the very first moment in Mary Kelly's mind, since she conceived the music as a kind of time 'anchorage' of the work, a certificate of present time: 'I wanted to highlight the moments in which my reading of Kastriot's story was culturally located'⁶⁴.

Even though the piece is only played on the opening day, the music is inseparable from the work, both in the symbolic 'echo' which the knowledge of music produces in the audience in a dissociation of the existing relationship between knowledge and visibility, and in the physical disposition of the work. The composition of the lint units, for example, adjusts to a musical scheme of four times with an a-b-a'-b' structure, which is, by the way, the same musical structure which usually appears in minimalist compositions, conceived as melodic sequences on a bass obstinato, usually developed in four tempos. But the formal structure of the lint units also suggests the oscillations of voice, essential to Mary Kelly, since, ultimately, 'words are also things. Translated to compressed lint, they form specific objects which invoke the voice'⁶⁵.

The relationship between music and visual arts throughout the 20th century has been quite productive since, from the beginning, music became a model to be followed by the artists who explored abstraction, as it was undoubtedly the most abstract and vague of arts⁶⁶. From Kandinsky and the expressionists' sensory correspondences to the structural equivalences which are present, for example, in Klee or Mondrian,

64.-Mary KELLY y Trisha ZIFF, "Una conversación informal", p. 15.

65.- Ibidem.

including the rhythmical interpenetrations by Kupka, Léger or Matisse himself, music has kept a constant and seminal role within the avant-garde. It was mainly at the end of the 1950s and thanks to John Cage's example and the relations established in the Black Mountain College that music in particular, and the sound in general, fully entered in the art of the 20th century, not just under the idea of synaesthesia or sensory analogy, but as a 'real presence'⁶⁷. The sound sculptures, the visual poems and the musical actions by Fluxus or Zaj are good examples of such interventions. The presence of music and sound, therefore, is not new in the 20th century art. However, if one pays close attention to the use that Mary Kelly makes of it, it is not so much related to the artcontext as, to the cinematographic and the operatic. Here the lint units surround the audience as in a panorama. The artist herself supports this idea when saying that in the disposition of the *Ballad* 'it would be possible to make something like a 360 degrees panoramic in cinema'⁶⁸. Michael Nyman's compositions are also linked to the cinematographic field, above all thanks to his collaboration with Peter Greenaway. In *The Ballad*, as in films, music is used to provide a new value to the image, to frame it. As Michel Chion says, the sound 'frames' the gaze, but it also makes it more complex, in an empathic and anaempathic sense⁶⁹. Here, Nyman's music works in an empathic sense, as it reveals a relationship of proximity with the text and it is actually used to 'add' value to the visible rather than to subtract.

Certainly, the presence of music in *The Ballad*, which arises from its very title, helps to privilege hearing over vision. But it also introduces an element which contributes even more to move the audience's eye away from the immediacy of the image: the mediation. The music composed, interpreting Kelly's text, by Michael Nyman, must be 'performed' by a quartet and a soprano, in this case, Sarah Leonard, the same singer of Nyman's score for *Prospero's Books*, the film by Peter Greenaway. In

other words, with mediation a movement away from the visible is produced, a double interpretation which is later received by the audience, so that the chain becomes impossible to be fixed, to the extent that the original visual means becomes, as lint is in fact, residual.

As a conclusion, and going back to the issue of antivisuality, I would like to 'bring to the text' an argument developed by Jacques Derrida. In *Donner la mort*, when analysing the nature of the secret as *absconditus*, the French thinker makes a distinction between the two ways of invisibility which can be useful for us in a work as that by Mary Kelly. Derrida holds that we should distinguish two ways of disappearance of the visible: the 'visible in-visible' and 'the absolutely non-visible'⁷¹. The first invisibility is that of 'the invisible which belongs to the nature of the visible and that I can keep in secret by removing it from the gaze'⁷². It would be a concealment, an inveilment, slimming or distancing from that which is visible by nature, that which, even if it is not 'in sight', always remains 'in the order of the visibility, constitutively visible'⁷². But together with this invisibility of the visible, the 'absolute invisibility' can be found: 'everything which is not related to the register of gaze, sound, musical, vocal or phonic [...], but also the tactile or odoriferous'⁷³. This nature of the invisibility is never given to the gaze and its invisibility, it could be said, 'resides' in other senses. It is an invisibility which is not visible as it can never be perceived as invisible by the gaze.

According to all this, it could be said that *The Ballad* of Kastriot Rexhepi constitutes one of the most significant synthesis between the visible-invisible and the absolutely non-visible. It is a kind of manifesto which materializes modes of antivisuality and avisuality, both at a material and artistic level and at a political one.

66.-Jean-Yves BOSSEUR, *Musique et arts plastiques. Interactions au XXe siècle*, Paris, Minerve, 1998.

67.-Javier ARIZA, *Imágenes del sonido. Una lectura plurisensorial del arte del siglo XX*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003.

68.-Mary KELLY, "On gesture, Medium and Mediation".

69.-Michel CHION, *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Barcelona, Paidós, 1993.

70.-Jacques DERRIDA, *Dar la muerte*, Barcelona, Paidós, 2000, pp. 88-89.

71.-Ibidem, p. 88.

72.-Ibidem.

73.-Ibidem, p. 89.



the blunt beat of perfect solutions.

La balada de Kastriot Rexhepi: notas sobre el gesto, el medio y la mediación

Mary Kelly

Gesto

Al oponer el énfasis cinético en las definiciones lingüísticas convencionales del gesto, la utilización que Giorgio Agamben hace de este término implica una ausencia de producción o acción. En vez de ello, se soporta o se aguanta, siendo para él esta actitud sin propósito la que revela la dimensión ética de la experiencia humana¹. Me he planteado a menudo en qué consistiría tal postura ética en relación con la producción artística, pero siempre me he topado con el escollo de la pasión. Sea lo que fuere que riga el proceso de verdad en el artista, raya en el terror, es decir, en la fidelidad apasionada a una idea que es necesario llevar a cabo para poder alcanzar tal verdad. Sin embargo, parece que es esto precisamente a lo que hay que renunciar para ser un observador veraz del arte. La pasión en este sentido podría implicar una suspensión de los objetivos.

No se puede asumir nada. Sólo estoy mirando (intentando no leer el texto en la pared), haciéndome vulnerable o abriéndome a "la situación". A lo mejor, al contrario de un compromiso crítico con la obra, la dimensión ética de la experiencia de ir al museo no reside ni en el juicio, ni en su desciframiento, sino en la anticipación. Si esto es así, entonces el concepto de gesto ofrece un modo de repensar el tema del espectador como posición sujeto distinta y a su vez imbricada dentro del proceso creativo.

No cuestiono aquí la importancia de la interpretación; lo que pretendo es llamar la atención respecto a otro aspecto, más aleatorio, que tiene que ver con la exposición en su sentido fenoménico. La exposición, considerada como complejo ámbito enunciativo, está constituida por un conjunto de enunciados en que distintos fragmentos de discurso en imagen y obras particulares quedan anclados y fijos por el código de su exhibición, aunque, a la vez, se hallan dispersos en el proceso de articulación de su acontecer. Según Foucault, las posibilidades de reinscripción

1.-Giorgio Agamben, *Means without End: Notes on Politics*. Traducción, Vincenzo Binetti, Cesare Casarino, *Theory Out of Bounds*, vol.20, Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2000, pp. 48-59.

y transcripción que definen un enunciado vienen determinadas más por el orden institucional que por su localización espacio-temporal.² Sin embargo, son precisamente las "individualidades perecederas" que se encuentran fuera del marco institucional las que me interesan en este texto. Quizás se favorezca así un modo distinto de inscripción a través de la materialidad irrepetible del gesto. Numerosos ejemplos sugieren la posibilidad de una exposición concebida como acontecimiento vivido: la puesta en escena de acciones como parte esencial de la obra expuesta incorporando la huella de la contingencia local; inauguraciones, conferencias, visitas guiadas; intrusiones institucionalmente sancionadas, configuradas por un público incierto y, sobre todo, la interacción sostenida entre los mismos espectadores dentro del espacio de la galería. De manera impredecible se forja un sentido de comunidad a partir de efímeros gestos humanos, miradas, suspiros, pisadas, poses y disposiciones ante la situación que, tal como yo la entiendo, no se trata ni de una serie construida de acontecimientos ni de una transmisión psicológica, sino, más bien, de una intersección entre el arte y la vida; un punto desde el que surge la posibilidad ética como inscripción anterior a la copia, una inscripción anticipadora y mediadora.³

Con respecto al espectador, ¿qué importancia puede dársele a estos esfuerzos aparentemente indeterminados? Creo que una muy profunda, ya que significa, ni más ni menos, el reconocimiento de que la audiencia-como-soporte es la obra de arte misma en el proceso de hacerse visible. Además de la específica materialidad significativa de la obra, su describibilidad, existe otro proceso de legibilidad que depende de la "buena voluntad" del espectador. Tal gesto es lingüístico, no en lo que se refiere a la estructura subyacente, sino en tanto soporte existencial. Agamben se refiere a ello como "la comunicación de la comunicabilidad". Mi interés en esta tesis proviene de haberme dado cuenta de que el intento de visualizar las experiencias traumáticas de las atrocidades de la

guerra requería del uso de mecanismos de desplazamiento mucho más intrincados de los que hubiera podido utilizar en proyectos anteriores; exigiendo no solo un cambio de la iconicidad a la indicialidad y del acto de mirar al de escuchar, sino también el paso del objeto de arte en sí a la consideración del espectador-testigo o del espectador-ser como medio.⁴

Conforme iba desplegándose el discurso crítico del trauma, primero como investigación psicológica e histórica, y luego como cuestión biopolítica y ética, iban tomando simultáneamente forma los aspectos visuales de mi obra reciente. Pero ello se ha ido produciendo durante el proceso mismo de realización, es decir, en el proceso de generar instalaciones narrativas a partir del residuo de miles de kilos de coladas –mi propia ropa lavada una y otra vez– y mediante la recolección de las pelusas siguiendo ciertas normas.

Aunque tiene precedentes histórico-artísticos en los ready-made, en cierto modo esta conversión de lo cotidiano en un medio esotérico va más allá de lo que yo soy capaz de explicar. Sin embargo, me gustaría tomar en consideración ciertas implicaciones de estos "argumentos" en relación a La balada de Kastriot Rexhepi (2001). Espero hacerlo de tal modo que no impida hacer otras lecturas.

Medio

Lo que hace que me sienta atraída por las pelusas, como medio en su sentido físico, es la sinceridad e inmediatez del proceso. (Figura 1) El texto queda impreso mediante grabado y las pelusas se disponen como si fueran vistas a través de la puerta de una secadora doméstica. A pesar de que es necesario controlar las condiciones de temperatura del aire de la secadora, el tipo de tejido, la agresividad de los detergentes y demás para producir una impresión "limpia", no se añade nada más. Las pelusas quedan comprimidas y se extraen de la secadora en unidades de

2.-Michel Foucault, *The Archeology of Knowledge*, trans. A. M. Sheridan Smith, London: Tavistock Publications, 1972, pp 106-117. Traducción al español, *La arqueología del saber*, Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2002, pp.133-134.

3.-Ver también *Museums of Tomorrow: An Internet Discussion*, ed. Maurice Berger, Nueva York: Issues in Cultural Theory 8, 2004, pp. 172-173.

4.-Ver Griselda Pollock, "Mary Kelly's Ballad of Kastriot Rexhepi: Virtual Trauma and Indexical Witness in the Age of Mediatic Spectacle", *Parallax*, vol. 10, nº 1, Londres: Routledge, Taylor & Francis Group, 2004 (En este volumen).

aproximadamente 8 x 11 pulgadas, combinándose para formar una narrativa continua en bajo relieve. Sin embargo, las normas no se generan sólo a partir del medio mismo que proceden si no también del proceso de investigación, articulado desde el psicoanálisis y llevado a cabo según un método de asociación libre, en el que la significación indicial del material ha sido adoptada como medio de traducir el afecto en forma. En las fases iniciales de un proyecto, suelo comenzar con una imagen procedente de los medios de comunicación, después cierro los ojos para filtrar cualquier elemento figurativo y después trabajo con los residuos emocionales que puedan quedar de dicho acontecimiento.

La Balada se basa en un incidente aparecido en el Times de Los Angeles el 31 de julio de 1999. El titular decía: "Huérfano de guerra recupera su apellido y a su familia". En la foto aparece Kastriot Rexhepi en primer plano, con su cara sorprendida enmarcada entre las de su padre y su madre quienes, en un gesto forzado, le besaban las mejillas ante la cámara. (Figura 2) La fotografía ilustra una historia en la que el patronímico –reclamar el apellido familiar implica también reclamar la patria– afirma su supervivencia como símbolo de la independencia nacional de Kosovo. Antes de descubrirse su "verdadera" identidad, Kastriot era conocido entre los refugiados como Lirim, o "libertad". Desde un punto de vista psicoanalítico, el tema recurrente de la supervivencia como encuentro fallido con la muerte define la estructura psíquica del trauma y el modo en que queda expresada frecuentemente como deseo de positivar la pérdida, de rellenar provisionalmente el hueco mediante la negación o la repetición.

Si nos detenemos con más atención en la historia, comprobamos cómo las circunstancias de la recuperación del niño revelan una casualidad que sobre-determina el impacto subconsciente del "accidente". Kastriot sólo tenía 18 meses cuando su familia le dio por muerto por error cuando huía del pueblo de Kolic tras "las expulsiones". Durante los cinco me-

ses siguientes, los serbios le encontraron, le pusieron un nombre y le abandonan otra vez hasta que le rescataron los albaneses y le volvieron a rebautizar, todo ello antes de que se reuniera de nuevo con sus padres. Todo esto sucede, literalmente, cuando está aprendiendo a hablar y, figurativamente, cuando empieza a formar parte del orden del lenguaje, cuando está asumiendo una identidad en la que la diferencia sexual y la etnicidad convergen y resuenan dentro de un conflicto tanto sociopolítico como psíquico. Cuando se encuentra con sus padres albanos-kosovares, Kastriot tiene veintidós meses. A esa edad, los lingüistas afirman que un niño muestra ya propensión a hablar gramaticalmente a través de la combinación de palabras en una forma de sintaxis elemental. Simbólicamente, está proyectando una imagen de sí mismo como "yo" a la vez que está interiorizando la imago de los padres lo que, a su vez, provoca la formación de un ego ideal. Es significativo que la primera palabra que Kastriot pronunciara, siempre según el reportero, fuera "Bab", "papá" en albanés.

El legendario viaje de Kastriot posee la misma estructura de un mito, pudiéndose contar de distintas maneras sin alterar los temas subyacentes. Esto es lo que yo he intentado reflejar al escribir La Balada. Existe, por supuesto, una larga tradición de baladas bélicas en Kosovo, que incluyen versiones contemporáneas a cargo de rapsodas populares, pero el heroísmo, el sufrimiento y el castigo no tienen valor alguno en mi relato, más bien al contrario; de hecho, se podría considerar como una anti-balada. De la balada como forma literaria tomo la estructura en cuatro estrofas, pero el número de versos en cada una no sigue a ninguna convención (tres estrofas de ocho versos y otra de cuatro) y lo único parecido a un estribillo es la repetición de "cosecha aterciopelada, semblante de coral". La primera estrofa muestra los precedentes históricos de la violencia; la segunda cuenta la historia de la madre, su tragedia personal; la tercera describe las circunstancias políticas de la recuperación de

Kastriot; la cuarta parodia la interpretación de los medios de comunicación. Mi identificación subjetiva se hace evidente en la estrofa 2. (figura 3) Como muchas madres, he experimentado la pérdida temporal de un hijo, una angustia que sólo se supera cuando vuelve a aparecer, sano y salvo. Aunque es profundamente conmovedor e incluso traumático, hay un ingrediente de mayor ambigüedad en el hecho de sobrevivir al encuentro, cuando el niño ya es irrecuperable y la pérdida es definitiva y por tanto infinita. Esto es así especialmente para la mujer, ya que su vinculación narcisista con el objeto amado está tan internalizada que la pérdida equivale a su propia muerte por lo que ella, realmente, no sobrevive sino simplemente permanece. Un extracto:

Pasan unos minutos, incluso más, Bukurie no está segura,
No está segura de cuándo cesa su respiración,
De cómo hacer que vuelva a empezar:
agitándole, llamándole, mimándole
Nada;
suplicando,
todavía nada.
Ella se tumba sobre el terreno de la incredulidad.
No grita, no mira hacia atrás, sólo hace un juramento,
"Siempre, siempre, siempre pensaré en él".
Su cosecha aterciopelada, su semblante de coral,
inconsciente.

En la instalación se presenta el texto como una línea continua y se lee como una prosa poética más que como un poema. Pero, ¿ello realmente importa en una discusión sobre el medio? Yo diría que sí desde el punto de vista técnico, ya que la narración se genera a partir de los límites de una práctica anicónica, o dicho de otro modo, a partir de las posibilidades de invocación de la imagen. En mi obra las palabras son

también cosas. Trasladadas a las pelusas comprimidas, forman objetos específicos que invocan a la voz.

Mediación

Desde un principio quise que La Balada fuera cantada. Cuando Michael Nyman y yo hablamos de la posibilidad de trabajar juntos en este proyecto, yo tenía en mente su adaptación de la poesía de Paul Celan: Six Celan Songs for Low Female Voice, parte de una colección titulada Songbook, a la vez que sus composiciones para las películas de Peter Greenaway, en concreto Prospero's Books, interpretadas por Sarah Leonard, la soprano que finalmente cantó La Balada en la inauguración y en las siguientes representaciones.⁵ En lo que se refiere al receptor, lo más adecuado parecía que éste pudiera moverse libremente por el espacio de la galería en vez de adoptar la disposición típica de una sala de conciertos. Distanciándome tanto del espectáculo de teatro musical como de la improvisación del performance, mi colaboración con Nyman en La Balada se asemejaba a la que le propondría un director de cine: componer una melodía para la exposición. Aunque le pasé algunas anotaciones junto con texto, la lectura de Nyman difería provocadoramente de la mía en cuanto al método de interpretación. El añadir una partitura musical implicaba un proceso de mediación en términos convencionales ya que ésta había de ser interpretada. Pero en este caso la interpretación mediaba también en la representación material de la duración en la instalación, al hacer que ésta sucediera en tiempo real. En este sentido La Balada resolvía algunas de las cuestiones formales que ya se me habían planteado en obras anteriores acerca de la narrativización del espacio.

En Mea Culpa (1999) había hecho más énfasis en los aspectos fenomenológicos que implica la lectura en el contexto de una exposición: movimiento, superficie y visión periférica. Al usar las unidades de pelusas

5.-Ver Mary Kelly: *The Ballad of Kastriot Rexhepi with an original score by Michael Nyman*, catálogo de la exposición que incluye una conversación con Elsa Longhauser y un artículo de Maurice Berger, Santa Monica Museum of Art, Santa Monica, California, 2001. Ver también, *Mary Kelly: La balada de Kastriot Rexhepi, Música original de Michael Nyman*, catálogo de la exposición que incluye una entrevista de Trisha ZIF y un artículo de Jorge Reynoso, Museo Universitario de Ciencias y Arte, Ciudad Universitaria, México, 2004.

en la composición de una narrativa lineal, me di cuenta de que podía establecer simultáneamente un ritmo de visión y la ilusión de una gradual disolución, similar a una anamorfosis. A partir de ahí, concebí la posibilidad de hacer algo similar a una pantalla de cine panorámica de 360°. Como instalación, *La Balada* mide más de 200 pies y consta de cuarenta y nueve paneles divididos en cuatro estrofas que envuelven la galería formando una banda continua a la altura de la visión. (figura 4) La composición de los paneles de pelusas se basa en una estructura a-b-a de onda acústica transversal con el texto recorriéndolos por en medio como si fuera una línea de apoyo. (figura 5). Cuando el espectador pasea por la galería, ya sea leyendo de manera secuencial o simplemente echando un vistazo, el espacio funciona como metáfora temporal. Con ello quiero decir que nos encontramos con el tiempo simultáneo de la narrativa, impreso en las pelusas, inmovilizado, y con el tiempo de lectura, activado en el presente; pero también existe una posible inversión de los términos haciendo que el movimiento físico sea la realidad interna y la imagen estática un proceso basado en el tiempo. Durante la actuación, si el espectador pasa de una estrofa a otra, las pelusas dispuestas en forma de onda acústica adquieren un significado diferente y, tal vez, una apariencia diferente derivada de la singularidad de la situación. *La Balada* se representa en el interior, mientras la audiencia rodea a los músicos mediante un círculo íntimo y el "libreto" rodea a estos últimos, a su vez, como barrera externa de la instalación (figuras 6 y 7). El medio visual está hecho de residuos; los instrumentos son acústicos; la voz, esquiva. Cuando canta Leonard, parece la voz de tiple de un niño; el sonido es elegíaco y contrasta con la intensidad del cuarteto de cuerda. Del mismo modo, al filtrarse la narración popular del calvario de Kastriot a través de las formas convencionales del "arte culto", se hace reconocible la distancia respecto al acontecimiento conmemorado.

Después de la actuación, permanece la huella musical por medio de la sugerencia visual de las medidas, en las frases y en la memoria, en donde vuelve a sonar con el peculiar tempo del deseo inconsciente. (Por ejemplo, mi ensoñación durante la noche del estreno se mezcla con mis sentimientos de 1968) Pero, ¿existe otra cosa capaz de constituir a la audiencia como soporte que no sea ni el distanciamiento ni el subjetivismo? Tal vez surja ese espacio desinteresado y mediado del gesto en el registro de la disonancia y del incidente efímero conducente a una sensación común. Trabajar en el punto liminal de la visión puede hacer visible la voz, y forzar la materialidad de una imagen mediante la repetición puede marcar el tiempo de la experiencia, pero es imposible predecir el gesto de los espectadores. Ni la artista ni la comisaria pueden hacerlo. Pero ello no es razón para rendirse. Si, tal como ha afirmado Jacques Ranciere, a la adopción de la causa del otro le precede necesariamente un momento de desidentificación o desclasificación, de ello se deduce que lo que da lugar a la constitución de una aspiración colectiva no es tanto la experiencia comunitaria, como la percepción de la disparidad.⁶ Podría afirmarse que ciertas situaciones son más susceptibles de ello que otras.

6.-Jacques Ranciere, "The Cause of the Other", trad. David Macey, *Parallax 7*, abril-junio, Londres: Routledge, 1998, pp. 25-34.

The Ballad of Kastriot Rexhepi: Notes on Gesture, Medium and Mediation

Mary Kelly

Gesture

Opposing the kinesic emphasis in conventional linguistic definitions of gesture, Giorgio Agamben's use of the term implies that nothing is produced or performed. Instead, something is supported or endured and it is this stance without purpose, he suggests, that allows the ethical dimension of human experience to unfold.⁽¹⁾ Often, I have thought what this ethical stance would mean in relation to making art, but have come up against the stumbling block of passion. Whatever drives an artist's truth procedure verges on a certain kind of terror, I mean, the passionate fidelity to an idea that is necessary to enact it in some form. Yet, this seems to be precisely what must be relinquished in order to be a veracious observer of art. Passion in this sense might imply a suspension of aims. Nothing is being assumed. I am just looking (trying not to read the wall text), making myself vulnerable or open to "the situation". Perhaps, unlike a critical engagement with the work, the ethical dimension of museum-going experience, resides neither in judgment, nor decipherment, but in anticipation. If this is so, then the concept of gesture provides a way of rethinking the question of spectatorship as a subject position distinct from, as well as imbricated in, the creative process.

The importance of interpretation is not in question; rather, it is a matter of calling attention to something else, more aleatory that pertains to the exhibition in its phenomenal form. Considered as a complex enunciative field, the exhibition constitutes a group of statements in which fragments of imaged discourse, or individual works, are anchored by signage and codes of display, yet, at the same time, dispersed in the process of their articulation as events. For Foucault, the possibilities of reinscription and transcription that define the statement are generated by an institutional order rather than a spatio-temporal localization.⁽²⁾ However, the "perishable individualities" that fall about outside of the institutional frame, are exactly what interest me here. Perhaps, a dif-

1. Giorgio Agamben, *Means without End: Notes on Politics*. Trans. Vincenzo Binetti, Cesare Casarino, *Theory Out of Bounds*, vol.20, Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2000, pp. 48-59.

2. Michel Foucault, *The Archeology of Knowledge*, trans. A. M. Sheridan Smith, London: Tavistock Publications, 1972, pp 106-117

ferent mode of inscription is facilitated by the non-repeatable materiality of gesture. In relation to the exhibition as lived event, there are instances that suggest this possibility: performances staged as an integral part of the work exhibited, yet, bearing the trace of local contingency; receptions, conferences, guided tours—institutionally sanctioned intrusions, shaped by an uncertain public and above all, interactions among viewers in the gallery space. In unpredictable ways, a sense of community is forged out of human ephemera—looks, sighs, shuffles, poses, and disposed to the situation, which, as I understand it, is not a constructed play of events, nor a psychological relay, but an intersection between art and life; a point from which the ethical possibility emerges as an inscription prior to the copy, anticipatory and mediative.⁽³⁾

With regard to the spectator, what significance can be accorded to this apparently indeterminate effort? A profound one, I think. It is nothing less than the recognition that the audience-as-support is the artwork in the process of becoming visible. That is to say, in addition to the work's concrete signifying materiality, its decipherability, there is another process of becoming legible that depends on the viewer's "good will". This gesture is linguistic, not in regard to an underlying structure, but as an existential support.

Agamben refers to it as "the communication of communicability". My interest in his thesis has been provoked by the growing realization that any attempt to visualize the traumatic experiences of war-related atrocities would require more intricate forms of displacement than those I have used in earlier projects; a shift not only from iconicity to indexicality and from looking to listening, but also from the art object itself as means to the viewer as witness or being a means.⁽⁴⁾

As the critical discourse of trauma unfolded, first as a psychological and historical inquiry, then as a biopolitical and ethical concern, it also informed the visual arguments in my recent work. But, this has evolved

in the process of making it, that is, making narrative installations from the residue of thousands of pounds of washing— my own clothes washed over and over again, the lint harvested according to certain rules. Although I can say it has art historical precedents in the assisted ready-made, in another sense, this conversion of the everyday into an esoteric medium is beyond my explanation. Nevertheless, I would like to consider some of the implications of these "arguments" in relation to *The Ballad of Kastriot Rexhepi*, (2001), hopefully, in a way that will not discourage other readings.

Medium

What attracts me to lint, as a medium in the physical sense, is the directness and immediacy of the process. (Fig. 1) The text is formed in intaglio as the lint blows through the filter screen of a domestic dryer. Although conditions, such as the temperature of circulating air, the weave of fabrics, the abrasiveness of detergents and so on, must be controlled to produce a "clean" print every time, nothing is added. The lint is compressed and extracted from the screen in units, approximately 8 x 11 inches, and these are combined to form a continuous narrative in low relief. Technically, however, the rules are generated not only from within the medium, but also from the inquiry, informed by psychoanalysis and carried out according to a method of free association, in which material indexicality has been the privileged means of translating affect into form. In the origination phase of a project, I usually begin with an image from the news media, then close my eyes, so to speak, filter out the figurative elements and work with the emotional residue of the event.

The Ballad is based on an incident reported in the *Los Angeles Times*, July 31, 1999. The headline reads: War orphan regains name and family. For the photo-op, Kastriot Rexhepi appears in close-up, his star-tled face framed by his mother and father who, obligingly, kiss both

3. See also, *Museums of Tomorrow: An Internet Discussion*, ed. Maurice Berger, New York: Issues in Cultural Theory 8, 2004, pp 172–173

4. See Griselda Pollock, "Mary Kelly's *Ballad of Kastriot Rexhepi*: Virtual Trauma and Indexical Witness in the Age of Mediatic Spectacle", *Parallax*, vol. 10, no. 1, London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2004

cheeks for the camera. (Fig.2) The photograph illustrates a story in which patronym—reclaiming his family name, also implies patria—claiming his survival as a symbol of Kosovo's national independence. Before the discovery of his "true" identity, for example, Kastriot is known among the refugees as Lirim, or "freedom". From a psychoanalytic point of view, the recurring theme of survival, as a missed encounter with death, defines the psychic structure of trauma and the way it is frequently expressed as a desire to make good the loss, to fill the gap temporarily, through denial or repetition.

Looking at the story more closely, the circumstances of his recovery reveal a coincidence that overdetermines the unconscious impact of the "accident": Kastriot, mistakenly left for dead when his family flees from the village of Kolic during "the expulsions", is only eighteen months old. During the five months that follow, he is found and named by Serbs, abandoned again, then rescued and renamed by Albanians, before being reunited with his parents. This occurs, literally, at the moment he is learning to speak, and figuratively, at the point of entry into the order of language when he is assuming an identity in which sexual difference and ethnicity converge and resonate with sociopolitical as well as psychic conflict. When the reunion with his Kosovar Albanian parents takes place, Kastriot is twenty-two months old. At this age, linguists claim that a child shows the propensity to speak grammatically by combining words that form an elementary syntax. Symbolically, he is projecting an image of himself as "I" and, at the same time, internalizing the parental imago that, in turn, prompts the formation of an ego ideal. Significantly, the first word Kastriot utters, according to the reporter, is "Bab", Albanian for Dad.

Kastriot's legendary journey has the structure of myth, that is, it can be told many ways without altering the underlying themes, and I have tried to reflect this in writing *The Ballad*. Of course, there is a long tradition

of Kosovo battle balladry including contemporary versions by popular songwriters, but heroism, martyrdom and retribution are not valorized in my account—just the opposite, in fact, it could be called an anti-ballad. What I take from the literary form is the structure of four stanzas, but the number of lines in each does not adhere to the convention (three eight-line stanzas, a four-line envoy) and a refrain is only suggested in the repetition of "downy crop, coral mien." The first stanza gives the historical precedents for the violence; the second tells the mother's story, her personal tragedy; the third describes the politics of Kastriot's recovery; the fourth parodies the media spin. My subjective investment is evident in Stanza II. (Fig.3)

Like most mothers, I have experienced the temporary loss of a child, a close call, resolved when he is found again, alive and well. It is profoundly moving, even traumatic, but there is something more ambiguous with respect to surviving the encounter, when the child is irrecoverable, the loss final and therefore infinite. For a woman especially, since the narcissistic relation to her love object is so deeply cathected, it mimes her own death and, in this sense, she does not survive, simply remains. An excerpt:

Minutes pass, perhaps more, Bukurie is not sure,
Not sure when his breathing stops,
How to start it –shaking, calling, caressing him–
Nothing;
Pleading,
Still nothing.
She lays his body on the disbelieving ground;
Does not scream, does not look back, but vows,
"Always, always, always, I will think of him."
His downy crop, his coral mien,
Oblivious.

In the installation, the text is presented as a continuous line and read as metered prose rather than verse. But is this still relevant to the discussion of medium? Yes, I would say, in the technical sense, because narrative is generated by the limits of an aniconic practice, or put another way, by the possibilities of an invocatory image. For me, words are also things. Transposed into compressed lint, they are specific objects that invoke the voice.

Mediation

From the beginning, I wanted *The Ballad* to be sung. When Michael Nyman and I discussed the possibility of working together on this project, I had in mind his adaptation of Paul Celan's poetry —Six Celan Songs for Low Female Voice, in the collection called *Songbook* and his scores for Peter Greenaway's films, in particular, *Prospero's Books* which features Sarah Leonard, the soprano who, eventually, performed *The Ballad* at the premiere and subsequent venues.⁵ With reference to reception, the self-directed observation of the gallery space seemed more appropriate than the focused attention of the concert hall. Disregarding both the spectacle of musical theater and the improvisational mode of performance art, the objective of my collaboration with Nyman on *The Ballad* was similar to that of a filmmaker: to produce a score for an exhibition. Although I provided compositional notes for the text, Nyman's reading diverged provocatively from my own as a method of interpretation. The addition of a musical score involved mediation in conventional terms. It had to be performed. But in this instance, the performance also mediated the installation's material representation of duration by allowing it to pass into real time. In this respect, *The Ballad* also resolved some of the formal concerns that I had referred to in previous work as the narrativization of space.

In *Mea Culpa* (1999), I had placed more emphasis on the phenomono-

logical aspects of reading in the context of an exhibition—movement, surface, and peripheral vision. By using the lint units to compose a linear narrative, I found that a rhythm of viewing as well an illusion of fading, similar to anamorphosis, could be established. Following from this, I thought it would be possible to make something comparable to a 360° pan in film. As an installation, *The Ballad* is over 200 feet; forty-nine panels divided into four stanzas which wrap around the gallery in a continuous band at eye level. (Fig. 4) The composition of the lint panels is based on the a–b–a structure of a transverse sound wave with the text running through the middle as a rest line. (Fig. 5) When the viewer walks around the gallery, either reading sequentially or simply taking it in at glance, space functions as a temporal metaphor. By that I mean, there is the simultaneous time of the narrative, cast in lint, immobilized, and the time of reading, animated in the present; but there is also a probable reversal—physical movement as internal reality, static image as time based process.

During the performance, if the viewer follows from stanza to stanza, the lint-form-as-sound-wave takes on a different meaning, perhaps a different appearance, one that belongs to the singularity of the situation. *The Ballad* is performed in the round, audience enclosing the musicians in an intimate circle, "libretto" surrounding them, in turn, as the outermost boundary of the installation. (Fig. 6 & 7) The visual medium is residual; the instruments, acoustic; the voice, elusive. When Leonard sings, she resembles a boy treble; the sound is elegiac and contrasts with the intensity of the string quartet. Similarly, when the vernacular account of Kastriot's plight is filtered through the conventions of a "high art" form, a distance from the memorialized event is acknowledged. After the performance, the musical trace remains in the visual suggestion of measures and phrases and in memory where it is replayed in the peculiar tempo of unconscious desire. (For instance, my reverie of

5. See Mary Kelly: *The Ballad of Kastriot Rexhepi* with an original score by Michael Nyman, exhibition catalog including a conversation with Elsa Longhauser and essay by Maurice Berger, Santa Monica Museum of Art, Santa Monica, California, 2001. See also, *Mary Kelly: La balada de Kastriot Rexhepi, Musica original de Michael Nyman*, exhibition catalog including

an interview by Trisha Ziff and essay by Jorge Reynoso, Museo Universitario de Ciencias y Arte, Ciudad Universitaria, Mexico, 2004.

the opening night is infused with the sentiments of 1968) But is there something else, neither distancing, nor subjectivism, that constitutes the audience-as-support? Perhaps, in the registration of a dissonance between the performance as a constructed event and the ephemeral incident as conduit of communal sensation, the disinterested and medial space of gesture emerges. To work at the liminal point of vision can conjure the voice and to force the materiality of an image through repetition can mark experiential time, but the spectatorial gesture is impossible to predict. Neither artist nor curator can devise it. But this is no reason to retreat. If, as Jacques Ranciere has claimed, a moment of disidentification or declassification precedes the espousal of the cause of the other, then it would suggest that the viewer's perception of disparity, rather than the experience of a shared community, permits the formation of collective aspirations. ⁽⁶⁾ Some situations, it could be argued, are more susceptible to this than others.

6. Jacques Ranciere, "The Cause of the Other", trans. David Macey, *Parallax* 7, April-June, London: Routledge, 1998, pp 25-34.









ANEXOS

by,

bars of silence

ying-in-a-thicket,
oran,
ming

consistent

unemotional

phi
que



Prefacio y notas para el Post-Partum Document

Mary Kelly

Las secciones "Prefacio" y "Experimentum Mentis" de Post-Partum Document de Mary Kelly (Londres y Boston: Routledge and Kegan Paul 1983). El libro documenta una instalación en seis partes iniciada en 1973 y completada en 1979.



El Post-Partum Document fue concebido como un proceso abierto de análisis y visualización de la relación entre madre e hijo. Nació como una instalación formada por seis secciones consecutivas que constaba en total de treinta y cinco pequeñas unidades. Creció hasta convertirse en una exposición, se adaptó a diversos géneros (en algunos casos cumpliendo mi deseo de que fuera aquello que yo quería que fuera, y en otros resistiendo o transgrediendo tal deseo) y, finalmente, se reprodujo en forma de libro.

¿Pero, por qué invoco la metáfora de la procreación en la descripción de un proyecto que refuta explícitamente cualquier intento de naturalizar el discurso de la práctica artística de las mujeres? En primer lugar, quiero dejar constancia de que todo texto queda puntuado por un significado subconsciente que atraviesa los límites del medio y la intención. En segundo lugar, me gustaría subrayar una de las interrogantes más importantes y tal vez más controvertidas de las que plantea esta obra en relación con el deseo de la madre: la posibilidad del fetichismo en la mujer.

Se dice que la identidad sexual es el resultado de un proceso precario denominado complejo de Edipo; un proceso que se culmina, en cierto sentido, a partir de la aceptación de la castración simbólica. Pero la castración se inscribe también en el nivel del imaginario, es decir, en el de la fantasía, el lugar en que se origina y se pone en acto, una vez tras otra, el escenario del fetichismo. El reconocimiento, por parte del niño, de la diferencia entre la madre y el padre es, ante todo, la aceptación de que la madre no tiene el falo. En este caso, ver no significa necesariamente creer ya que lo que realmente está en juego para el niño o la niña es su relación con el tener o el ser. De ese modo, el fetichista, al que convencionalmente se identifica con un hombre, pospone aquel momento de reconocimiento, a pesar de que, de hecho, haya culminado el proceso: conoce la diferencia, pero la niega. En términos de representación,

se asocia tal negación con una determinada iconografía de imágenes pornográficas que refuerzan la posición del hombre transmitiéndole la sensación de que la mujer posee algún tipo de sustituto fálico o está dotada de una forma, de una articulación corporal completa. En el caso de la mujer, sin embargo, por cuanto que la superación del momento edípico conlleva en cierta medida una elección heterosexual del objeto (es decir, ella se identifica con la madre y adopta al padre como objeto de amor), el fetichismo pospone el reconocimiento de la carencia mediante la promesa del hijo. Teniendo al niño, en cierto modo poseerá el falo. De tal modo que la pérdida del hijo supondrá la pérdida de la plenitud simbólica, o más exactamente, la capacidad de representar la carencia. Según Freud, la ansiedad de la castración a menudo viene expresada en el hombre mediante la fantasía de la pérdida de brazos, piernas, cabello, dientes, ojos, o el pene mismo. Cuando describe el miedo a la castración en la mujer, el escenario imaginario adopta la forma de la pérdida de un objeto amado, en particular de sus hijos; el niño crecerá, la dejará, la rechazará, morirá tal vez. Con el fin de retrasar, de desplazar una separación que de algún modo ya ha aceptado, la mujer fetichiza al hijo: lo viste, lo alimenta continuamente sin importarle la edad que tenga o, simplemente, vuelve a tener "otro pequeño." En lugar de la noción acostumbrada de pornografía, tal vez se pueda hablar de los objetos de la madre, del modo en que guarda las cosas: los primeros zapatos, las fotos, los mechones de pelo, las notas de clase. Mi obra parte de este punto: en vez de los primeros zapatos, las primeras palabras grabadas en una cinta, los pañales sucios, las huellas de las manos, los fragmentos de manta, los dibujos, los escritos, o incluso las plantas e insectos que me regalaba; se presenta todo ello como objetos transicionales, y no como los sustitutos de que habla Winnicott, sino como los emblemas del deseo que describe Lacan. He intentado, de algún modo trasladar la fetichización del hijo a la obra de arte y he intentado hacerlo ex-

plicito con el fin de cuestionar la naturaleza fetichista de la representación misma.

La publicación del Post-Partum Document plantea otra pregunta: ¿Cuál es la diferencia entre la exposición "original" y su retoño libresco: qué tipo de pérdida se produce en esta inevitable separación?

En tanto en cuanto se trata de una instalación destinada al espacio expositivo tradicional, la obra asume unos modos determinados de representación. Los marcos, por ejemplo, parodian los procedimientos tradicionales de exhibición museística a la vez que permiten que mi arqueología de la vida cotidiana se deslice subrepticamente en la gran sala y plantee cuestiones impertinentes a sus guardianes. Tal lectura se apoya en la relación afectiva que mantiene el espectador respecto a la configuración visual de objetos y textos. Inevitablemente, parte de tal especificidad material se perderá al trasladarse a reproducciones en blanco y negro. En lugar de buscar una reproducción exacta o un sustituto fotográfico del objeto real, lo que he intentado conservar ha sido una cierta textura, una sensación asociada a su función como huella mnemónica. En este contexto, tenía sentido dejar a un lado los marcos, llevando la imagen hasta el borde de la página de modo que adoptara la misma forma y medida del libro, tal como éstas vienen definidas por otras instituciones, y aluden a otros límites (me he enterado de que en el negocio del libro se denomina "bastarda" a aquella forma que difiere de la norma).

Ciertamente, una exposición no parece ostentar la paternidad legítima de un libro. La autoridad de esta obra se fundamenta en gran medida en discursos académicos que se definen, precisamente, por su diferencia respecto a la práctica artística; por la definición de su objeto, por usar fuentes fiables, por su secuencia lógica y por ser leídos de principio a fin. Una exposición nunca puede ser leída de ese modo, o al menos no en la misma medida, excepto en su catálogo y es precisamente por ello

por lo que ésta, en tanto sistema, (es decir, incluyendo las publicaciones asociadas a la misma) es susceptible de ser objeto de crítica artística en vez de ser tomada como el mero despliegue de una utopía individual. A pesar de las limitaciones de su instalación específica, la exposición es un sistema intertextual potencialmente auto-reflexivo.

Como tal exposición, el Post-Partum Document pretende proponer varias lecturas o caminos a través de la obra que se indican mediante la yuxtaposición de objetos encontrados, comentarios y de una serie de diagramas. Estos diagramas, a su vez, remiten al espectador a otro texto titulado "Notas y Bibliografía," en que se reelabora el material enmarcado creando un espacio de reflexión crítica y no tanto de explicación propiamente dicha. Al adoptar la forma de libro, sin embargo, las notas se intercalan con las ilustraciones con el fin de salvar, en cierto modo, el hueco entre lo visible lo legible. La variedad tipográfica iba a ser otro de los procedimientos utilizados para abrir tal clausura y para mantener la heterogeneidad y apertura del "original" (¿la madre?). Quería evitar establecer una oposición entre imagen y texto. En teoría la una debería conservar la posibilidad de convertirse en el otro, o de ser lo mismo, es decir: ser "escritura."

En primer lugar, se captará la atención del lector mediante la historia de la madre. La narración en primera persona describe los acontecimientos específicos de mi relación con mi hijo, desde su nacimiento hasta que cumplió cinco años: la interrupción de la lactancia, el aprendizaje del habla, el inicio del colegio, la escritura; pero el Post-Partum Document no trata solamente del crecimiento del niño. Responde a un esfuerzo por articular las fantasías de la madre, su deseo, su implicación dentro de ese proyecto llamado "maternidad." Tampoco es, en este sentido, una narración tradicional, puesto que plantea continuamente un problema sin que se llegue a solución alguna. No hace sino reproducir momentos de separación y pérdida, tal vez porque el deseo no conoce fin, se resis-

te a la normalización, ignora la biología y dispersa el cuerpo.

Posiblemente por ello me parecía fundamental, aunque no fuera como imperativo moral sino como estrategia histórica, evitar la imagen literal de la madre y el hijo, evitar por todos los medios una representación que corriera el riesgo de interpretarse como recuperación de un "retazo de vida". Aunque en el feminismo no sea imposible la utilización de la representación del cuerpo de la mujer, de su imagen, ésta no deja de ser problemática. En mi obra he intentado cortar de través la representación dominante de la mujer como objeto de la mirada con el fin de cuestionar la noción de feminidad en tanto entidad predeterminada y visibilizar, en cambio, su construcción social como representación de la diferencia sexual en diversos discursos específicos. Desde mi punto de vista, ello no implica un nuevo modo de iconoclastia, sino la aspiración compartida (¿verdaderamente postmoderna?) de "imaginar" a la mujer como sujeto de su propio deseo.

A pesar de que la historia de la madre sea mi propia historia, Post-Partum Document no es una autobiografía (tampoco considero este libro una monografía de artista). La obra sugiere la intervención de distintas voces: la experiencia de la madre, el análisis feminista, la discusión académica y el debate político. En las secciones "Documentación" y "Experimentum Mentis", por ejemplo, el modo de enunciación cambia a tercera persona. Aquí la Madre (ella) ya no es tan accesible, tan plena (no es ni como tú, ni como hayas sido o quisieras ser tú). Ello implica para el lector un momento de separación (para algunos, tal vez, un enfrentamiento incómodo con el Padre) o, al menos, un cierto distanciamiento dentro del texto.

Inicié las notas de "Documentación" como un intento de explicar los procedimientos empíricos usados en la obra y, posiblemente, acabé refiriéndome más a la falta de adecuación de tales sistemas descriptivos. Una de las motivaciones que se escondían detrás de la apropiación de

un lenguaje pseudocientífico en esta sección era el contradecir el estereotipo tradicional de que el cuidado infantil se basa en la comprensión instintiva y natural del rol de la maternidad por parte de la mujer.

Tal posición "anti-esencialista" se adopta (¿cómo venganza?) en la sección "Experimentum Mentis" en que se dibuja la feminidad maternal desde la perspectiva del psicoanálisis freudiano y lacaniano. Algunos lectores sin duda se preguntarán ¿por qué Freud? ¿por qué Lacan? ¿por qué suscribir su autoridad patriarcal? En cierto modo, estos textos la manera que tengo de afrontar una experiencia difícil: una revisión secundaria, en el sentido psicoanalítico del término. No se trata exactamente de un recurso a la racionalidad en tanto autoridad, sino que expresa un deseo más profundo de saber y controlar.

Incluso, o en especial, cuando uso algo tan excéntrico como los diagramas de Lacan, los trato fundamentalmente como imágenes, representaciones de la dificultad del orden simbólico en la mujer; la dificultad de representar la carencia, de aceptar la castración, de no tener el falo, de no ser la Madre Fálica (que es, en definitiva, tan significativa en tal orden como el Padre Muerto). Funcionan como emblemas de la relación amor-odio con el Padre (¿la Madre Fálica?), tan densos emocionalmente o más que los objetos del niño que guarda la madre.

Al mismo tiempo, soy consciente del resto de las implicaciones de estos textos. Son metadisursos. Asumen una posición de conocimiento derivada de la lectura y el debate de determinados escritos. La escritura no es explícitamente polémica y es posible que las fuentes parezcan algo ambiguas, pero mediante una clave el lector podrá identificar su localización específica en la sección de referencias de "Documentación" o "Experimentum Mentis."

El ensayo de Freud "Introducción sobre el narcisismo" de 1914, junto con mi lectura del "Significado del falo" de Lacan, enmarca el interés central que muestra el Document por el deseo de la madre en tanto de-

seo del niño como falo, y por la consiguiente trayectoria de identificación narcisista a través de la cual se articula su rol imaginario. La explicación que hace Lacan de los dos términos de la fase del espejo fue crucial en mi interpretación de los acontecimientos a los que se refieren las dos primeras secciones: "El fin de la lactancia" y "El fin de la holófrasis." La tercera sección, "El fin de la diada", se sustenta principalmente en la importancia que Maud Mannoni da a las palabras de la madre (ante todo, sus referencias al padre) en *The Child, His Illness and the Others*. Las secciones IV y V, "Sobre la feminidad" y "Sobre el orden de las cosas," se ocupan de la representación de la pérdida, no solo en tanto pérdida del niño, sino como pérdida del cuerpo maternal, y están muy influidas por "Inquiry into Femininity" de Michèle Montrelay. En la última sección "Sobre la insistencia de la letra", mediante el análisis de la protoescritura del niño se exponen ciertos problemas derivados la tendencia fonocéntrica (tal vez logocéntrica) subyacente en la noción de lenguaje de Jakobson, lo que me llevó a abordar ideas más tangenciales en relación con Lacan, como el ensayo "The Early Stages of the Oedipus Complex" de Klein. Una vez más, se observa un progreso pero no una resolución, una elaboración teórica pero no necesariamente una argumentación sólida (un Simbólico, pero "lleno de agujeros"). En este punto el lector sin duda descubrirá el despliegue de otra historia, una que no es mi historia, ni la historia de la madre, sino la crónica del debate feminista que tuvo lugar en Gran Bretaña en los setenta. Los términos de mi análisis se corresponden con determinadas corrientes inscritas en momentos específicos de tal historia.

En la época en que escribía la "introducción" del Post-Partum Document en 1973, "la psicología femenina de la madre" se planteaba como si se tratara de un efecto de la división sexual del trabajo; a la vez que se insistía en "la reciprocidad del proceso de socialización", según la cual la noción de "subjetividad", especialmente aquella basada en la teoría

freudiana del subconsciente, podría desplazar a la retórica tradicional de la "represión ideológica", como de hecho finalmente ocurrió.

Juliet Mitchell introdujo esta posición en *Women's estate*, consolidándola en *Psychoanalysis and Feminism*. Para cuando se escribiera en 1976 "Experimentum Mentis I, II y III" la relectura lacaniana de Freud ya estaba en camino. El congreso sobre el patriarcado celebrado en Londres ese mismo año indicaba claramente que el debate se había desplazado del problema de la división sexual al de la diferencia sexual. Es posible que algunos lectores tomen hoy fórmulas como "acceso negativo" o "lugar negativo" con cierto escepticismo (¿o tal vez con nostalgia?), pero sin duda podrán evocar con ellas el contexto en que tuvieron lugar nuestros primeros intentos de articular una relación diferente de la mujer con el lenguaje (y con la castración), una relación que no suscribiera la idea esencialista de un orden simbólico totalmente separado. En "Experimentum Mentis IV y V," de 1977, se abandonaron tanto estos términos (y los argumentos que defendían el valor transgresor de la posición "femenina") como la problemática misma del patriarcado. (Es interesante notar que ese mismo año se fundó la revista feminista *m/f* con la consigna de retomar y extender tales debates.)

A cambio, se trajo a primer plano la noción de representación, tomada ésta, de una parte, desde el punto de vista ideológico, es decir tomando "lo femenino" como representación de la diferencia que se produce en determinados discursos y prácticas sociales y, de otra, tal como se utiliza en el discurso psicoanalítico, en tanto representación de los impulsos dirigidos hacia ciertos fines u objetos, es decir, "lo femenino" entendido como posición del sujeto en el lenguaje, como castración simbólica definida como representación de la pérdida.

Pero a este punto, ciertas feministas se empezaron a preocupar por una pérdida de otra naturaleza: el perder de vista lo "social", sin darse cuenta de la relevancia política de lo personal. ¿Estábamos defendiendo que

lo psíquico constituía la verdad de lo social? ¿Podría convertirse el psicoanálisis en un nuevo tipo de ortodoxia política? Hacia 1979, cuando se concluyó la última parte de *Document*, el eslogan fundacional del movimiento feminista, "lo personal es político", había pasado por el molinillo teórico, refiriéndose en primer lugar al aspecto subjetivo de la opresión de la mujer, dispersándose más tarde en la cuestión de la posicionalidad en el lenguaje y reapareciendo por fin en la guisa de "relación ente lo psíquico y lo social." Las notas de "Documentation VI" intentaban abordar esta cuestión describiendo la construcción de la agencia de la madre/ama de casa dentro de la institución escolar. A pesar de ello, el discurso psicoanalítico de "Experimentum Mentis VI" no era capaz de articular con exactitud, por ejemplo, el sentido de "la privación social" dentro de la economía psíquica de la madre. Tal vez no haya "relación" y no exista nada más que lo "social." Si lo psíquico no es ni exterioridad ni verdad, sino un nivel más en la inscripción social de los sujetos, ¿constituye entonces un objeto autónomo de discurso? Como se comprueba, sigue habiendo problemas y el debate está aún abierto. El *Post-Partum Document* narra esa historia. Es por ello que dejé las anotaciones tal y como las escribí originalmente: con el fin de dejar que las fallas e inconsistencias, junto con sus aportaciones, describieran un proceso de elaboración que era, simultáneamente, una historia compartida, permitiendo así que se constituyera de algún modo en portavoz de nuestro deseo de entender y de cambiar nuestras vidas.

EXPERIMENTUM MENTIS I: EL FIN DE LA LACTANCIA

El lugar negativo que ocupa la madre en el orden simbólico patriarcal puede verse difuminado en el periodo previo al parto (la gestación en el cuerpo de la madre) y a lo largo de la fase de lactancia, durante el primer post-parto, debido a que el niño se convierte en su falo. Hasta su nacimiento el niño es parte del cuerpo de la madre y tras él, le es de-





Post-Partum Document, 1973-79

Installation in six parts Instalación en seis partes

Generali Foundation, Viena

vuelto como algo que fuera parte de ella misma, reforzándose así el narcisismo femenino en tanto la mujer produce un objeto perfecto de amor sin renunciar a una elección narcisista. La incapacidad de reconocer su lugar negativo en la madre durante este periodo no se produce necesariamente en el Imaginario, lo que conllevaría una psicosis, tratándose más bien de un enfrentamiento entre el Real y el Imaginario sita ya en el Simbólico que se resuelve con la confirmación de la primacía de la estructura de este último. La especificidad de este enfrentamiento post-parto se asocia con la reactivación del conflicto edípico inicial, siendo por tanto susceptible de terapia psicoanalítica. Pero el problema de las mujeres respecto al orden Simbólico estriba precisamente en su dificultad para resolver la castración edípica mientras el falo siga siendo el significante privilegiado de tal orden.

El fin de la lactancia supone un importante descubrimiento de la ausencia, pero no solo para el niño sino también para la madre. Al significar una separación real (que puede ser especularizada) no provoca el "reconocimiento" de la castración, pero sí una ruptura en la simbiosis biológicamente determinada entre madre e hijo.

El fin de la lactancia no implica solamente la interrupción literal de la misma, sino además el fin inevitable de una dieta exclusivamente líquida y la introducción de alimentación sólida. Esta transición tiene lugar normalmente cuando el niño alcanza los seis meses. Tiene su paralelo físico en que más o menos a esa edad el niño inicia la fase de identificación, produciéndose en él una transformación al asumir una imagen (ejemplificada por el reflejo en el espejo). Este proceso de identificación del niño con el ideal se interpone en su relación anaclítica y primaria con la madre (o con una parte de su cuerpo), inscribiendo en ella una sensación de carencia al amenazar su propia identificación imaginaria con el niño como algo que fuera parte de sí misma.

En este momento se produce también en el niño una división entre el

amor por el objeto y el amor de la identificación, de tal modo que el movimiento objetual hacia la madre, es decir, su deseo de ser lo que ella quiere que sea, complementa el deseo de la madre de que el hijo sea su falo. En el primer periodo post-parto lo que la madre quiere principalmente es que el niño esté "sano". Las heces normales no son únicamente un indicador de la salud del niño, sino que son apropiadas por el patriarcado como prueba de la capacidad natural de la mujer para la maternidad. Pero la ausencia de plenitud que se cierne sobre ella viene expresada en sus palabras: "¿Qué he hecho mal?" El hijo es el síntoma de la madre por cuanto se la juzga a través de él. Pero el síntoma del niño, como, por ejemplo, la falta de correlación entre los datos nutricionales y la mancha de diarrea, socava la noción ideológica de la "capacidad natural" y cuestiona la obviedad de la división sexual del trabajo por la que se reafirma el estatus social secundario de la mujer.

EXPERIMENTUM MENTIS II: EL FIN DE LA HOLÓFRASIS

La adquisición del lenguaje, al fundarse en un descubrimiento imaginario, y no real, de la ausencia, no solo supone un estadio constitutivo en la formación del complejo de castración del niño, sino que es también un momento clave en el "reconocimiento" de la castración y de su acceso negativo al lenguaje y la cultura por parte de la madre. Durante el primer periodo del habla, previo al uso de la sintaxis, se desarrolla un particular proceso de significación en la relación entre la madre y el hijo. La enunciación de palabras sueltas por parte del niño las percibe la madre como una holófrasis, es decir, como una frase completa. Consecuentemente, el momento en que el niño accede a la sintaxis supone en la madre "el fin" de esta holófrasis, que reitera la carencia de objeto (del hijo como falo). La clave enigmática, /weh/ detona el enunciado materno, "¿Por qué no entiendo?", lo que de nuevo demuestra la contingencia de su "capacidad natural" para la maternidad. En tanto que la clave

1.- Nota del traductor: onomatopeya del sonido emitido por el niño.

viene siempre en combinación con otra enunciación, anticipa la capacidad del niño de expresarse gramáticamente y de ser entendido sin la mediación del significado materno.

Es interesante señalar que el momento en que emerge la sintaxis coincide con el fin de la fase del espejo, hacia los dieciocho meses. Para entonces la imagen que proyecta el niño de sí mismo le es devuelta e internalizada, permitiéndole desarrollar una relación imaginaria y libidinal con la madre "en el mundo." Ello, en último término, "separa" a la madre del Otro que fuera parte de ella, por cuanto que ella ya no es el espejo que refleja la imagen del niño por medio de su mirada, o su palabra mediante el significado que ella le da. Así, la madre debe reconstituir su elección narcisista del objeto en paralelo a su identificación con el niño como lo que ella quisiera ser.

En lo que respecta al niño, el Otro imaginario de la fase del espejo implica también una identificación imaginaria con el imago del padre. Ello inicia una rivalidad ambivalente en la que el niño desea estar en el lugar del padre como el Otro del deseo de la madre y, simultáneamente, en el lugar de la madre como significante del deseo del padre. Lo primero se complementa con el deseo del padre de ocupar el lugar del hijo en tanto éste es el significante del deseo de la madre y, lo segundo, por el deseo de la madre de estar en el lugar del padre y ser así el otro del deseo del hijo. Los conflictos que caracterizan la formación del complejo de Edipo solo se resuelven, si lo hacen, cuando el niño adopta una posición masculina o femenina en el lenguaje.

EXPERIMENTUM MENTIS III: EL FIN DE LA DIADA

Tanto en el caso de la madre como en el del hijo el momento crucial de la "interrupción" o fin se constituye por medio de la intervención de un tercer término (el padre), que consolida de ese modo la triada edípica y socava la diada imaginaria que determinaba la intersubjetividad del es-

tadio pre-edípico. Tal intervención sitúa al tercer término imaginario del triángulo primigenio (el hijo como falo) y al imago paternal de la fase del espejo dentro del ámbito de la estructura simbólica a través de la Palabra del padre, es decir, de las palabras por las que la madre se refiere a la autoridad del "padre", se ajuste o no el padre real a tal enunciado. Al reclamar la presencia del padre como testigo de las faltas del hijo, la madre está reafirmando su posición negativa precisamente porque, para que sea lo que a ella le gustaría ser, el hijo debe ser entregado al padre simbólico, la personificación de la Ley. De ese modo, el "recorte" del ego del niño pone en evidencia lo que falta en el de la madre, es decir, su carencia del significante privilegiado del Simbólico. La consiguiente denigración de la mujer por tal carencia determina su insuficiencia como ego ideal para el niño, lo que refuerza el vaciamiento inicial de su propio ego.

Este momento crítico viene sobredeterminado por la entrada del niño en el proceso de socialización extra-familiar (el colegio). Es aquí, en último término, donde el niño aprende el sistema finito del lenguaje y sublima la ausencia sobre la que se funda mediante las construcciones infinitas (marcas, canciones, rimas) de su deseo autónomo. El niño edípico aprende que el ser de la madre quiere que sea lo que él quiere ser pero no puede. Por consiguiente, el sentimiento de carencia de la madre es revivido como la repetida transgresión por parte del niño de su pulsión narcisista. Ello detona en la madre la pregunta "¿Porqué es así?" Si se trata de un niño será porque es como el padre, una proyección que refuerza su separación de la madre; pero si es una niña, inevitablemente será porque es como su madre, una internalización que sintetiza la ambivalencia del momento edípico en el sujeto mujer.

EXPERIMENTUM IV: SOBRE LA FEMINIDAD

En la fase edípica la madre, el padre y el hijo habitan el ámbito cerrado

del deseo. Pero para la madre la función distanciadora del padre pone en evidencia el origen de su satisfacción narcisista encarnada en su objeto imaginario, el hijo como falo. Este es el placer de la feminidad maternal. El lugar de este descubrimiento es precisamente la realidad corporal del niño (el cuerpo suave, redondeado y perfectamente formado de su bebé), porque ella debe renunciar al placer que obtiene de él. Esta pérdida viene predeterminada por el proceso natural de maduración, de una parte, y por la prohibición del Padre y la Ley, de otra. El melodrama edípico se visibiliza como una versión del juego ambivalente: "Qué grande estás/Eres todavía un bebé", o se elude mediante "Ya no eres un bebé, sino un niño mayor" (que implica "Desearía que fueras mi bebé pero...").

Este momento es de una importancia decisiva si el bebé es un niño ya que la prohibición del incesto viene reforzada por la amenaza de la castración. Sin embargo, la relación madre-hija es más ambivalente ya que la niña accede a la situación edípica en forma de retirada en vez de enfrentamiento con la esperanza de recibir eventualmente el falo del padre en forma de hijo. Con el fin de lograrlo debe identificarse con su propia madre y adoptar una posición de carencia. Tal proceso de identificación con el tipo ideal de su sexo permite a la mujer verse como una entidad deseable, acceder a la relación sexual con el hombre y satisfacer las necesidades del hijo derivado de tal relación; pero también le permite acceder al placer de poseer el cuerpo de la madre, llegando a identificar su propio cuerpo con el de la madre (o el de otra mujer). Más allá del placer derivado de la realidad del cuerpo del niño subyace el placer del cuerpo materno experimentado como real por medio de él; la pérdida de este placer constituye la principal amenaza para el narcisismo de la madre. Sus "memorabilia" y los "objetos transicionales" del niño son testimonios de la amenaza de la pérdida de su placer mutuo, pero aquel deseo en que se fundan surge en el subconsciente solo por la

particular estructura de la fantasía.

Cuando la madre pregunta ansiosamente "¿Qué quieres?" en respuesta a los sonoros y agresivos lloros del niño, realmente se está preguntando a sí misma "¿Qué es lo que quiere de mí?" Las demandas del niño constituyen a la madre como el Otro que tiene el privilegio de satisfacer sus necesidades y, al mismo tiempo, el poder de privarle de su satisfacción. En cierta medida la madre reconoce el aspecto incondicional de tal demanda en tanto demanda de amor y este reconocimiento subyace en el sentimiento de tener la "responsabilidad última" del niño incluso aunque la división sexual del trabajo se vea alterada radicalmente al incluir al padre.

Existe otra causa para esta asimetría que no se da necesariamente en el nivel de la consciencia. Se trata del deseo materno de seguir siendo el Otro privilegiado del estadio pre-edípico, en tanto en cuanto las demandas del niño garantizan su maternidad femenina. De ese modo, ella transforma sus presentes al niño como prueba de amor y su falta como negación. En tal situación el niño tendrá dificultades para localizar su deseo. Finalmente, será la Ley, de la que el Padre es el representante original, quien intervenga para asegurar el estatus autónomo del deseo, o lo que es lo mismo, para sustituir el elemento incondicional de la petición de amor y eliminar la condición absoluta del deseo. Paradójicamente, ello trae como consecuencia una separación que constituye la condición mínima indispensable para la expresión del niño: "Mama, te quiero". Mediante las palabras del niño, "lo real" del cuerpo de la madre se representa como significante del Otro Real en el registro del Simbólico.

EXPERIMENTUM MENTIS V: SOBRE EL ORDEN DE LAS COSAS

Las exploraciones sexuales del niño ponen en cuestión la relación que mantiene la madre con respecto a la castración, al Padre y a la Ley. Tales exploraciones son de crucial importancia en la estructuración del

complejo de castración. Las consecuencias de este momento determinan la identidad sexual del niño y su futura elección de objeto de deseo. En la madre este momento conlleva la representación de una pérdida doble: la del niño como falo y de su cuerpo como femenino.

La castración privilegia al falo como significante del deseo. El deseo de la madre es el falo y el niño quiere ser el falo. En tanto el deseo es siempre el deseo del Otro, implica siempre un deseo de conocer. Conocer el cuerpo de la madre significa comprobar el deseo del Otro. Cuando el niño hace preguntas sobre la presencia o ausencia del pene, del género "¿Dónde está tu pito Mamá?" lo importante no es únicamente la respuesta que obtiene de la madre. El niño debe aceptar el hecho de que ella no tiene lo que él busca. Sin embargo, la adopción de esta posición requiere un sacrificio para ambos. Al principio el niño niega la carencia de la madre. Busca con intensidad voyeurista evidencias que confirmen el predominio imaginario del atributo fálico. Tal búsqueda viene motivada por el placer que acaba de descubrir en la masturbación. Incluso los procesos corporales de la madre, la micción y la defecación, son objeto de escrutinio por parte del niño. Pero ella no enseña nada. Es más, ella no niega nada. Su silencio viene impuesto por la insistente falta de reconocimiento por parte del niño.

Cuando el niño pregunta repetidamente "¿Qué es eso?," ya sabe que la respuesta es "Un pecho"; lo que no sabe es qué es él mismo y esa la razón que siga preguntando. Para el niño en este momento la madre aún tiene el poder de determinar su relación con el significante; de tener o ser el falo. Simultáneamente, ella se pregunta a sí misma la cuestión crucial, pero impronunciada, "¿Qué soy yo?" Es impronunciada porque "yo" no es el sujeto de la frase sino un lugar, el subconsciente. En este lugar ella viene designada como femenina mediante un conjunto de arcaicos impulsos orales, anales y vaginales que se alejan de ámbito del habla cuando ella intenta pronunciarlos. Las lagunas en las respuestas

de la madre a las preguntas del hijo acaban funcionando como censura de su búsqueda.

La espontánea escotofilia del niño provoca "vergüenza" en la madre. Ello no ocurre de un modo patente en el ámbito de la experiencia vivida sino en el nivel del subconsciente, como efecto de la re-presentación de la imagen castrada de su propia madre.

A pesar de todo, hay un alivio en el momento fundacional de la castración: la promesa del Padre. Tal promesa se reitera en la valoración que hace el niño del cuerpo de su madre en el que ve la posesión del falo en forma del bebé, cuando pregunta "¿Por qué yo no puedo tener un niño?" Durante la gestación la mujer se presenta a sí misma bajo la imagen reflejada de la plenitud. Sin embargo, la autonomía de la fantasía es frágil e implica el miedo de volver a caer en el caos. Bajo la ilusión de unidad subyace el impulso de autocontrol. La madre es, en este aspecto, como el niño. Para él, la figura de la Madre Fálica es amenazante, seductora y, en último extremo, castradora. Lo es, en parte, porque ella fue la primera que estimuló las sensaciones genitales en el niño mediante los cuidados constantes e íntimos que brindó a su cuerpo. La susceptibilidad de la madre a sentirse culpable por satisfacer o restringir demasiado a su hijo (a menudo en la fantasía) se ve reforzada por las normas pedagógicas que la urgen a adoptar una actitud "comprensiva pero no indulgente" ante las actividades eróticas del niño. Las manifestaciones de exhibicionismo y "crueldad" por parte del niño se van a encontrar con la inhibición y la compasión de la madre. Su miedo a la violencia viene motivada por su identificación vicaria con los miedos a la castración de su vástago (si es un niño), de su compañero sexual y, sobre todo, de su padre. Para el niño, los "hombres malos" que le asustan marcan la intervención de la Ley. De ese modo "Te daré un hijo..." se convierte en "No puedo darte un hijo..." provocando subsiguientemente la elaboración de teorías sobre el origen de los niños, "¿Los niños vienen del culo?"

La vergüenza de la madre, la inhibición, la compasión y el miedo a la violencia se vinculan íntimamente con el descubrimiento originario del "misterio del nacimiento". Son, precisamente, las palabras de la madre respecto al nacimiento y las relaciones sexuales lo que constituye el lugar del miedo al dolor, la violación y la castración vaginal en la niña, al representarse a sí misma la causa de tal miedo: la pérdida del "interfaz femenino." Pero el miedo de la feminidad, entendida como los "impulsos femeninos," sigue siendo una fuente de ansiedad porque da la impresión de algo no reprimido, anárquico, arcaico y marcadamente irrepresentable. Solo se representa, si acaso, en la castración simbólica del acto sexual. Esa es también la razón de que la madre proteja al niño de presenciar la "violencia" de "hacer el amor"; al desear convertirse en el falo del Otro (su compañero sexual), la mujer pierde la feminidad de la madre en el instante castrador del placer. La aceptación de la castración de la madre viene a menudo marcada en el niño por consecuencias sintomáticas, principalmente el miedo a las serpientes, a las arañas o a los fantasmas. Pero cuando finalmente reconoce que ella no tiene el falo, el niño adopta una posición masculina respecto al significante, es decir, a la posesión del falo, tal como se explicita en el imperativo heterosexual "Los hombres no bailan con los hombres...bailan con las mujeres." De ese modo y gracias a la represión las hipótesis sobre el nacimiento de los bebés dan paso a preguntas acerca de los orígenes y el orden de las cosas.

EXPERIMENTUM MENTIS VI: SOBRE LA INSISTENCIA DE LA LETRA

La pre-escritura aparece como post-escrito del complejo de Edipo y como prefacio del momento de latencia. Desde el momento en que las exploraciones sexuales del niño son reprimidas por la Ley y el Padre, quedan sublimadas en el cuerpo de la letra; sin embargo es la madre la que primero censura la mirada, la que limpia la pizarra con su silencio y pre-

para el lugar de la inscripción. Para la madre, el texto del hijo es un objeto fetiche; la desea. La perversidad polimorfa de la letra explora el cuerpo más allá del límite de la mirada. El pecho (e), el gancho (r), la carencia (c), el ojo (i), la serpiente (s); anatomías prohibidas, morfologías incestuosas; el alfabeto del niño es un anagrama del cuerpo materno. Para el niño, el grafema-como-cuerpo-en-la-posición-del-significante juega con la diferencia. No la diferencia del momento fundacional de la castración, el ultimátum de ser o tener, sino más bien la conjugación de las diferencias y las separaciones ya sancionadas durante la estructuración y disolución del complejo de Edipo. Una cruz (x), un círculo (o), un arriba y un abajo (n,m), una recta y una curva (p, b, d, q); pares de oposiciones grafémicas designan la función simbólica de la presencia y la ausencia en un doble movimiento de memoria y olvido. Heces, marcas, huellas, enunciados, un residuo de lo corpóreo subyace en la letra y desborda el texto. El regalo detona el deseo del niño de ser-lo-que-ella-quiere-que-sea; pero la letra construye el no poder-ser de su autonomía e instiga al placer inesperado de una posposición del proceso. Mediante la inscripción de su nombre propio, el niño se instituye como autor del texto. Cada trazo desfigura el anagrama, desmiembra el cuerpo. La madre se ve desposeída de los atributos fálicos del estadio pre-édipico, pero solamente como si se desdibujara una vaga figura de plenitud en una pantalla lejana. Difuminándose, olvidando: ella no puede recordar aunque "parece que fue ayer." Esta herida en su narcisismo se convierte en una caricatura, un lacrimógeno estremecimiento, un éxtasis fingido, un estigma verdadero en el Nombre-del-Padre. Mediante la repetición insistente del Nombre, el niño se apropia del estatus del Padre, el Padre muerto, el Padre ausente, la condición previa a la "palabra." El sentido incestuoso de la letra queda cifrado mediante la metáfora paternal. Pero, simultáneamente, ello introduce la posibilidad de "la verdad," la verdad de la madre, es decir, la ficción de la "madre

real," no la Madonna, sino la Piedad, limpiando las acusaciones de culpabilidad con paciencia, sacrificio, sufrimiento y resignación. Una resignación puntualizada por protestas: "es demasiado pequeño...es demasiado joven...son demasiado brutos...es demasiado lejos." La madre se enfrenta en su fantasía a series interminables de amenazas al bienestar de su hijo: enfermedades, accidentes, la muerte. Sus miedos a la castración adoptan la forma de sus objetos amados, ante todo, sus hijos; pero en lo profundo subyace el miedo de perder el amor, el miedo de ser incapaz de reconstituir su impulso narcisista, de ser incapaz de verse a sí misma infinitamente buena e incondicionalmente amada. En último extremo es el miedo a la muerte de su madre y a la suya propia en tanto principio imaginario en la representación de la pérdida. Tal negación se constituye mediante el reconocimiento de su insoportable dependencia; pero conlleva también una afirmación de la vida ya que la renuncia que impone en el deseo de su madre tiene como consecuencia su independencia.

Los efectos de la represión del placer edípico en la madre y el hijo se evaden mediante la sublimación, es decir, mediante su inscripción mutua en un orden discursivo extra-familiar y en las prácticas sociales. Pero la tendencia misma hacia un ideal noparental que surge de la invención creativa del niño y que construye la representación de su locus social devuelve a la madre a la familia, al ideal parental de su propia madre y a la representación de la feminidad maternal. Este proceso circular es problemático ya que, aún siendo el falo no puede tenerlo; no teniéndolo no puede representarse a sí misma como sujeto de deseo. Le es difícil asumir sin culpabilidad la responsabilidad del placer, provocar a su pareja o descuidar a su hijo. El temor al fracaso le distrae de aquellos proyectos que más le interesan. Siempre hay un alivio; otro niño, la plenitud de la diada, la dulzura del encapsulamiento imaginario que reduce el mundo exterior al absurdo. Pero siempre persiste el momento

inevitable de la separación que reitera una carencia ya inscrita e imposible de borrar. Se pregunta "¿Qué haré?...cuando vaya al colegio...cuando crezca...cuando se vaya de casa... cuando me deje..." Este momento significa algo más que una separación; articula una ruptura, una fractura y una confrontación; confrontación no solo porque su deseo, el deseo de que el niño-sea-lo-que-ella-quiere-que-sea, se produce en un territorio delimitado por constreñimientos sociales y económicos, sino también porque la dialéctica del deseo, el movimiento de sujeto y objeto y su insistencia en la bisexualidad, transgrede de manera continua el sistema de representación en que se funda. La construcción de la feminidad como algo esencialmente natural y maternal no se fija nunca, quedando en un estado de permanente inestabilidad, en el proceso de articular su diferencia y su pérdida. Es precisamente en tales momentos cuando el deseo puede hablar y atreverse a cambiar.

Imágenes que desean/Imaginar el deseo

Mary Kelly

"Desiring Images/Imaging Desire," *Wedge*, no. 6 (invierno 1984). Reimpreso en *Instabili: la question du sujet* (Montreal: La Galerie Powerhouse et Axerte, 1990), pp.24-28.



"En la cuestión de lo visible", escribe Lacan, "todo es una trampa"¹. El campo de la visión se ordena, simplemente, mediante la intervención de las imágenes que unen una superficie dada a un punto geométrico mediante un haz de luz. Existe otro nivel en que tal función, sin embargo, adopta más bien la forma de un laberinto. Desde el momento en que la fascinación del mirar se funda en la separación respecto a lo que se ve, se puede afirmar con propiedad que el ámbito de la visión es, ante todo, el ámbito del deseo. El sujeto de la visión entra en contacto con un mundo de objetos perdidos, de puntos de fuga no determinados por la geometría sino por lo que es lo real para el sujeto, unos puntos que no están unidos a la superficie sino a un lugar –el subconsciente– y no por medio de un rayo lumínico sino por las leyes de los procesos primarios.

En la cuestión de las imágenes de las mujeres todo sería, por tanto, doblemente laberíntico. El deseo se encarna en una imagen identificada con la mujer quien, a su vez, es reducida al cuerpo, tomándose el cual, además, como el lugar de la sexualidad y del deseo... en una elisión que casi parece irresistible a juzgar por el perfil de tantos paneles de congreso y de tantos números monográficos como se dedican a este tema. Ello constituye, sin embargo, una lógica peligrosa y circular que oscurece la evolución y el desarrollo de las estrategias y definiciones de la teoría feminista debido a la presión que ejerce el imperativo político de formular la cuestión de las imágenes de las mujeres a modo de pregunta: ¿cómo se pueden cambiar? No se nos lega una ruta clara sino una trama de senderos que desmadejar en que se ponen en evidencia, sobre todo, los puntos de intersección y se señala la posibilidad de no tener que empezar siempre desde el principio. Los discursos sobre el cuerpo y la sexualidad, por ejemplo, no tienen que coincidir necesariamente. En el modelo moderno, no es el cuerpo sexual sino el fenomenológico (Husserliano) el que toma precedencia,

1.- Jacques Lacan, "The Line and Light," en *The Four Fundamental Concepts*, ed. M. Masud, trans. R. Khan (Londres: Hogarth Press, 1977), p.93. Traducido en español en *Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales* (Buenos Aires: Paidós, 1986).

el que me pertenece, mi cuerpo, el cuerpo del sujeto que se posee, y cuya garantía de verdad artística se basa en la experiencia inmediata, usando a menudo el dolor como firma de un objeto tan efímero. Por ello, la contribución del feminismo en el campo de la performance ha sido, precisamente, el abordar el tema de la sexualidad a través del cuerpo haciendo énfasis, por un lado, en la construcción del sujeto sexual y por otro problematizando la noción de artista/autor. El cuerpo, y no solo mi cuerpo, sino el cuerpo de él y el de ella, se descentra, se divide radicalmente y se posiciona. No se deriva de él ningún tercer término que salve una identidad trascendental susceptible de convertirse en objeto de reflexión estética. A pesar de ello, los artistas siguen contraponiendo una forma visible a un contenido oculto, excavando en busca de un orden diferente de verdad: la verdad de la mujer, su identidad femenina original. Aunque no se concibe el cuerpo como receptáculo de esta verdad, se toma como imagen hermenéutica; el enigma de la feminidad se formula como si se tratara de caso de imagen errónea que se resuelve mediante el descubrimiento de la identidad verdadera que se oculta tras la fachada patriarcal.

El enigma, sin embargo, solo encierra tras de sí la dificultad de la sexualidad misma, y lo que emerge tiene más que ver con una contradicción subyacente que con un contenido esencial. La mujer artista considera su experiencia particular como mujer en términos de feminidad, es decir, en tanto objeto de la mirada. Pero ella debería tener en cuenta además los sentimientos que experimenta como artista, ocupando una posición que podríamos calificar como masculina, la del sujeto de la mirada. Define la primera como la posición prescrita para la mujer, aquella que se quiere cuestionar, exorcizar y desterrar, mientras que no puede asumir las implicaciones de la segunda: el que sólo pueda existir una única posición visual activa, la masculina. En vez de ello se construye, a modo de verdad psíquica, una feminidad natu-

ral, instintiva, preexistente y, posiblemente irrepresentable. A menudo, la ambivalencia del texto feminista, parece repudiar sus principios esencialistas, esforzándose en demostrar, por el contrario, hasta qué punto las identidades masculina y femenina son imposibles de fijar y han de ser continuamente negociadas a través de representaciones. Esta crisis de posicionamiento, esta inestabilidad de sentido gira en torno al falo, concebido como aquel término que marca la división sexual del sujeto en el lenguaje. Recordemos que Lacan describe la relación de la mujer respecto a lo fálico como un disfraz, como una mascarada². Al hacerse pasar por el falo para el otro, la mujer adopta una posición pasiva, se convierte en una imagen, erige una fachada. Tras esa fachada, no existe mujer verdadera alguna que descubrir. Se produce un dilema, sin embargo: la imposibilidad de ser sujeto y objeto de deseo a la vez.

Una respuesta (postfeminista) a este impasse ha sido la adopción de una estrategia de negación, que se hace visible bajo la guisa de una conocida metáfora visual: el andrógino. Una imagen, una composición expresionista de apariencias y gestos que alardea de la incertidumbre del posicionamiento sexual. Rechaza la carencia, pero sigue siendo el objeto de la visión. Las consecuencias fetichistas de esa incertidumbre realzan el atractivo de esa imagen, domeñando la mirada en vez de provocar su reconstrucción. Otra táctica (tal vez más comprometida políticamente) ha sido la de asumir conscientemente la fachada patriarcal con el fin de transformarla en un acto de autoafirmación corrosivo y cínico.

Al producir una representación de la feminidad desbordada en sus códigos convencionales, rompe en pedazos la estructura narcisista que le pudiera devolver una imagen completa y perfecta de mujer. Esto puede provocar el efecto alienante del no reconocimiento, pero el problema persiste: ¿cómo representarse a sí misma como sujeto de deseo?

2.- Ver Jacques Lacan, "The Significance of the Phallus" (1958), en *Feminine Sexuality*, eds. Juliet Mitchell y Jacqueline Rose (Londres: Macmillan Press, 1982). Traducido en español en *Seminario 2* (Buenos Aires: Paidós, 1986)

La alternativa (neo-)feminista ha propuesto un rechazo de la representación literal del cuerpo de la mujer, produciendo sentido a partir de su ausencia. Esto no conlleva un nuevo tipo de iconoclastia. La artista no protesta contra el atractivo de la imagen. De algún modo su práctica podría tacharse incluso de blasfema desde el momento en que busca apropiarse de la mirada que está detrás (el lugar de los dioses, de los autores y del mal de ojo). La feminidad no aparece en su campo de visión como una entidad a priori, sino como la inscripción de la diferencia sexual sobre un territorio determinado, un momento del discurso, un fragmento de la historia. En relación al espectador, supone una táctica de inversión que pretende producir a la mujer como sujeto de la mirada a través de una forma diferente de identificación con la imagen.

Este proceso de inversión tiene como consecuencia el cuestionamiento de la tendencia de la teoría psicoanalítica a completar la división del campo visual en posiciones sexualmente prescritas equiparando represión/perversión, histeria/obsesión, cuerpo/palabra, con el binomio heterosexual observador/visto. Sin embargo, tal división no se sustenta en la obra de Freud. Según este, la identidad sexual es el resultado de un proceso precario denominado complejo de Edipo, que se ve de algún modo superado mediante la aceptación simbólica de la castración. Sin embargo, la castración se inscribe en el nivel del imaginario, es decir, en la fantasía, el lugar en que se origina y se escenifica una y otra la fetichización. El reconocimiento por parte del niño de la diferencia entre su madre y su padre es, ante todo, la aceptación de que su madre no tiene el falo. En este caso, ver no significa necesariamente creer, puesto que lo dirime el niño es su propia relación con el tener y el ser. Por ello, el fetichista, al que tradicionalmente se asocia con un hombre, pospone el momento del reconocimiento.

Aunque ha completado el proceso, conoce la diferencia, la niega. En

términos de representación, tal negación se asocia a una consabida iconografía de imágenes pornográficas en que el hombre encuentra seguridad al reconocer en ellas o bien la posesión de un sustituto fálico, o bien su forma, la organización completa de sus cuerpos.

El tema de las perversiones masculinas es muy importante, pero sería un error confinar a las mujeres en el ámbito de la represión, excluyendo la posibilidad, por ejemplo, de un fetichismo femenino. La mujer, en tanto en cuanto la superación del complejo de Edipo conlleva una elección heterosexual de su objeto (es decir, la identificación con su madre y la asunción de su padre como objeto de amor) también pospondrá el reconocimiento de la carencia mediante la previsión de tener un niño. Al tenerlo, en cierto sentido, tiene el falo. De ese modo, la pérdida del niño supone la pérdida de tal plenitud simbólica, más correctamente, de la capacidad de representar la carencia³.

Cuando Freud describe el miedo a la castración en las mujeres, el escenario imaginario adopta la forma de la pérdida de sus objetos queridos, especialmente sus hijos; el niño crecerá, la dejará, la rechazará, tal vez morirá. Con el fin de retrasar, negar una separación que, de algún modo, ya ha reconocido, la mujer fetichiza al niño, lo viste y le da de comer dando igual la edad que pueda tener o, simplemente, vuelve a tener otro. Así, en lugar de la noción convencional de pornografía, se puede hablar de la colección de recuerdos de la madre: los objetos que guarda, los primeros zapatos, fotografías, rizos de pelo, notas escolares... Las huellas, los regalos, cada fragmento de una historia, pueden considerarse como objetos de transición, no en el sentido que les da Winnicott, en tanto sustitutos, sino tal como los entiende Lacan como emblemas del deseo. El texto feminista procede a partir de ahí, no con el fin de valorar el fetichismo potencial de la mujer, sino para generar una distancia respecto a él, algo que no ha sido posible hasta ahora porque nunca ha sido reconocida su existencia. De

3.- Ver Sigmund Freud, "The Dissolution of the Oedipus Complex" (1924), edición standard, vol. 19, trad. James Strachey (Londres: Hogarth Press, 1968). Traducido en español en *Obras completas*, CXIX (Buenos Aires: Amorrortu editores, 1976)

Gloria Patri, 1992

31 *units* unidades

Dimensiones variables

Rosamund Felsen, Los Ángeles



ese modo, el problema de las imágenes de la mujer puede reformularse desde una perspectiva diferente: ¿cómo puede la mujer espectadora ocupar una posición a la vez radical, crítica y placentera?

El deseo no viene provocado por los objetos sino por el subconsciente, de acuerdo con la peculiar estructura de la fantasía. El deseo es repetitivo, se resiste a la normalización, ignora la biología y dispersa el cuerpo. Aunque no hay duda de que el deseo no es sinónimo de imágenes mujeres deseables ¿qué implica exactamente decir que las feministas han repudiado la imagen de la mujer? En primer lugar, significa que se niegan a reducir el concepto de imagen a la noción de parecido, de figura, o incluso a la categoría genérica de signo icónico. Implica que la imagen, tal como se organiza dentro del espacio que denominamos el cuadro, puede referirse a un sistema heterogéneo de signos: indicial, icónico y simbólico. De ese modo, es posible invocar lo no especular, lo táctil, lo somático, dentro del campo visual; invocar, especialmente, el registro de los impulsos de invocación (que, según Lacan, no están en el mismo estadio que los impulsos visuales sino más próximos a la experiencia del subconsciente), mediante la escritura. En segundo lugar, es necesario apuntar que no se trata de una versión híbrida del jeroglífico enmascarado bajo una heterogeneidad de signos. El fin no es devolver lo femenino al ámbito de la enunciación prelingüística, sino el poner en marcha un sistema discursivo de imágenes capaz de refutar una forma de escoptofilia culturalmente sobredeterminada. ¿Pero, por qué? ¿Liberará al espectador femenino de su identificación histérica con el voyeur masculino?

De nuevo, deberíamos revisar las consecuencias derivadas de afirmar que las mujeres mantienen una relación de privilegio con el narcisismo, o que el fetichismo es una perversión exclusivamente masculina. Sin duda, la castración es el vínculo que une el narcisismo y el fetichismo. Tanto para el hombre como para la mujer, la castración es la

condición de acceso al simbólico, al lenguaje, a la cultura; no puede existir una relación de privilegio con la locura. Sin embargo, existe diferencia. A pesar de todo, está la irritante asimetría del momento Edípico; está el énfasis continuo que pone Freud en la adhesión de la niña a su madre. Y está Dora⁴. ¿Qué era lo que ella encontraba tan fascinante en la Madonna Sistina? Tal vez y ante todo, estaba la posibilidad de ver a la mujer como sujeto de deseo sin transgredir la definición socialmente aceptada de la madre: el poseer al niño como falo; el ser la madre fálica; el disfrutar el placer del cuerpo del niño; el disfrutar del placer del cuerpo materno experimentado a través del cuadro. Tal vez, en la figura de la Madonna, existía una superposición de identificación y deseo que solo puede el cuerpo de otra mujer puede sostener.

Tanto para el hombre como para la mujer, el cuerpo materno completa en su totalidad la seductora superficie de la imagen, pero el cuerpo que él ve no es el mismo que ella mira. La relación que la mujer mantiene con el cuerpo de la madre es una fuente continua de ansiedad. Montrelay opina que, a menudo, tal relación no es tanto reprimida como censurada. De ese modo, la mujer se aferra a una feminidad precoz, una arcaica organización de los impulsos oral-anal que le impide el acceso al placer sublimado (la *juissance fálica*)⁵. Del mismo modo, al referirnos al texto artístico, y entendiendo el placer en el sentido barthesiano más como la pérdida de la identidad preconcebida que como un momento de satisfacción, es posible producir un tipo diferente de placer para la mujer mediante la representación de una pérdida específica, la pérdida de su proximidad imaginaria con el cuerpo de la madre. Mediante la visualización de exactamente aquello que se asumía que estaba fuera de la visión: lo precoz, lo inefable, lo irrepresentable puede detonar un sentimiento de separación crítico e inquietante. En el régimen escópico ella ya no ocupa el nivel de

4.- Ver Sigmund Freud, "Fragment o fan Análisis of a Case of Hysteria" (1901 edición standard, vol.7, trad. James Strachey (London: Hogarth Press, 1968). Traducido en español en *Obras completas*, VII (Buenos Aires: Amorrortu editores, 1976)

5.- Michèle Montrelay, "Inquiry into Femininity," *m/f*, no.1 (1978): 86-99

la demanda concéntrica y repetitiva, sino el del deseo. Tal como Lacan señala, incluso el ojo pertenece a esta estructura arcaica, desde el momento que funciona en el campo de visión como un objeto perdido⁶. Así, el mismo movimiento que determina la aparición del sujeto en el lenguaje, es decir, la castración simbólica, también introduce la mirada y el ámbito del discurso de las imágenes.

Hasta ahora la mujer espectadora ha sido fijada a la superficie del cuadro, atrapada en el rayo de luz que la devuelve a los rasgos de un rostro velado. Si es fundamental reconocer que la mascarada siempre se ve internalizada, vinculada a una organización específica de los impulsos y representada según intenciones y objetivos diversos, también lo es evitar verse atraída a buscar la verdad psíquica detrás del velo. Para ver esta imagen críticamente el observador no debería situarse ni demasiado cerca ni demasiado lejos.

6.- Jacques Lacan, "What is a Picture," en *The Four Fundamental Concepts*, p. 118. Traducido en español en Seminario 11. *Los cuatro conceptos fundamentales* (Buenos Aires: Paidós, 1986).

Ese oscuro sujeto de deseo: Hal Foster entrevista a Mary Kelly

Hal Foster

"That Obscure Subject of Desire: An Interview with Mary Kelly by Hal Foster," en *Mary Kelly, Interim* (catálogo de la exposición), The New Museum of Contemporary Art, Nueva York, 1990, pp. 53-62.



Hal Foster: La estructura conceptual de *Interim* queda definida en los títulos de sus secciones: "Corpus," "Pecunia," "Historia," y "Potestas." Además de a tu investigación en el psicoanálisis, aluden a diferentes discursos, como el marxista o el foucaultiano e, incluso, a disciplinas diferentes, como la antropología o historia. ¿Cuál es el porqué de estos cuatro títulos y cómo se relacionan entre ellos?

Mary Kelly: Durante los cinco años previos a la producción de *Interim*, estuve formando un archivo de conversaciones con mujeres sobre el envejecimiento y esos eran, precisamente, los temas más recurrentes. La noción de archivo lleva implícita una metodología foucaultiana. Yo pretendía saber cómo se constituían en discurso los diversos aspectos relacionados con este *interim* en la vida de las mujeres e, incluso, abordar la formación de estos discursos dentro del ámbito histórico del feminismo. De tal manera, "Corpus" recapitula los debates de los setenta y el consiguiente desplazamiento del énfasis en las imágenes positivas hacia un interés psicoanalítico en la recepción. "Historia" ofrece un panorama y un reflejo del interés de los ochenta en el problema de la "agencia" y en el desciframiento desde una perspectiva política de la relación entre los aspectos sociales y psíquicos de la opresión. "Pecunia" vuelve sobre la fetichización de los objetos de consumo por la mujer, típico de los sesenta, pero transformándolo en una investigación sobre el deseo que refleja mi interés en el concepto psicoanalítico de fetichismo y su relación con las mujeres. "Potestas", por último, sitúa los problemas del dinero, la propiedad o la posición social en un contexto más amplio. Hace una parodia del binarismo biológico, sociológico e, incluso, psicológico, de la cultura occidental, un esquema de diferencias que perpetúa la división sexual o social. Lo que pretendía reflejar, en particular, era la manera en que el poder reproduce tal división en el lenguaje y la representación visual. Mi intención es que esta sección lleve el debate hasta los noventa, planteando qué es lo que hemos logrado y qué no en términos de poder.

Foster: Desde un punto de vista visual, Interim es una obra muy compleja, y no solo por la interacción entre imagen y texto sino por el uso de distintos sistemas de signos. Haces referencias a la cultura popular, pero no bajo la guisa de imágenes publicitarias de efecto catatónico. En vez de ello, abor das las diversas formas de discurso de la vida cotidiana. "Corpus" hace alusión a las imágenes de moda, los diagramas médicos y las novelas románticas, y sus paneles de plexiglás tienen la escala de pequeñas vallas publicitarias; "Pecunia" juega con el lenguaje de los anuncios por palabras, los tipos de ficción personal y las frases y chistes típicos de las tarjetas de felicitación (la forma y el modo de presentar las unidades de acero galvanizado parecen recordar a éstas). ¿Qué otros lenguajes de lo cotidiano aparecen en Interim, y en especial en "Historia" y "Potestas"?

Kelly: Ya has descrito "Corpus" y "Pecunia" así que, para continuar, "Historia" hace referencia al esquema genérico de la prensa y las revistas: las columnas y la organización de las páginas... como metáfora de "hacer historia." Adopta la forma de grandes páginas de acero inoxidable sobre las que aparecen textos e imágenes en paneles de óxido. Es interesante que Laura Trippi encuentre una referencia a Kiefer, ya que lo que estoy contraponiendo aquí es, precisamente, la idea heroica de nación con la historia crítica de un movimiento de oposición. Es tal vez mi versión personal de su Mujeres de la Revolución. "Potestas" juega con la jerga sociológica de la medición. Su grafía tridimensional, muy reconocible, puede parecer cómica en un sentido –de hecho, a primera vista parece una escultura minimal–, pero en otro se refiere a la grafía en términos derridianos, como equivalente visual del esquema de oposiciones fonéticas, además de cómo tropo de la diferencia sexual.

Foster: En Post-Partum Document analizabas y hacías visible la relación madre-hijo. En Interim abor das una etapa particular de la vida de las mujeres situada más allá de la reproducción y, supuestamente, más allá

del deseo (las posiciones de la feminidad dadas, según sugieres), una vez que el proceso de envejecimiento se hace evidente. Hay, pues, una vuelta al cuerpo, tal como se anuncia explícitamente en "Corpus" y, de hecho, la disposición de los paneles de imágenes en él hace referencia a las "actitudes pasionales" de la histeria definidas por J. M. Charcot. Sin embargo, en el texto de 1987 sobre Interim, sugerías que el cuerpo femenino quedaba eliminado en el paso del teatro visual de Charcot a la terapia hablada de Freud, el paso del mirar al oír que marcaba el comienzo del psicoanálisis. ¿Se volvió a eliminar el cuerpo de la mujer durante el énfasis crítico en el subconsciente patriarcal en el discurso feminista de los setenta? ¿En Interim, identificas dicho momento de eliminación con el psicoanálisis? Si en Interim se propone una vuelta del cuerpo ¿en qué términos puede concebirse?

Kelly: Para empezar, el cuerpo visible fue eclipsado por vez primera dentro del discurso médico gracias a la llegada de nuevas ciencias tales como la biofísica. Puede incluirse en este proceso también el descubrimiento de subconsciente por Freud. Se diría que en nuestra época, lo reprimido –es decir, el cuerpo biológico– ha vuelto bajo la forma de espectáculo publicitario. Este es el nuevo escenario en que prolifera la disposición histórica de las mujeres. En Post-Partum Document y en Interim, he puesto en cuestión la imagen de la mujer sin promover un nuevo tipo de iconoclastia, sino haciendo que el espectador pase de mirar a escuchar. Quería dar voz a la mujer, representarla como sujeto de la mirada. En segundo lugar, Interim no propone la existencia de un cuerpo sino la existencia de muchos cuerpos, que toman forma en muchos discursos diferentes. No se refiere ni a un hecho anatómico ni a una entidad perceptiva, sino al cuerpo disperso del deseo. Pienso en la descripción que hace Lacan de las zonas erógenas, entre las que incluye el fomena, la mirada, la nada y, en este sentido, siento que mi instalación debería ser más un acontecimiento en que el espectador percibiera una

presencia corpórea a partir del ritmo o repetición de imágenes, que una obra para ser vista desde el punto distanciado y fijo de la perspectiva tradicional. Se dice a menudo que el cuerpo, en tanto imagen visual, está ausente en mi trabajo. Yo estoy en contra de una definición tan limitada de lo que es una imagen. El campo visual, después de todo, no incluye solamente el registro de los signos icónicos, sino también el índice y el símbolo. Tal heterogeneidad del signo – que Norman Bryson denomina la "imagen anicónica" – es crucial desde mi punto de vista porque puede provocar un desplazamiento de la identificación "histórica" del espectador mujer con el voyeur hombre. De tal modo, escribir es, para mí, más que decir. Es también un modo de invocar la textura del hablar, del escuchar, del tocar –Lacan indica que los impulsos de invocación son más cercanos al subconsciente–, un modo de visualizar aquello que se asume que está más allá del ver, sin tener que valorarlo. Ello con el fin de distanciar a la espectadora de la ansiosa proximidad de su cuerpo –en último término, el cuerpo de la madre–, el cuerpo que está demasiado cerca para ser visto, que se vincula en el nivel subconsciente con la organización arcaica de los impulsos e impide el acceso de la mujer al placer sublimado.

Foster: El principal ámbito de investigación de la práctica y la teoría fílmica del feminismo psicoanalítico de la última década ha sido la espectadora femenina. Aparentemente, ello indica un alejamiento de los temas del voyeurismo y el fetichismo, sustento del subconsciente patriarcal, y un acercamiento a otros temas como la histeria, el masoquismo y el melodrama. Se ha relacionado tu obra con una corriente artística y teórica determinada. ¿Qué finalidad tiene esta recuperación de la histeria? ¿Qué la hace relevante teóricamente en una época en que ésta casi ha desaparecido desde el punto de vista clínico? Es interesante que los surrealistas estuvieran también interesados en la histeria, aunque, obviamente, de un modo diferente; Breton y Aragon la denominaban "el

mayor descubrimiento poético de finales del siglo XIX."

Kelly: Lo que me interesa es, exactamente, ese romance continuo de la histeria. Lacan –que estuvo durante un tiempo muy cercano a los surrealistas– llamaba al psicoanálisis la "histerización del discurso," situando el análisis en contraposición al dominio y la histeria frente al conocimiento. Es entonces cuando se expulsa a las mujeres, no del teatro de Charcot, sino de la école freudienne de Lacan. Estoy pensando aquí en Luce Irigaray. Para ellas, la histeria pone en evidencia la misoginia fundamental de la institución; es decir, la mujer funda la teoría del psicoanálisis y la sustenta al permitir el intercambio de ideas entre teóricos hombres. De tal modo, la histeria, marginada en un ámbito, se vuelve central en otro... que es, por supuesto, la teoría feminista. Sólo por poner algunos ejemplos además de Irigaray: Monique Plaza afirma que la histeria es la revuelta contra el patriarcado; Michèle Montrelay la denomina el punto oscuro del psicoanálisis; Jacqueline Rose nos orienta hacia el problema de la diferencia sexual y el colectivo de cine de Dora sostiene que la histérica pone en evidencia el síntoma del analista y por ello se convierte en el fundamento de la crítica a Freud. No creo que Interim sea una intento arqueológico de recuperar una histérica poética o disidente, sino un esfuerzo por verla como un síntoma teórico dentro del arte contemporáneo.

Foster: En "Corpus" y en "Pecunia", como también en el Document, de diferente manera y en diferente grado, se sitúa lo femenino en la posición de la madre, la esposa, la hermana y la hija. ("Mater", "Conju", "Sopor" y "Filia" son, de hecho, los títulos de las secciones de "Pecunia.") Tales posiciones son tan inseparables en tu obra como lo son en la vida social y, sin embargo, da la impresión de que privilegia el término maternal. ¿Podrías hacer algún comentario acerca de esta prioridad en relación con tus intereses teóricos?

Kelly: No hay duda de que Post-Partum Document trata explícitamente

de la relación madre-hijo. En cierto modo, la feminidad maternal es casi sinónimo de la noción de "mujer". Es lo que yo denomino "el momento ideal" en el que la mujer se constituye, en relación con su hijo, en sujeto deseante activo, sin transgredir la definición socialmente aceptada de "madre". Pero ello contiene una contradicción de base. La maternidad no es pasiva y, por consiguiente, es no "femenina." Además ¿qué pasa cuando el niño crece? ¿"Ser mujer" es solamente un episodio breve en su vida? Es evidente que existe una inestabilidad fundamental en la categoría "mujer" que abarca "Corpus" en las relaciones entre hombres y mujeres y entre las mujeres mismas que aparecen en sus narraciones. De algún modo, repiten la pregunta histórica: ¿Soy un hombre o una mujer? Incluso cuando aparece la figura de la madre, como ocurre en "Extase," se la ve enmascarándose; la familia feliz es una farsa. En "Pecunia," he descentrado el paradigma maternal mediante la introducción bastante visible de los títulos de las secciones. Aquí el énfasis se pone en la trama general de relaciones sociales que implican los nombres: madre, hija, hermana, esposa. Me interesaba el modo en que Foucault describe la familia como vehículo de "la ley mediante el empleo de la sexualidad" y de "la economía del placer mediante el régimen de la alianza" o el parentesco. Las historias de "Pecunia" caricaturizan las patologías que Foucault describe como resultado de tales intercambios: la mujer nerviosa, la esposa frígida, el niño precoz y el adulto perverso. Este último es de especial importancia ya que corta transversalmente la norma heterosexual en lo que respecta al objeto de elección, algo que, tuve la sensación, no había quedado claro en "Corpus." Así que, en respuesta a la famosa –o infame– pregunta lacaniana, "¿Qué es lo que quiere la mujer?" "Pecunia" hace su propia pregunta: ¿Existen tantos modos de identificación como demandas? El problema para la mujer –aquel que aparece como crisis cuando se pierde o se ve amenazada la identidad maternal–, sin embargo, es la fragilidad de la identificación

primaria... no con la madre, sino con el padre. Kristeva afirma que la reconstrucción de este padre imaginario en la fase pre-édipica –al ser capaz de ocupar su lugar dentro del lenguaje– es la base de la "posibilidad sublimatoria". La última narración en la secuencia de "Filia" indica, precisamente, el fracaso en la identificación con la figura paterna que se hace evidente en la sintomática ambivalencia de la mujer respecto a su independencia económica.

Foster: En "Corpus" y en "Pecunia" hay más referencias a signos de clase que en Post-Partum Document (aunque también lo haya). ¿Desarrollas más este aspecto en Historia" y "Potestas"?

Kelly: Creo que sí. "Historia", por ejemplo, se ocupa más de la identidad social y política que de la personal. Contiene narraciones personales de las fases históricas del feminismo, pero el término enunciativo prioritario de las mismas es "nosotras". Pretendía averiguar el modo en que se constituye esta forma colectiva de enunciación, cómo el "nosotras" representa "nuestras" historias. Tal colectividad no es aquella entidad informe que se invoca en eslóganes como "¡Mujeres del mundo, uníos!" La obra corta de través esta formulación utópica, tal vez de una manera algo cínica de más en los diálogos humorísticos de la serie "Continúa en la siguiente página", pero creo que es el contrapunto necesario del "efecto real" de las historias documentales y la "nostalgia" implícita en la secuencia de citas. Una consecuencia de esta yuxtaposición, que adopta la forma de un montaje de tipos gráficos, es la problematización de la unidad del feminismo como ideología. Aunque el punto de intersección de todas las historias –hay cuatro, una en cada libro– es el discurso psicoanalítico, el sentido del mismo adopta un carácter específico dependiendo de la coyuntura en que aparece en cada una de ellas como elemento importante o determinante de su práctica política.

Foster: ¿Abordas también el tema de la etnicidad y el ser blanca o tienen una importancia secundaria dentro de las coyunturas históricas es-

pecíficas que investiga Interim?

Kelly: Desde mi punto de vista, la cuestión de la identidad política implica necesariamente el problema de la etnicidad. Mi obra, sin embargo, no lo aborda de un modo programático, sino a través de las trayectorias de la diferencia, y no solo de la diferencia sexual. Las mujeres blancas eliminan la diferencia del ámbito del otro social o étnico, a la vez que insisten en ella en lo que atañe al "Otro" del otro: el hombre blanco. Pero volvamos por un momento en la insistencia en la identidad colectiva típica de los primeros movimientos de mujeres. Se fundamentaba en una idea de la mujer como la "otra" radical; excluida del lenguaje e impedida en su acceso al placer. Lacan lo resume muy bien: "Ella no existe." De tal manera que para llegar a ser...para existir...parecía necesaria una forma trascendente de identificación: "Somos todas iguales." En el ámbito de la organización política ello iba a resultar en una negación del conflicto y el rechazo de la jerarquía. Una de las citas contenidas en "Historia" describe el éxtasis de un proyecto de escritura colectiva. Enfrentadas al discurso del otro – la mujer que sabe escribir – lo reivindicaban como propio. En otra cita que describe una reunión sindical de mujeres obreras, el "otro social", lo abyecto, se proyecta y se internaliza al oírse una voz diciendo: "Parecían indescriptiblemente cansadas, anónimas, de mediana edad aunque no lo fueran." Es decir, no como nosotras. Después, la voz alude a la música de fondo, "el coro," lo que le permite invertir esta sensación, acabando la pieza: "Y como a nosotras, les gusta bailar". Se incluye también una cita respecto a las mujeres vietnamitas que gira inicialmente en torno a términos como "frío" o "sin expresión," indicando distancia, incompreensión y diferencia. Las mujeres blancas solo se identificarán con su sufrimiento cuando las vietnamitas narren su experiencia de la guerra, construyéndose como víctimas, lo que provoca en nosotras, en mi opinión, algo así como una sobre-identificación vicaria que bloquea el imperativo político de respetar la espe-

cificidad sin objetificación ni jerarquías. No sé cómo se puede lograr, pero tal vez éste sea un comienzo.

Foster: Interim se ocupa de los deseos y fantasías de los sujetos femeninos. ¿Cómo te diriges al espectador masculino de tu obra? ¿Qué posición ocupa respecto a la misma? Ya te mencioné que, en especial ante "Corpus", me sentí como un cotilla cogido in fraganti, como el voyeur que es descubierto descrito por Sartre. Como respuesta dijiste: "la cuarta mirada." ¿Qué querías decir con ello?

Kelly: Las mujeres, es decir, la consecuencia psíquica de la existencia histórica del movimiento feminista, la palabra del "otro" internalizada en el lugar de la Ley y del padre. Ella te ve mirar.

Foster: ¿Qué opinas de las recientes investigaciones en el campo de la masculinidad? ¿Cuáles son, desde tu punto de vista, los problemas del "hombre en el feminismo"? En alguna ocasión has hecho referencia a un tema que me parece fascinante: la resistencia de las mujeres a que los hombres que aman abandonen el falo ¿Qué lugar ocupa dentro del feminismo "este Otro del otro"?

Kelly: Desde un punto de vista estratégico, es importante afirmar que los hombres pueden ser, son y han sido feministas. La crítica de la masculinidad, y con ello no me refiero a la descripción de las fantasías que los hombres tienen de las mujeres, sino a las relaciones de poder entre los mismos hombres, es comparable al caso de la "eticidad", es decir, el dar por supuesta la "blancura". No se puede hacer un progreso real sin la otra cara de ambas monedas. No puedo contestar a la segunda parte de tu pregunta, aunque puedo añadir algo de luz o, tal vez, de complejidad sobre la misma. Al rumiar el porqué no existe una resolución del complejo de Edipo en la niña que no sea instantáneamente neurótica, empecé a pensar que tal vez tampoco era tan sencilla la superación del drama edípico por el niño. Me preguntaba si sería posible extender a los hombres las distinciones que Mallot propone respecto al

complejo de masculinidad en las mujeres. Por ejemplo, ¿la mujer que fantasea con la posesión del pene es similar al hombre que finge su ausencia en el travestismo? O, ¿puede compararse la mujer que se enmascara como tipo femenino –la que oculta la carencia de la carencia, pero que no tiene exigencia alguna respecto a su compañero sexual– con el hombre que “hace lo que tiene que hacer”, lo que Lacan denomina el despliegue masculino, pero que en realidad no tiene deseo sexual por la mujer? Supongo que también cabría preguntarse por la posición del hombre al responder al deseo del niño como falo de parte de la mujer. Todo ello indica, a mi entender, que, tanto para el hombre como para la mujer, tal demanda construye una relación bastante inestable respecto a ser o tener el falo. Por supuesto, nadie lo tiene, pero me pregunto por qué las mujeres parecen tan reacias, como decías, a permitir que los hombres renuncien a él. Ello tiene su paralelo en la teoría, ya que al decir que las mujeres tienen una relación privilegiada con el cuerpo de la madre, con ello hacemos algo más que explicar su diferente relación respecto a la castración. Estamos afirmando nuestra diferencia respecto a los hombres. Tal afirmación parece revelar un cierto miedo, un miedo vinculado, por un lado, al deseo de ser como “ellos” y, por otro, al temor de ser lo mismo que ellos.

Foster: Estoy intrigado por un cometario de Lynne Tillman (recogido por Laura Mulvaey en el catálogo de Interim de 1986) respecto a que en la narrativa de la relación madre-hijo en Post-Partum Document, la teoría ocupa el lugar del padre en el triángulo edípico: el “término” con el que la madre relaciona al hijo y con el que, simultáneamente, lucha. ¿Hay algo de verdad en ello, según tú? Si lo hay, ¿ha cambiado en algo tal posición de la teoría en Interim? ¿En qué modo?

Kelly: Es interesante lo que dices. En cierto sentido, concebí Post-Partum Document como una revisión secundaria en términos psicoanalíticos, es decir, como una racionalización o un intento de superación de

una experiencia difícil. Se podría decir así: la teoría, como “tercer término” del triángulo edípico, era el mecanismo de distanciamiento que hacía posible la separación del niño. No es sino una analogía. En otro sentido, sin embargo, se podría decir que el psicoanálisis mismo se ha convertido en el “tercer término” del debate feminista, provocando una separación del cuerpo de la madre –es decir, la comunidad utópica de todas las mujeres– al dotarnos de un lugar desde el que contemplar la naturaleza provisional y construida de la feminidad y la sexualidad. Los diagramas lacanianos representan visualmente esta “lucha” con la teoría, específico de aquel momento histórico. Ahora han cambiado los términos del debate. Ya no se presentan como una confrontación entre el feminismo y el psicoanálisis, sino como una lucha acerca de la definición del feminismo y el postmodernismo. Es por ello que ha cambiado la posición de la teoría en Interim; se ha asimilado e integrado en una forma accesible en las narraciones de cada sección. La pregunta, tal y como yo la veía cuando inicié esta obra, era cómo y hasta qué punto el psicoanálisis se había convertido en ortodoxia. Ahora se me hace evidente que las complicaciones políticas de la teorización de la diferencia sexual van más allá de esto, pero al principio no tenía una posición definida al respecto. Es algo que fui desarrollando visual y teóricamente a lo largo de la producción de Interim.

Foster: ¿Qué opinas de esta “lucha acerca de la definición del feminismo y postmodernismo?” ¿Cuáles son sus posiciones, sus términos y sus estrategias?

Kelly: Te voy a dar tres ejemplos distintos pero relacionados, o eso espero. “Historia” repite la imagen de una sufragista desconocida, en parte cliché y en parte memento mori, invocando, en lugar de a las históricas del teatro de Charcot, el espectáculo de las mujeres en el “teatro” político de comienzos del siglo XX. De nuevo la madre de Dora... pero las consecuencias, según me parece, van más allá del hecho de que Freud



Women and Work, with Margaret Harrison and Kay Hunt. 1973-75

Black/white photographs, charts, tables, photocopied documents, film loops, audiotapes. Fotografias, fotocopias, cartas, mesas, documentos, películas, vídeos.

Dimensiones variables

South London Art Gallery, London.

Collection Tate Britain

no tuviera en cuenta a la madre "real" de su paciente. Existe otra ausencia. El conocía de sobra la existencia del movimiento de liberación de la mujer, tal como se pone en evidencia en el modo en que se dirige a las mujeres en su ensayo sobre la feminidad, y en su relación con Bertha Pappenheim, activista ella misma, sin embargo existe un rechazo a contaminar la nueva ciencia del psicoanálisis con el tema del feminismo. Jacqueline Rose ha escrito un provocador fragmento sobre la similar reticencia de los teóricos del postmodernismo –Jameson y Habermas, por ejemplo– a reconocer su deuda con el feminismo. Se aplican los conceptos del psicoanálisis a la sexualidad y a la representación como si el discurso hubiera estado siempre ahí. No se hace referencia alguna a su formación política específica ni a las autoras que rompieron por primera vez con la complacencia del paradigma estructuralista. Tal vez, como Freud, no han querido "darse cuenta." Especialmente en el mundo del arte, incluso en las prácticas postmodernas de resistencia, ha existido la tendencia a "mediar" estos temas en artefactos coleccionables. Incluso entre mujeres artistas se percibe un intento de eliminar, o al menos disfrazar, cualquier huella de compromiso feminista. La política y no el sexo se ha convertido en el referente pornográfico en el campo de la visión. No estoy defendiendo que el arte se deba asociar a una ideología particular, pero sería importante... aunque no necesario... en el presente contexto, intentar realizar una obra que recuperara la dimensión histórica y la ambición pública de la era premoderna. Me refiero a públicos más amplios, no a obras más grandes. Pienso siempre en Gericault pintando el Naufragio de la Medusa, aunque pueda parecer un ejemplo raro.

Foster: En absoluto, es un buen ejemplo. Tal vez lo veamos hoy como arte oficial, uno más de los grandes lienzos decimonónicos del Louvre, pero, de hecho, el Naufragio fue "histórico" y "público" precisamente porque era contestatario; significaba un nuevo tipo de pintura de historia

que criticaba la mortecina hipocresía de las instituciones políticas, militares y artísticas del régimen de la Restauración. El problema es dónde situar hoy una crítica análoga. Aún consciente de la restrictiva artificialidad de términos tales como "arte conceptual" y "arte feminista", se podría decir que la crítica contemporánea de las instituciones artísticas se inició con el primero y se transformó con el segundo. ¿En qué modo se articula la crítica de la institución – en particular, la definición del arte como objeto de consumo y su valor expositivo – en tu obra en general y específicamente en Interim?

Kelly: No creo en un arte feminista, sino en un arte conformado por diferentes feminismos. La diferencia estriba en cómo estos se filtran a través de la obra, lo que establece la diferencia esencial entre una apropiación, o colonización, y una "desapropiación", o "descolonización", de las imágenes del Otro. A mi modo de ver, la descolonización está vinculada a una contextualización específica del espacio discursivo que rodea estos objects d'autres. Por ejemplo, Interim no se limita a imaginar el problema de la sexualidad femenina, sino que explora la historización de los debates mismos que dieron forma a dicho problema. Esta aproximación exige casi intrínsecamente, desde mi punto de vista, una ruptura con el paradigma del artefacto singular y único. Desde los inicios de los setenta he trabajado casi exclusivamente en el formato de proyecto a gran escala. Todas las obras están divididas en secciones (Interim tiene cuatro, Post-Partum Document, seis) y se desarrollan durante varios años. Cada sección de Interim se ocupa de un discurso institucional en particular: la ficción, la moda y la medicina en "Corpus"; la familia en "Pecunia"; los medios en "Historia"; y las ciencias sociales en "Potestas." Todas ellas interactúan de un modo u otro con las instituciones artísticas, especialmente con el museo, que están escindidas de un modo fundamental entre las exigencias de la educación, por un lado, y las del entretenimiento por otro. A mi parecer, por ello, la mejor crítica al estatus

de la obra de arte como objeto de consumo tal vez no consista en reproducir tal esquema en el espacio supuestamente crítico de la instalación –puede que ese sea el error del "efecto Levine"– sino en el cuestionamiento de la figura del espectador "supuestamente conocedor" y, por ello, supuestamente comprador. No creo que la diversidad de posiciones y de tipos de espectador pueda ser abordada desde un arte de simulación neo-auto-referencial.

Foster: Desde sus inicios en Vasari, la historia del arte ha estado discursivamente ligada a la biografía. Tu obra complica radicalmente la noción de biografía, del artista como sujeto. Es más, tus proyectos – con sus conversaciones, notas y gráficos – implican un claro desbordamiento hacia lo social, y me has mencionado el modelo del artista como etnógrafo. ¿Cuáles son las ramificaciones de tal modelo en general y en tu práctica en particular?

Kelly: Supongo que mi método se parece algo al trabajo de campo –el observador participante que toma notas y transcribe los resultados–, pero cuando lo dije me refería más a la "nueva etnografía" que se caracteriza por dos rasgos principales: el énfasis en las limitaciones del poder institucional y su interés en la escritura experimental. Tal escritura, según James Clifford, reconoce que la "identidad es coyuntural, no esencial". De ese modo, si bien me comporto como el etnógrafo de un grupo particular de mujeres, observando los "rituales" de la maternidad o el envejecimiento, también estoy "atrapada", según Clifford, "entre culturas, inauténtica". En el Documento, así como en Interim, esto se expresa de algún modo en la insistente polivocalidad de la escritura y en el uso de los medios. Se me ocurren otros artistas que usan lo que yo denominaría una estrategia etnográfica – Broodthaers, Baumgarten... tal vez Rollins, Rosler o Kolbowski – pero, sobre todo, alguien como Hans Haacke. Sus proyectos implican una amplia investigación y el uso de materiales visuales muy diversos con los que a menudo logra una bri-

llante crítica institucional. Pero a mí siempre me ha preocupado la univocidad, la autoridad que asume la presencia del artista o etnógrafo fuera del texto. No defiende aquí la autobiografía sino una producción dialógica y textual en la que la inscripción histórica del sujeto, más que describir una posición sexual, cuestiona una particular relación de poder. La importancia que tiene para mí tal actitud, o "modelo", como tú lo llamas, radica en que implica un tipo de trabajo que exige un compromiso activo con la crítica de la subjetividad. En cuanto a las ramificaciones que ello pueda tener, son infinitas.

La representación del cuerpo: acerca de Interim, Parte I

Mary Kelly

"Representing the Body: On Interim, Part I," *Psychoanalysis and Cultural Theory*, ed. James C. Donald (Nueva York: St Martin's Press; y Londres y Basingstoke: MacMillan, 1991), pp.59-67. Reimpreso con permiso de St. Martin's Press, Incorporated. Conferencia presentada con el mismo título en el Instituto de Arte Contemporáneo, Londres, 1987.



El tema de "Corpus" es el cuerpo y el modo en que éste es conformado social y psicológicamente durante el proceso de envejecimiento. Es importante tener en cuenta que ello se aborda bajo la forma específica de una exposición¹. Como tal, implica un proceso simultáneo de teorización y visualización, que, de algún modo, desafía la interpretación. Lo que querría hacer en el contexto de este debate es retomar ciertos aspectos que ponen en perspectiva un tema subyacente, dejando claro en todo momento que no es una explicación sino un discurso paralelo.

En un nivel superficial, el tono conversacional de las historias breves de "Corpus" parece representar, de un modo simple y convencional, la experiencia de las mujeres. Sin embargo, los paneles, los títulos y la estructura en tríptico de las secciones, lo conectan con otro registro de la experiencia, una historia política y personal que arraiga en el debate actual de lo que aún se denomina, aunque sea tímidamente, movimiento de la mujer. "Corpus" es la primera parte de un proyecto mayor, *Interim*, aún en proceso, que recupera y revisa en sus temas (el cuerpo, el dinero, la historia, el poder) muchos de los problemas que han preocupado al feminismo durante la última década. En primer lugar, el proyecto en su conjunto aborda las políticas del psicoanálisis. ¿Se puede decir, siguiendo el mandato de Foucault de localizarlo históricamente entre los discursos que definen y regulan la sexualidad, que el psicoanálisis se ha convertido en una ortodoxia? En segundo lugar, en su Parte I, se ocupa del problema de la histeria, un tema central desde el punto teórico, pero ¿existe realmente como tal desde un punto de vista clínico? En tercer lugar, se pregunta sobre el estatus, y tal vez el destino, del cuerpo y la imagen en las prácticas visuales relacionadas con el psicoanálisis y el feminismo.

"Corpus" hace una referencia explícita a las famosas fotografías de Charcot en que retrata la histeria femenina usando los títulos de las

1.- Ver *Mary Kelly, Interim, Part I*, catálogo, Fruitmarket Gallery, Edimburgo; Riverside Studios, Londres; Kettle's Yard Gallery, Cambridge, 1986.

"actitudes pasionales" (*Menacé, Appel, Supplication, Erotisme y Extase*²) para presentar las cinco secciones de la obra³. La cita de las actitudes permitía vincular los discursos populares sobre el cuerpo con los del psicoanálisis y, a su vez, localizar el psicoanálisis mismo en un contexto histórico, al hacer referencia al momento fundacional de las teorías de Freud. El estudio de Charcot, el primero en observar y distinguir la categoría de desorden nervioso no orgánico, hacía un énfasis casi exclusivo, en los síntomas visibles. En ese proceso, la locura se convertía en espectáculo: el teatro de la histeria, una obra dedicada a la producción de la sinrazón como acontecimiento tangible. Lo más significativo para mí es que se trataba de un teatro en que las mujeres encarnaban episodios de crisis histérica y que eran, precisamente, las mujeres jóvenes las que posaban para las actitudes de pasión. Sin duda, había hombres histéricos pero, al parecer, no fueron fotografiados o al menos, no tenemos la certeza, ya que las figuras que posan para las actitudes "menos pasionales": Ironía, Repugnancia, o Terror, son más viejas, menos atractivas y de apariencia sexualmente ambigua. Lo importante aquí es notar que Freud, que inició sus Estudios sobre la histeria cuando trabajaba con Charcot, cambió el énfasis de mirar a escuchar. Con ello, introdujo el momento lingüístico en el análisis de los desórdenes psíquicos. De hecho, la invención de la "cura parlante" dispersó el cuerpo y lo hizo invisible.

"Corpus" retoma algunas de las consecuencias de tal desplazamiento del siguiente modo. En el primer caso, el que puede identificarse como punto de vista "moderno" representado por Freud en contraste con Charcot, el lenguaje se torna central mientras que lo visual adopta un valor compensatorio (lo irrepresentable, lo monstruoso, lo sublime, incluso). De hecho, Freud llama, a Charcot "visual"⁴, diciendo de él que no es un hombre de reflexión ni un pensador sino que tiene la naturaleza de un artista⁵. De ese modo, el desorden visual, una vez expulsado del

teatro, reaparece en el discurso no psiquiátrico del artista quien, a su vez, se convierte en el prototipo de la locura. La vuelta de la sinrazón se orquesta por medio de la forma socialmente aceptada del arte. Lo que es más relevante, en la actualidad, el cuerpo –aquel objeto reprimido de la mirada médica– vuelve como parte del espectáculo de la publicidad, repleto de cuerpos de mujeres, posando en infinita variedad de actitudes pasionales. La escala de los paneles de "Corpus" se basa en las dimensiones de una pequeña valla publicitaria. En lugar de las figuras de Charcot, en ese escenario se muestran prendas femeninas y no solo como objeto de observación médica, sino como artículos de intercambio comercial y de fantasías románticas. Evidentemente, no se trata de un solo cuerpo sino de muchos y, ciertamente, los discursos sobre el cuerpo no son sinónimos de la imagen de la mujer. Sin embargo, ésta se ve sobredeterminada por los referentes anatómicos y por la persistencia de las configuraciones de la histeria. De ese modo, de nuevo se hace necesario un giro crítico dentro del espacio de la imagen, del mirar al escuchar.

El segundo punto aborda la noción psicoanalítica de histeria. Tanto en la teoría como, hasta cierto punto, en la práctica clínica, ha desaparecido la histeria definida como síntoma de conversión, entendido el síntoma físico como sustituto de un deseo reprimido. Parveen Adams ha señalado que en los escritos de Freud se manejan dos acepciones distintas de síntoma y de histeria. La primera aparece en la década de 1890 y se evidencia en La interpretación de los sueños; la segunda surge en 1926 en su trabajo sobre la feminidad y la fase pre-édipica⁶. Para entonces, tanto el síntoma como la histeria se redefinen como consecuencia del énfasis que pone Freud en la identificación y la bisexualidad. (La tos de Dora, por ejemplo, no es un sustituto sino un mecanismo de identificación con su padre, que a su vez se vincula con un deseo reprimido por Frau K.)

2.- Nota del traductor. En francés el original.

3.- J.M. Charcot, *Nouvelle Iconographie Photographique de la Salpêtrière*, volumen II, Paris, 1878.

4.- Nota del traductor. En francés el original.

5.- Sigmund Freud, "Charcot", edición estándar, vol. 3, trad. James Strachey (Londres: Hogarth Press, 1968).

6.- Parveen Adams, "Symptoms and Hysteria," *Oxford Literary Review* 8, nos. 1'-2 (1986).

Al mismo tiempo, tal énfasis produce en el psicoanálisis un alejamiento de su interés en la mujer: su sexualidad reprimida, sus síntomas de histeria, para concentrarse en el problema, más amplio pero también más escurridizo, del sujeto: su identidad sexuada. Lo que me interesa aquí es el valor metafórico que sigue teniendo la histeria. Lacan, por ejemplo, llama al psicoanálisis "la histerización del discurso", proponiendo el análisis como alternativa al dominio y la histeria al conocimiento. Lo que es más importante, para aquellos expulsados, no ya del teatro de Charcot, sino de la école freudienne de Lacan, pienso en particular en Luce Irigarai, la histeria pone en evidencia la misoginia fundamental de la institución: la mujer es el cimiento de la teoría psicoanalítica, sosteniéndola al facilitar el intercambio de ideas entre teóricos masculinos. La histeria, marginada en un ámbito, se convierte así en eje central de otro: en la teoría feminista. Según Irigarai, la histeria significa la exclusión de las mujeres del discurso; para Monique Plaza, significa la revuelta contra el patriado; para Michèle Montrelay, es el punto ciego del psicoanálisis; para Jacqueline Rose, el problema de la diferencia sexual; y para el colectivo de cine de Dora, el síntoma del analista y, por ello, el fundamento de la crítica feminista de Freud.

Mi obra también está profundamente comprometida en esta misma trayectoria, obligada a rellenar o, tal vez mejor, a agrandarlos huecos de las tesis de Freud. He pensado a menudo en dedicar *Interim* a la madre de Dora, la mujer que nunca llegó a tratar Freud. Para él, sufría psicosis de ama de casa. ¿Demasiado mayor para analizarla? ¿Demasiado mayor para tomarla en cuenta? Precisamente, su invisibilidad subraya el dilema que supone para la mujer mayor la representación de su feminidad, de su sexualidad una vez que ya no es considerada deseable. Ni puede, como le ocurre a la niña, desear llegar a ser mujer, a tener el cuerpo fantaseado de la madurez,

ni puede volver al momento ideal de la maternidad; ideal en tanto que le permite ocupar la posición activa del sujeto deseante sin transgredir la definición de mujer madre socialmente aceptada. La mujer mayor vuelve la mirada hacia algo perdido, reconociendo que el "ser mujer" fue solo un periodo breve de su vida.

En *Post-Partum Document*, que explora las consecuencias de la relación materno-filial, me preguntaba qué otra cosa temía perder la mujer aparte del placer del cuerpo del niño y llegué a la conclusión de que era la cercanía al cuerpo de su madre que se experimenta al ser "como ella"⁷. Ahora, en *Interim*, me pregunto cómo puede la mujer reconstituir su impulso narcisista y, con ello, su placer, fuera de tal relación maternal. En Parte I, las historias se inician con la decisión de no tener un niño y continúan explorando otros modos de identificación sobre los que giran los términos masculino/femenino. "Corpus", de hecho, reitera la pregunta histérica: ¿soy un hombre o una mujer? Con la pérdida de la identidad maternal surge un miedo de un orden diferente, un miedo que pone en evidencia la importancia de la identificación pre-édipica con el padre, el deseo de ser "como él", y el miedo de ser lo mismo, es decir, de ser "como un hombre".

En este punto, me veo impelida a preguntarme si no existe una posible superación del complejo de Edipo en la niña que carezca de consecuencias neuróticas. ¿La identificación pre-édipica con el padre implica siempre, como sugiere Catherine Millot en "The Feminine Super-ego," una transferencia regresiva de deseo del falo de aquel a la madre pre-édipica y, por ello, fálica?⁸ ¿Se podría concebir el "complejo masculino", en algún sentido al menos, como la resolución del conflicto? Después de todo, necesita la internalización del deseo y la constitución de un super-ego. Tal proceso puede llevar a la inhibición y a la ansiedad, según señala Millot, pero al mismo tiempo hace posible aquello a lo que generalmente denominamos profesión, o en otro re-

7.- Mary Kelly, *Post-Partum Document* (Londres y Boston: Routledge and Kegan Paul, 1983)

8.- Catherine Millot, "The Feminine Super-ego," *m/f*, no. 10 (1985): 21-38.





Interim, 1984-89

Installation in four parts Instalación en 4 partes.

Background left, *Potestas*

Background right, *Corpus*

Foreground, *Historia*

Dimensiones variables

New Museum of Contemporary Art, New York, 1990

gistro, el tipo de placer sublimado que se asocia con el trabajo creativo. Las mujeres buscan hacerse amar fundamentalmente por medio de esta manifestación de la "virilidad". Como apunta Millot, "es el objeto de deseo y no el objeto de amor lo que es femenino."

Me interesa esta distinción por cuanto conlleva otra cuestión no tan obvia pero no menos pertinente. ¿En el niño la superación del drama de Edipo es realmente tan limpia como se supone? ¿Sería útil aplicarle al hombre las distinciones que hace Millot respecto al complejo de masculinidad en la mujer? Por ejemplo, ¿la mujer que fantasea con la posesión del falo es equivalente al hombre que finge su ausencia (en el travestismo)? ¿Se puede comparar la mujer que se enmascara como femenina, aquella que oculta la carencia de una carencia, pero que no exige nada de su compañero sexual con el hombre "que hace lo que tiene que hacer" (lo que Lacan llama la "exhibición masculina") a pesar de que sea consciente de la farsa y no sienta deseo sexual alguno por la mujer? Es más, si consideramos lo que subyace en el fondo de este complejo: el deseo que siente la mujer por el niño como falo y el deseo que siente el hombre de concederle su "don", y lo que queda al margen de él: la incapacidad de internalizar el deseo que trae como consecuencia la búsqueda continua de algo mejor por el Don Juan (o Doña Juanita), todo ello da consistencia a la opinión de Lacan de que hay tantas formas de identificación como formas de deseo. Tanto en el hombre como en la mujer, el deseo construye una frágil relación entre el ser y el tener. Nadie tiene el falo, por supuesto, pero las mujeres se muestran reticentes a dejar que los hombres (es decir, a los hombres que quieren amar) lo reconozcan.

Tal reticencia tiene también consecuencias en el feminismo. La incapacidad de considerar los dos lados de la historia de Edipo, hace que la madre tal vez se haya hecho demasiado real, demasiado cercana y, por ello, se la haya culpado demasiado. Lo que estoy sugiriendo es que

se ha privilegiado tanto la relación con el cuerpo de la madre que además de explicar la relación diferente respecto a la castración en las mujeres, reafirma su diferencia respecto a los hombres. Por ejemplo, se dice que los hombres, aunque sienten la ansiedad del envejecimiento, la trasladan a otro registro, a un metalenguaje; mientras que las mujeres la articulan en términos de corporeidad: dolor, sensación de deformación o de transformación de rasgos, órganos y músculos, o, literalmente, la encarnan, como se suele decir, "más allá de las palabras". Michèle Montrelay lo describe sintomáticamente como la mujer que nunca deja de intentar ser su sexo. En su teoría lo explica como una forma de "feminidad precoz", es decir, una organización arcaica de los impulsos que impide a la mujer el acceso al placer sublimado. Aunque tengo algunas reservas respecto al sentido general de su tesis, una de sus observaciones tiene un papel central en el esquema discursivo de Interim. "La mujer adulta", dice, "es aquella que reconstruye su sexualidad en un ámbito que está más allá del sexo." Este es, por supuesto, un elemento crucial para la mujer mayor. Es también ahí, encapsulado en esta afirmación, donde percibo la importancia social y política del psicoanálisis para el feminismo, más allá de la ortodoxia. La confesión, la verbalización de los síntomas o, como sugiere Montrelay, "el contarle todo", esquiva la vensura masculina porque transgredió la organización psíquica que ata lo femenino a la pasividad y el silencio. La interpretación de la sexualidad, en el modo en que lo hacen las palabras del analista, no explica sino estructura; tal como insiste Montrelay "hace que la sexualidad pase al discurso."⁹ El placer no se deriva ya de la feminidad como tal, sino del significante, en otras palabras, de la represión de la precocidad que provoca. Ella pone como ejemplo los chistes y la "escritura". Desde un punto de vista político, a mi parecer subraya la importancia que el trabajo teórico y creativo tiene para las mujeres, especialmente el trabajo relacionado con la

9.- Michèle Montrelay, "Inquirir into Femininity," *m/f*, no. 1 (1978).

sexualidad. Volviendo a "Corpus", mi énfasis en el paso del mirar al escuchar no es de naturaleza exclusivamente teórica, es también una estrategia artística. Su finalidad, en relación a las imágenes de las mujeres, es liberar al así llamado espectador femenino de su identificación histórica con el voyeur masculino. Lo que intento decir es que, tanto en los hombres como en las mujeres, el placer de mirar se deriva de la adopción de una posición activa como sujeto de dicha mirada. Al mismo tiempo, la mujer, no en exclusiva pero sí de un modo más enfático, se ve atrapada en una red autor-reflexiva de identificaciones: ¿Soy así? ¿Era así? ¿Me gustaría ser así? ¿Debería ser así? Ella no explora la imagen sino el reflejo de sí misma en ella, esperando captar un vistazo de sí misma como los otros la ven. El deseo parece no tener objeto en tanto la satisfacción procede la identificación misma. Es posible que, como defensa contra la "masculinidad" que se atribuye al acto mirar, ella se pone las "máscara(s) de la feminidad" como Joan Riviere lo describiera en su artículo seminal;¹⁰ sin embargo no existe, ni nunca existirá ninguna que se ajuste perfectamente. Como alternativa, tal vez se pueda revertir el proceso situando el "enigma" de la feminidad en la superficie del cuadro en vez de tras de él. Si ella no se identifica con la imagen literal de la mujer, sino con sus efectos, es decir, con la máscara, de lo que disfrutará será de su distancia respecto a la alienación y la ansiedad que ello produce. En la mujer mayor, "la imagen se agrieta", la máscara falla y las opciones se reducen. Por esa razón la obra no adopta la táctica del "texto abierto". En vez de ello, precipita la clausura de la narración tradicional hasta el punto de lo paródico. Los finales de cuento de hadas se parecen, de algún modo, a la idea de chiste apuntada por Montrely. Más que reflejar la fantasía del espectador, la reprimen, creando un espacio vacío en que es posible reírse cuando lo reprimido vuelve bajo la guisa de alguna otra cosa. En este caso, es algo absurdo que rompe en pedazos el

trompe l'oeil poniendo de manifiesto la función de la pincelada, del personaje; es solo un cuadro, solo una historia, solo una imitación del disfraz de la mujer, desplegada sobre "el cuerpo" del texto.

La representación de un motivo que explique tales miedos como el envejecer o sentirse poco atractiva, no puede considerarse en términos clínicos como ansiedad, pues ésta supone la imposibilidad del pensamiento racional, un bloqueo. El método escrito-visual que he estado describiendo es una representación consciente que invoca una pérdida imaginaria. Una representación adopta valor subconsciente solo cuando se refiere a sí misma como forma, no como atributo estilístico formalista sino como precondition de todo significado. Aquí el significado depende del afecto de la primera experiencia del niño con los objetos en tanto extensiones del cuerpo de su madre. Para mí, la escritura no es más que esto mismo: una textura del hablar, el oír y el tocar; un modo de visualizar aquello que está más allá de la visión, lo irrepresentable, lo no dicho. Aunque es solo una especulación, me gustaría pensar que esta obra de arte puede estimular un tipo diferente de placer a la mujer al verse a sí misma, un placer vinculado a la pérdida de aquella identidad femenina formada en la proximidad ansiosa del cuerpo de la madre. La obra no se refiere tanto al hecho anatómico o a la entidad perceptiva como al cuerpo de la fantasía, el cuerpo disperso del deseo. Al recordar la identificación que hace Lacan entre las zonas erógenas y la mirada, el fonema, la nada, me siento tentada a describir el espacio de la instalación como un sitio de reunión más que un lugar en el que leer o mirar desde un punto de vista prefijado. Para acabar, querría aclarar que el énfasis textual no responde solo al esfuerzo de generar significado a partir de la ausencia de la imagen de la mujer como signo representacional o icónico; es un intento de alterar las consecuencias de su presencia en el espectáculo de las prácticas y las historias que determinan la condición postmoderna del arte.

10.- Joan Riviere, "Womanliness as Masquerade" (1929), reimpresso en *Formations of Fantasy*, eds. Victor Burgin, James Donald y Cora Kaplan (Londres y Nueva York: Methuen, 1986).

Imitar al amo: cosas de chicos, chicas malas, mujeres vitales

Mary Kelly



La imaginación teórica ha caído presa del atractivo de la mascarada, especialmente en lo que se refiere a la sexualidad y a las imágenes. Muchos trabajos influidos por la teoría psicoanalítica se han guiado por el brillo de dicho concepto a través del laberinto de la objetualización de la mujer, las construcciones de lo femenino y las estrategias de resistencia a los códigos visuales dominantes. Recientemente, la mascarada ha proyectado también su luz sobre el tema de la masculinidad, aunque su interés sigue limitándose a los aspectos más claramente significantes de tal identidad en tanto signo icónico. Queda fuera de esta formulación algo que se da por supuesto pero que no se presenta al análisis: la imbricación de la masculinidad con las relaciones de poder. Los acontecimientos de la guerra del Golfo Pérsico, en especial la presencia de mujeres en el ejército (por no mencionar mi propia tendencia a llevar un "uniforme" profesional de otra naturaleza), me han animado a dejar a un lado la mascarada y ocuparme, en su lugar, de la masculinidad en tanto exhibición. Creo que es una alternativa convincente, dada la significativa omisión que Lacan hace del "animal femenino" en su discusión sobre el tema¹.

Sedución

Debo aclarar, para empezar, que al alinear la mascarada con la condición femenina, estoy simplemente apuntando el funcionamiento de dicha posición en un registro psíquico, es decir, en el espacio de la pasividad y el silencio atribuido al objeto de la mirada. Pero ello no conlleva necesariamente la indiferencia. El sujeto adopta activamente una actitud pasiva, negociando e infringiendo continuamente los límites de esta antinomia psíquica.

En este sentido, el espectáculo no es literal. En el nivel subconsciente la mascarada puede referirse a un gesto, a un síntoma o a un complejo sistema como pueda ser el masoquismo. En otro nivel, sin embargo,

1.- Este artículo profundiza, desde otra perspectiva, en cuestiones que, en un principio, abordé bajo la forma de una exposición. Véase *Gloria Patri* (catálogo), Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, y Ezra & Cecile Zilkha Gallery, Wesleyan University, 1992.

la mascarada incide en el orden cultural como modo de representación consciente; como personificación de una identidad sometida, según sugiere Emily Apter, a la tiranía y el placer del estereotipo². El estereotipo produce simultáneamente una retórica visual de significado social específico y un número incalculable de impulsos subconscientes. La mascarada maniobra eficazmente entre la comprensión del significado y el retardamiento sin fin del significante, articulando el cuerpo a modo de lenguaje y haciéndolo visible, en ocasiones, de modo subversivo.

No estoy pensando solamente en la femme fatal, sino también en el homme vital. En su análisis de la masculinidad como mascarada, Norman Bryson describe la imagen de Schwarzenegger: "El cuerpo en su totalidad está configurado como falo, desde las marcas de hinchamiento hasta la eliminación del vello corporal, pasando por la dilatación excesiva de sus venas. En otras palabras, la imagen masculina se representa mediante la elusión de la zona genital real y la transferencia de sus características a la imagen del cuerpo en su totalidad a través de tropo de la metonimia: la totalidad representa a la parte"³.

Esta es, sin lugar a dudas, la fórmula más típica de representación de la virilidad masculina; no obstante, psíquicamente se presenta en posición femenina en la medida en que se ve a sí mismo desde el lugar del Otro, como potencial objeto de deseo. Ello resulta evidente incluso cuando el tropo metonímico se reproduce, aunque con una inversión considerable, en la versión pornográfica del culturista, donde las marcas de inflación y la dilatación desmesurada corresponden a la parte ausente. La presencia del pene únicamente incrementa la ausencia de

su dimensión simbólica: al ser el falo, él no puede tenerlo. Dicho tipo de simultaneidad de posicionamiento psíquico provocaría una crisis. Kobena Mercer ha explorado esta ambivalencia en su interpretación de la fotografía de Robert Mapplethorpe, Hombre en traje de poliéster⁴. En primer lugar, apunta las consecuencias objetualizadoras que supone encuadrar la bragueta abierta, pero, en un segundo momento, reconoce la fascinación empoderadora que puede tener esta imagen para un espectador situado en la posición de un hombre gay negro. La sexualidad, una vez destilada a través del estereotipo de la raza, deja un curioso residuo: si la mujer es el cuerpo, el hombre negro, como dice Frantz Fanon, "es un pene"⁵. Ambos se enmascaran como ser para el Otro. Aunque la imagen de él asume el disfraz de tener "la cosa auténtica", al ser expuesto se desvanece la amenaza del falo fantasmático. ¿O no lo hace? Cuando la diferencia sexual y racial se condensa en una simple metáfora corpórea y se desplaza a una parte específica del cuerpo, tal objeto cobra el poder de un fetiche. Mediante la sustitución del pene por el falo ausente, se pospone la amenaza de castración, que, en este caso, incluye la huella inconsciente de la compensación histórica por la injusticia racial. Además, tal y como Fanon argumenta, el momento fundacional de la diferencia que viene escenificado en la utilización de una imagen como gestalt del cuerpo, privilegia no sólo los significantes de género, sino también los de raza⁶. En el escenario fetichista del aplazamiento pueden llevarse a cabo simultáneamente la erotización y la degradación del otro racial y sexual. Mediante la sustitución de algo, en este caso del propio pene, por otro pene de proporciones imaginarias, el espectador satisface el ambivalente

2.- Emily Apter, "Acting Out Orientalism: Sapphic Theatricality in Turn-of-the-Century Paris," *L'Esprit Createur* (tema dedicado a "Orientalism after Orientalism") 34, no 2 (verano 1994): 102-116.

3.- Norman Bryson, "Géricault and 'Masculinity'", *Visual Culture: Images and Interpretations*, eds. Norman Bryson, Michael Ann Holly Et Keith Moxey, Hanoy y Londres: Wesleyan Press, 1994, pp. 235-236. Aunque estoy de acuerdo con el uso del concepto de mascarada realizado por Bryson para describir las posturas psicológicas del culturista, me parece menos adecuado en referencia con los cuadros de Géricault. Por ejemplo, la desestabilización de la imagen en *Charging Chasseur* no implica, tal y como Bryson afirma, un fracaso de la "mascarada masculina". Si él describe la cultura militar de aquel tiempo como aquella que coloca a la figura masculina en una cadena de mando, esto es, de rango, entonces el "fracaso" aquí pertenece, desde mi punto de vista, a una estructura psíquica diferente, aunque igualmente frá-

gil, a saber, la exhibición. En este artículo, sostengo que esa exhibición implica la interiorización de un ideal de masculinidad codificado como una ausencia autoritaria, en lugar de una presencia seductora, del cuerpo o de sus efectos visibles; así pues, cuando la exhibición de virilidad del soldado fracasa en ese sentido, regresa a una postura que, a causa de su vulnerabilidad, se parece a la mascarada, pero funciona, en realidad, del mismo modo ni social ni psíquicamente.

4.- Kobena Mercer, "Skin Head Sex Thing: Racial Difference and the Homoerotic Imaginary", *How Do I Look?* ed. Bad Object-Choices, Seattle: Bay Press, 1991.

5.- Frantz Fanon, *Black Skin, White Masks*, Nueva York: Grove Press, 1967, p. 170.

6.-Ibid., p. 161. En el capítulo 6, "The Negro and Psychopathology", nota 25, Fanon aplica de una forma interesante la formulación de la fase del espejo de Lacan a la cuestión de la diferencia racial y ubica el momento fundacional de ésta en la fase agresiva pre-edípica.

placer de controlar o ser controlado por este peculiar pedazo de su realidad. Sin embargo, es precisamente esta invocación a lo Real lo que puede amenazar de ruina a la masculinidad, debido al descuido de la noción de diferencia como representación simbólica.

Leídos sintomáticamente, el deseo y la perturbación generados por el cuerpo masculino muestran la dificultad de representar la masculinidad como mascarada, incluso cuando ésta se reelabora de modo paródico en el intento de denunciar lo absurdo de las normas sexuales. Tomemos como ejemplo Construcciones de Lyle Ashton Harris, o la imagen de Alessandro Codagnone de un hombre en calzones con peluca rubia y tacones⁷. Tras el momento de risa y reconocimiento hay algo más, algo que va más allá del placer de producir géneros híbridos, algo que rompe el equilibrio de sus cuerpos atléticos, algo que no se percibe conscientemente pero que se puede sentir: una sensación de vulnerabilidad, de enfermedad y de muerte. Según estos artistas, este mismo miedo a la "debilidad" queda proyectado sobre todo aquello que se considera "femenino" dentro de la propia comunidad gay, siendo a menudo denigrado, lo que refuerza una expresión de lo masculino como exhibición viril.

También en ámbitos más convencionales de la imagen de género la masculinidad se construye como producción de fuerza tangible. Dentro del análisis de los fenómenos subculturales, se suele aludir a la música rock, en concreto al heavy metal, como un claro exponente a este respecto. En ella abundan los gestos de virilidad –el pelo largo, el cuero y la gran energía desplegada en las actuaciones– suturados al sonido amplificado de ritmos repetitivos de cuatro por cuatro. Pero es precisamente esta apariencia de diferencia la que delata la pasividad última de sus intenciones: ser lo que el otro quiere que seas, según lo describe Roland Barthes, "objeto puro, un espectáculo, un clown"⁸. La adopción de una posición fuera de la Ley te convierte en imagen del

exceso infinito pero también en imagen de la carencia definitiva. Ello no quiere decir que no exista relación de poder en la seducción, pero ello no implica legitimación.

La tendencia a relacionar el espectáculo de la masculinidad con las representaciones de la clase trabajadora tiene especial importancia en la distinción que estoy tratando de establecer entre la mascarada como atracción y la exhibición como recurso de autoridad. Stuart Hall, por ejemplo, equipara las botas, tirantes y pelo rapado de los skin heads con "los valores de dureza y masculinidad atribuidos a la clase trabajadora"⁹.

Hall sostiene que el lenguaje, la vestimenta y el ritual son objetos simbólicos que pueden emplearse en la constitución de una unidad, pero revelan también un proceso subconsciente que altera tal sistematicidad. El sujeto miente, se disfraza asumiendo signos claros y visibles de su otredad. La carencia fundamental se pretende rellenar de contingencias sociales. Una vez interiorizada la separación de los medios de producción como demanda que no puede lograr su objeto ¿qué puede impedir que el sujeto se deslice, inconscientemente, hacia un deseo vacío y borre la historicidad de dicha frustración? Quizás nada. Es posible, sin embargo, que la economía psíquica ofrezca el contrato de la castración simbólica como una salida. La traducción de la demanda en deseo a través de los desfiladeros del significante fálico dota al sujeto de medios liminales de representación no sólo sexual sino también de diferencia social y, con ello, de la posibilidad de expresar tal diferencia en forma de antagonismo de clase.

La imagen de la virilidad no es en este caso una mera reacción de defensa ante los efectos feminizantes del desempoderamiento, sino una estrategia, tal y como Michèle Montrelay observa respecto a las mujeres, que proyecta a la superficie la dimensión de la castración a modo de trompe l'oeil¹⁰. "Los accesorios, plumas, sombreros y extrañas

7.- Alessandro Codagnone, Mean-Room, instalación que incluye placas grabadas, texto escrito a mano, collage de fotografías y video. Whitney Museum ISP Open Studio, 1994.

8.- Roland Barthes, *Mythologies* (Paladin, 1972) [Roland Barthes, *Mitologías* (Siglo XXI, 1980)].

9.- Stuart Hall, *Resistance through Ritual*, eds. J. Clark, S. Hall, T. Jefferson, B. Roberts, Hutchinson, 1976, citado in Dick Hebdige, *Subculture: The Meaning of Style*, Nueva York: Methuen, 1979, pp. 113-114.

10.- Michèle Montrelay, "Inquiry into Femininity", (1977), trad. Parveen Adams, *The Woman in Question*, eds. Parveen Adams, Elizabeth Cowie (Londres & Nueva York: Verso, 1990), p. 264.

construcciones barrocas" con que ella evoca los excesos de la mascarada conectan fácilmente con las cadenas significativas, imperdibles, brazaletes y pelo teñido de los punkis. Su visibilidad, quizás incluso más que la de los skin heads, traduce explícitamente el conflicto social mediante el tropo de la seducción sexual. El estilo puede llegar a convertirse en algo similar a lo que Hall describe, pero, en mi opinión, cuando lo hace, deja de ser estilo para hacerse invisible y convertirse, de hecho, en un uniforme, comenzando a funcionar en términos de exhibición. Según Lacan:

Tanto durante la exhibición, normalmente de parte del animal macho, como en el gesto y el bufido que se produce al entrar en combate como modo de intimidación, el ser da de sí o recibe del otro algo similar a una máscara, un doble, una funda, una piel arrancada, arrancada para cubrir un escudo¹¹.

Una de las consecuencias de la afirmación de Lacan, tal como yo lo veo, es la falta de simetría entre las trayectorias psíquicas de la exhibición y la mascarada. El proceso que transforma la expresión de virilidad en una relación de "tener" en vez de en una relación de "ser" conlleva un complejo acto de desaparición, lo que tal vez explica por qué los signos e insignias de la dominación son tan inaprensibles.

La definición de ambos conceptos –mascarada y exhibición– se engloba dentro del debate más amplio acerca del mimetismo, que, remitiendo a Lacan, es una actividad que tiene lugar en tres dimensiones diferentes: el travestismo, el camuflaje y la intimidación¹². En su primera faceta, que hace énfasis en la finalidad sexual, las identidades masculina y femenina vienen mediadas a través de "algo similar a una máscara".

En relación con el término fálico, la mascarada finge la "carencia", mientras que le parade, o exhibición viril, afirma la integridad. El sujeto quiere ser amado por lo que no es, de ahí la imagen que Lacan

tiene del travesti: no hay relación sexual¹³. En ambos casos, la función de la máscara es la de la seducción. Pero, mientras que se le puede atribuir esta función a la mascarada, con todos sus efectos, a la exhibición no, ya que ésta viene configurada según las otras dos dimensiones del camuflaje y la intimidación que dotan a la máscara de una fuerza diferente: la del doble, la de la funda protectora, la de la piel arrancada. Arrancada, precisamente, para encubrir la vulnerabilidad de ser vista.

Camuflaje

Desde un punto de vista estrictamente técnico, Lacan describe el efecto del mimetismo como de camuflaje: "No es tanto cuestión de estar en armonía con el contexto sino, de volverse moteado al encontrarse en un contexto moteado –exactamente lo mismo que la técnica de camuflaje puesta en práctica en las guerras humanas"¹⁴. La apariencia de los soldados es, de hecho, extraordinariamente anti-mimética ya que no se parecen a nada, son un añadido informe en el paisaje; al motearse no se convierten en nada en concreto dentro del esquema general de las cosas, solo tienen la esperanza de pasar inadvertidos a la luz del día. No es una cuestión de adaptación, como Lacan insiste, sino de un proceso de inscripción. En un esfuerzo por escapar de ser atrapado por la mirada, el sujeto se inscribe a sí mismo en la imagen como si fuera una "mancha". Inevitablemente, es capturado en el campo de visión, siendo fracturado, dividido entre lo que él piensa que es y lo que él muestra al Otro. Aún así, hay diferentes maneras de convertirse en imagen: la mancha no es seductora. Mientras que el espectáculo seduce al Otro para que mire tras el velo, incitando su deseo de ver algo, la mancha por el contrario le induce a pensar que ahí no hay nada que ver.

Lo que yo hago no es ni más ni menos que lo que hace el hombre que

11.- Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, trad. Alan Sheridan, ed. Jacques-Alain Miller (Londres: Hogarth Press, 1977), p. 107 [Jacques Lacan, *Los cuatro Principios fundamentales del psicoanálisis* (Barcelona, Barral, 1977)].

12.- Ibid., p. 99. Para definir tres tipos de actividad mimética, Lacan sigue el análisis de Roger Caillois en Meduse et Compagnie. Véase también Roger Caillois, "Mimicry and Legendary Psychasthenia", *October* 31, invierno, 1984.

13.- Jacques Lacan, "God and the Jouissance of Woman", *Feminine Sexuality*, eds. Juliet Mitchell and Jacqueline Rose, Londres: Macmillan, 1982.

14.- Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, p. 99.

está volando junto a mí", dice la comandante Marie Rossi a un periodista de la CNN en enero de 1992¹⁵. En mitad del desierto, vestida de camuflaje y moteándose contra un fondo de dominación masculina institucionalizada, ella afirma que la defensa nacional es ciega al sexo. La primera táctica del camuflaje es hacerse invisible, no no-visto, sino visto como lo mismo. Para la cámara ella no es más que una superficie brillante en la distancia, ni siquiera una imagen del todo, una mera impresión anticipada. Lleva uniforme; exactamente, las partes son uniformizadas de modo que ninguna sea mayor que el conjunto. Para lograrlo, su corporeidad individualizada, su cuerpo, debe quedar oculto. Klaus Theweleit escribe: "Lo que la maquinaria militar produce es una totalidad que sitúa al soldado individual en un nuevo conjunto de relaciones con otros cuerpos: es en sí misma una combinación de innumerables componentes idénticamente pulidos"¹⁶.

Esta disrupción física que es la sexualidad debe ser negada junto con todo aquello que el cuerpo supone. Cualquier tipo de elección de personal queda estrictamente prohibida, aunque por supuesto, la posibilidad no deje de estar en las mentes. En este sentido el(la) soldado(a) es un recordatorio continuo. El sufijo marca una alarmante adición a los rangos; un recordatorio del "afecto" que contamina el orden cerrado del mando militar.

Sin embargo, ella no es una soldado raso sino la comandante Rossi. Esta es la segunda maniobra de camuflaje y aquella que se vincula inextricablemente a la exhibición, es decir, a la forma específica de visibilidad que confiere el rango. La autoridad aumenta o disminuye según el lugar que ella ocupe dentro de la jerarquía establecida. El poder se presenta mediante la ausencia de efectos visibles. La virilidad es incorpórea, pero perceptible en el gesto, la voz, la entonación, la insinuación o el silencio. De nuevo Theweleit: "La tropa también genera expresión; de determinación, de fuerza, de precisión, de orden estricto,

de líneas rectas y escuadras, una expresión de batalla específica de la masculinidad"¹⁷.

La expresión de la masculinidad como orden impone un curioso desplazamiento del deseo. El soldado invierte toda su energía en el orden abstracto de la ley en sí misma, y aquello que ha sido reprimido retorna bajo un aspecto similar, bajo la forma de contagio lingüístico. Judith Butler ha observado cómo en el contexto militar una expresión se convierte en el equivalente de un acto. Decir, "Soy homosexual" establece una identidad que es consecuentemente equiparada con una conducta¹⁸. El escenario imaginario de la seducción verbal podría expresar el deseo subconsciente del interlocutor, pero en su lugar provoca una reacción-formación: el deseo "perverso" puede contagiarse como una enfermedad, ser transmitido a través de las palabras. De ahí, la norma legal: No preguntar, no contar. Pero la renuncia, como señala Freud, preserva el deseo mediante su reproducción como algo prohibido. De modo similar, Theweleit apunta que incluso en tiempos de paz la maquinaria militar tiene una frontera que defender, una frontera "que comprime hacia dentro, hacia su propio interior", lo que en la situación actual equivale a controlar la conducta sexual de sus componentes. En ese sentido "la guerra ofrece oportunidad temporal de liberación"¹⁹. Un soldado paracaidista, tras haber capturado a su primer prisionero de guerra iraquí, escribía a su madre desde el Golfo Pérsico describiendo su experiencia como "lo más emocionante que he hecho después del sexo"²⁰.

Más aún, concluye Theweleit, "La tropa produce como plusvalía un código que refuerza otras formaciones de totalidad entre varones, como puede ser la nación"²¹. La nación, al igual que el género, está dotada de unas fronteras psíquicas, y una mera "exhibición" de nacionalismo puede llegar a ser insuficiente para cubrir el bastidor de un escudo que ha perdido su metal económico y su lustre diplomático.

15.- Anna Quindlen, "Women in Combat", *The New York Times*, January 8, 1992

16.- Klaus Theweleit, *Male Fantasies*, volumen 2, "Male Bodies: Psychoanalyzing the White Terror", trad. Erica Carter & Chris Turner, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1977.

17.- Ibid.

18.- Judith Butler, conferencia y coloquio en el Whitney Independent Study Program, Nueva York, marzo 4, 1994

19.- Theweleit, *Male Fantasies*, p. 155.

20.- Linda Bird Francke, "A Different War Story", *The New York Times Book Review*, agosto 10, 1992.

21.- Theweleit, *Male Fantasies*, p. 155.

Ese parece haber sido exactamente el caso de los Estados Unidos al inicio del conflicto con Irak, dejándole al presidente una única opción "viril": la fuerza. De ese modo, gesticulando, bufándose y lanzando juramentos "Ampútalo y mávalo", se enroló una nación en el juego del combate bajo una forma específica de intimidación denominada Tormenta del Desierto.

Intimidación

Eyaculaciones amenazadoras y gestos violentos cubren el interior vulnerable del cuerpo con una coraza imaginaria. "El ego", sostiene Freud, "es, antes que nada, un ego corporal. No se trata de una entidad superficial, sino en sí mismo la proyección de una superficie"²². Esto es lo que Lacan tiene en mente cuando define la exhibición como un modo de intimidación: gestos de virilidad que se despliegan no sólo con el fin de conseguir un objetivo sexual, sino también como defensa del ego contra la aniquilación. Dentro del sistema de percepción-conciencia, según opinión de Freud, el ego toma partido por el objeto para resistir al id. Sin embargo, "el sujeto libidinal", tal y como Lacan lo reformula, "no interactúa con su entorno sino con sus orificios"²³. En el esquema de la identificación narcisista, el ego toma partido frente al objeto, mientras que los orificios del cuerpo quedan bajo control por medio de la catexis libidinal del cuerpo como imagen. En su formación más temprana, por tanto, la imagen oscila violentamente entre el cuerpo como gestalt y el corps morcelé²⁴. El impulso hacia el auto-dominio es continuamente desbaratado por una falta de coordinación que asume proporciones existenciales. En Reflexiones sobre el ego, Lacan afirma:

Es la brecha que separa al hombre de la naturaleza lo que determina su falta de relación con la misma y lo que engendra su escudo narcisista de superficie nacarada en la que está pintado un mundo

del cual está para siempre aislado, pero esta misma estructura es también la visualidad en que sus iguales, como por ejemplo la sociedad de sus compañeros hombres, se insertan en él²⁵.

En esta formulación se detecta una intersección crucial entre la cuestión ontológica del "hombre" y la cuestión ética de la transformación social. La exhibición como forma de intimidación se sustenta en el momento fundacional del sujeto como "escudo narcisista", aunque en ese mismo movimiento "se inserta en él" la exhibición viril como "visualidad" específica de la masculinidad. El escudo lleva la impronta de la "sociedad" grabada en su superficie fantasmal a través de las operaciones del ego ideal. Ello nos abre a una lectura sintomática de la noción de "exhibición", es decir, a una definición de la patología particular de la masculinidad que predomina en una circunstancia como la guerra.

No pretendo reducir en absoluto la realidad histórica de la guerra a una explicación psicológica. Mi interés principal reside en la sobredeterminación histórica del síntoma y el problema que plantea al feminismo actual.

El caparazón literal de la comandante Rossi, un helicóptero Chinook, no era invulnerable y su muerte se ha convertido en un ignominioso testimonio de la igualdad de oportunidades en el ámbito de la guerra. Metafóricamente, nos habla de la relación íntima entre hombre y máquina: "Sus defectos mecánicos y sus averías son a menudo paralelas a los propios síntomas neuróticos de su dueño", observa Lacan. "La importancia emocional que tiene para él deriva de que exterioriza el escudo protector de su ego, así como el fracaso de su virilidad"²⁶. En el caso de la comandante Rossi, el fracaso de la virilidad no vino determinado por su género, sino por la exhibición amenazante de la tecnología en sí misma. El aura del control digitalizado, lejos del escenario de la batalla y deshumanizado, presentó al soldado individual de la

pedazos" que contrasta con la unidad gestáltica de su cuerpo que el niño logra tras la fase del espejo.

25.- Ibid., p. 14.

26.- Ibid., p. 15.

22.- Sigmund Freud, *The Ego and the Id* (1923), edición estándar, vol. 19, trad. James Strachey Londres: Hogarth Press, 1961, p. 26. Traducción española en Sigmund Freud, *El yo y el ello y otros escritos de metapsicología*, Madrid: Alianza, 1978.

23.- Jacques Lacan, "Some Reflections on the Ego", ponencia leída para la British Psychoanalytical Society, mayo 2, 1951, publicado en *The International Journal of Psychoanalysis* (1953): 11

24.- Nota del Traductor. Expresión del psicoanálisis lacaniano traducible como "cuerpo en

Guerra del Golfo, a diferencia del freikorps profascista de la década de 1930, como componente sin pulir de una armadura arcaica construida para parecer imperfecta y ambivalente en relación con su papel de dominio.

La fachada militar proyecta "fuerza" sobre la superficie como el atributo definitorio de la masculinidad; y no únicamente fuerza física sino también fuerza moral, haciendo un énfasis continuo en el éxito. Por ejemplo, se describe a la teniente coronel Rhonda Cornun, como médico del ejército del aire, piloto de helicóptero, doctora en bioquímica, soldado paracaidista, prisionera de la Guerra del Golfo Pérsico, galardonada con "el corazón púrpura", y defensora de la norma heterosexual al ser mujer y madre. Cuando fue capturada, sólo lamentó una cosa, no tener tiempo de tragarse su anillo de boda. Ninguna debilidad. Dos brazos partidos, una rodilla destrozada y heridas de bala en su hombro: la guerra es una buena ocasión para mostrar como trofeos los síntomas de auto-castigo, de auto-sacrificio, de un "ego fuerte"²⁷.

En cierto sentido, el combate materializa la tendencia del ego a construirse a sí mismo por oposición, desplazando su propia alienación sobre el otro. Jacqueline Rose señala que "... los impulsos paranoicos no se limitan a proyectarse sobre la realidad a modo de delirio, sino que afectan a la realidad y pasan a convertirse en componente de la misma". Con respecto a la Guerra del Golfo, añade, "el problema de Bush fue que, habiendo invocado a la imagen de Hussein como monstruosidad pura, se vio obligado a ir a la guerra"²⁸. Aunque el impacto inmediato del conflicto puede haber desdibujado la distinción entre fantasía y realidad, sus secuelas la volvieron a traer al centro de atención. En primer lugar, había cierta ironía en un despliegue de fuerza en un contexto internacional de creciente desmilitarización. En segundo lugar, la intensificación de la regulación electrónica de la guerra se experimentó, de hecho, como una pérdida de control por parte de los

soldados sobre el terreno. Por último, el problema de las mujeres y los gays y lesbianas en el ejército. Una vez invocada la imagen de esa "monstruosidad pura", el estatus hegemónico de la institución nunca volvería a ser el mismo.

La "mismidad" es aquella cualidad irreductible de la autoridad que sitúa la carga de la autenticación sobre el otro. La institución militar es sólo el ejemplo más obvio de la exhibición omnipresente, aunque menos ostentosa, de la virilidad. Tomemos como ejemplo el típico anuncio de empleo en igualdad de oportunidades, en que se alienta a las mujeres, a las minorías y a los discapacitados a presentarse al trabajo: el término invisible (el hombre blanco y sano) asume una relación de poder en la cual la mayoría infinitamente variable y, por lo tanto, vulnerable queda "feminizada".

Por último, quiero señalar que, como estrategia defensiva del ego, la exhibición pretende mantenerse a distancia de la función objetualizadora de la mirada y proyecta, en su lugar, la agencia idealizante de la identificación. Más allá de la dimensión especular del escudo, refuerza la relación narcisista del sujeto con un ideal: el modo en que se hace adorable a los ojos del Otro, siendo él la denominación apropiada en este caso, ya que, como Catherine Millot señala, es el objeto de deseo y no el objeto de amor lo que es femenino²⁹. El ideal, en la medida en que es constituido dentro del orden simbólico del género, es masculino. Por supuesto, la asunción de una posición de autoridad no significa que ésta se interiorice como tal. Que el sujeto mantuviera dicha ilusión de unidad y adoptara su propio ego como el ideal induciría a una forma disfuncional de megalomanía más que a un discurso de dominio³⁰. Aunque las condiciones de subordinación puedan ser socialmente perceptibles, sus consecuencias psíquicas no son tan fáciles de definir. Como es evidente, las posiciones masculina o femenina no son sinónimo de la categoría hombre o de mujer. De hecho, el

27.- Rhonda Cornun, *She Went to War*, el subtítulo dice: "The inspiring true story of a mother who went to war, as told to Peter Copeland." Novato, CA: Presidio Press, 1992. Mi énfasis aquí se encuentra en lo que se ha escrito sobre ella, no sobre lo que ella misma comenta, que es serio y a veces incluso crítico con la Guerra del Golfo.

28.- Jacqueline Rose, *Why War? - Psychoanalysis, Politics, and the Return to Melanie Klein* (Oxford: Blackwell, 1993), p. 29.

29.- Catherine Millot, "The Feminine Superego" (1984), trad. Ben Brewster, *The Woman in Question*, eds. Parveen Adams & Elizabeth Cowie, Londres & Nueva York: Verso, 1990, pp. 294-306.

30.- Véase la discusión de Kaja Silverman sobre el masoquismo reflexivo en "White Skin, Brown Masks: The Double Mimesis or With Lawrence of Arabia", *Differences* (tema sobre masculinidad) 1, no 3, (1989).

sujeto no se corresponde con ninguna identidad fija. Lo que se descubre tras la máscara no es la verdad de la sexualidad sino su opacidad. Seducción o escudo, solo revelan aspectos específicos de esta falla. No obstante, vista desde otra perspectiva, en tanto representación de la diferencia en un lugar o jerarquía dados, la exhibición interioriza y codifica como masculinas las estructuras del poder y de la dominación. No estoy sugiriendo que haya una forma de masculinidad hegemónica susceptible de ser desenmascarada, pero algo parece derruirse cuando este acto viene representado por mujeres.

Híbrido

Cuando Homi Bhabha describe la hibridación como efecto de la incertidumbre que aflige al discurso del poder, se está refiriendo en concreto al libro inglés y a su apropiación colonial³¹. Pero también encuentro útil este término a la hora de reflexionar sobre el modo en que el poder se ve afligido por la incertidumbre de género cuando las mujeres se apropian de los símbolos familiares de la autoridad masculina mediante la exhibición. Bhabha apunta que este desplazamiento de valor del símbolo al signo distingue las operaciones de lo híbrido de aquellas del fetiche, dotándole de su carga de resistencia. Sin embargo, el fetiche no es ni bueno ni malo y el híbrido, en mi opinión, tampoco es siempre subversivo. El "híbrido de género" en particular puede servir tanto para legitimar como para alterar el discurso dominante, así como para institucionalizar lo marginal, pudiendo, mediante un proceso de negación, reconfigurarse como fetiche. En una exhibición de la autoridad política que se ha convertido ya en caricatura, Margaret Thatcher hizo más grave su voz, cortó sus trajes y proyectó una imagen de control sin paralelo en ninguno de sus homólogos masculinos. Se inscribió a sí misma dentro de la imagen política del partido conservador consiguiendo una calculada identidad. El camuflaje, sin

embargo, no era del todo perfecto. "La gente es más consciente que yo misma de que soy una mujer", se quejaba³². Los hechos del género se impone e interiorizan como resultado de la interpolación: ¡Mira, una mujer! "La dama de hierro", máscara irónica que revela y niega a la vez un "sí mismo" tras ella. Bhabha explica que la "hibridación representa la 'transformación' ambivalente del sujeto discriminado en el objeto aterrador y exorbitante de la clasificación paranoica"³³. "Tan sentimental en la práctica como una viuda negra", señalaría un periodista de la BBC, convirtiendo a Thatcher en un espectro de aterradora incertidumbre, en un híbrido; pero no por ello su excentricidad era disruptiva o transformadora³⁴. Al celebrar la victoria de las Malvinas, instar a Bush a ir a la guerra de Irak y al adoptar una postura agresivamente a favor de la pena capital, desestabilizaba los supuestos feministas de que las mujeres no son violentas. Según Rose, al combinar la racionalidad de la ley y el orden con el estereotipo de género, "Thatcher encarnaba una feminidad que no servía para neutralizar la violencia, sino que permitía su legitimación"³⁵.

De una manera muy distinta, cuando el New York Times entrevistó a Patricia Ireland, presidenta de la Organización Nacional de Mujeres, acerca de sus objetivos políticos y su orientación sexual, esta respondió, con el fin de evitar los estereotipos de género: "Soy un híbrido". Aunque probablemente quería expresar la idea de ser algo "nuevo", me intrigó la descripción que hacía el artículo de la "dicotomía" de su imagen. En un momento, ella aparecía "...dirigiendo una contraprotеста en las inmediaciones de una clínica donde se practican abortos... empujada y escupida por la "Operación Rescate". Mientras que en otro, "...sin un pelo despeinado, asistía a un seminario de abogados constitucionalistas... analizando la complejidad de la ley del aborto"³⁶. Lo

31.- Homi Bhabha, "Signs Taken for Wonders: Questions of Ambivalence and Authority under a Tree Outside Delhi, May 1817", *Race, Writing and Difference*, ed. Henry Louis Gates Jr., Chicago & Londres: University of Chicago Press, 1985, p.174.

32.- Kenneth Harris, Margaret Thatcher Talks to the "Observer", publicado como separata, enero 1979. Citado en Rose, *Why War?*, p. 65.

33.-Bhabha, "Signs Taken for Wonders", p. 174.

34.- John Nott, entrevistado en BBC Panorama, 300 Days, enero 4, 1988. Citado en Rose, *Why War?*, p. 65

35.- Rose, *Why VVar? Psychoanalysis, Politics, and the Return to Melanie Klein*, p.59.

36.- Jane Gross, "Does She Speak for Today's Women?" *The New York Times Magazine*, marzo 1, 1992.

constitutivo del efecto de incertidumbre no es aquí ni la cuestión de su género ni su elección de objeto, sino el problema de la representación política en el feminismo. La manifestante insultada, empujada y escupida es reintroducida en el discurso oficial de la jurisprudencia, como abogada de los derechos de las mujeres desentrañando las sutilezas de la ley con el fin de enajenar la base de su autoridad, es decir, de las reglas que determinan quién puede hablar, sobre qué, y para quién. Su presencia, incluso con cada pelo en su sitio, indica una ausencia en el orden establecido de las cosas. Su enunciación no ejerce una presión antagonista sino solícita, expresión del deseo de ser tenida en cuenta.

"En cuanto deseo, estoy pidiendo ser tenido en cuenta", escribe Fanon³⁷. Lo que da lugar a la estrategia invisibilizadora del camuflaje es el deseo no de ser deseado, ni de ser "encerrado dentro de la cosidad", sino el deseo de ser reconocido. El Sunday Times describe a una artista "vestida informalmente con una camiseta color lavanda, un peto negro desteñido, con el rostro sin maquillar enmarcado por un pelo gris crespo" recordando su deseo: "Ser pintora suponía, según yo pensaba, que nunca podría casarme o tener familia. Era como entrar en un convento"³⁸. Para pintar un cuadro, es necesario en primer lugar convertirse en uno; motearse contra el fondo machista de la pintura abstracta de la década de 1950. Pero esto es algo habitual que va más allá de cualquier periodización. El deseo requiere un sacrificio. Para ser tenida en cuenta "me convertí en un gnomo asexual", confiesa, corrigiéndose a sí misma, aunque no exactamente en la línea de lo que denominamos vanguardia, aquellas prácticas que privilegian la economía sexual de la masculinidad y que, además, privilegian la sexualidad misma como su tema central y más subversivo. Un doble imperfecto, su horsex³⁹ inscrito en su per(e)versión; ella intenta borrar la diferencia, mientras que él se apropia de la suya.

37.- Fanon, *Black Skin, White Masks*, p. 218

38.- Solomon, "Celebrating Paint", *The New York Times Magazine*, marzo 31, 1991. Solomon está citando a la artista Elizabeth Murray

39.- Nota del Traductor. Término utilizado por Catherine Millot en *Horsexe: Essay on Transexuality*, Nueva York: Autonomedia, 1990.

Recordad, por ejemplo, el encuentro de Andre Breton con la locura visionaria de Nadja, la críptica invención de Marcel Duchamp de su alter-ego, Rose Selavy, o la Drella de Andy Warhol, el personaje híbrido (Drácula-Cinderella) de su novela a. "El artista" se sitúa él mismo del lado de lo heterogéneo y de lo inefable, de lo enfermo, lo extravagante y lo perverso, para luego nombrarse como ella. Ser una "mujer artista" y ser considerada como tal es una doble negación. Por supuesto, tal como apunta Susan Sleiman, al ser "doblemente marginal", podía concebirse a sí misma como "vanguardia total"⁴⁰. Podía retrotraer su pasión por la mascarada al cuerpo materno; al placer que está prohibido pero que no es perverso. En la trayectoria del complejo de castración, el sujeto es expulsado hacia un ámbito de obstáculos simbólicos que inevitablemente giran en torno al Nombre-Del-Padre. Janine Chassequet-Smirgell comenta, "El pervertido intenta liberarse del universo paternal"⁴¹. Provoca el caos en un esfuerzo por erosionar la diferencia, una vez ésta está instalada. Por otro lado, ella, al aliarse con la madre, regresaría al Significante del Otro Real y al ámbito de los objetos perdidos. Para mí, se observa en este punto una analogía irresistible con la evolución del arte feminista del pasado reciente.

Los dramas edípicos de la historia del arte vienen representados entre padres e hijos sobre el cuerpo de la madre. Para resolver la ambivalencia de sus deseos activos y pasivos, el hijo se enfrenta a un dilema: ¿debería matar o seducir al padre? Pero, ¿qué hay de la hija? Ella también recibe el nombre del padre, lo cual la sitúa como un rival potencial. Sin embargo, este proceso adopta un giro significativo. Existe la costumbre en muchas culturas de asignarle un nombre propio que desplaza el significado simbólico de la metáfora paternal al transformarlo en signo de su diferencia, de su repudio. En consecuencia, ha existido una larga y honorable tradición de pseudónimos, iniciales, y

40.- Susan Suleiman hace este comentario en el contexto del coloquio *The Ravishment of Lol V Stein*, de Marguerite Duras, en *Subversive Intent: Gender, Politics and the Avant-garde* Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990, p. 16

41.- J. Chassequet-Smirgell, "Perversion and the Universal Law", *International Review of Psychoanalysis* 10 (293, 1983): 299.

de enigmática agnómina entre las artistas y escritoras; disfraces que, mediante su curioso mimetismo, afligen al patronímico con la incertidumbre. Una artista escribía en su catálogo, "Supongo que desearía de ser alguien diferente, de reinventarme a mí misma. Al principio elegí de manera arbitraria el nombre de Alex a partir del personaje de una película. Me parecía un apodo agradable, andrógino"⁴².

Una vez más, encuentro sintomática la invocación de un "sexo externo". Quizás para la mujer no sea suficiente interiorizar su imagen paternal bajo la forma de un ego ideal. También debe presentar una imagen de sí que la sitúe total y absolutamente dentro de la jurisdicción del padre ya que así no puede violar la ley o revisar el canon desde un lugar externo, así no puede ingerir su nombre y su estatus primero, para escupirlo luego. Sin embargo, su participación en la comida del tótem depende de un rechazo de la madre. Y ése es su dilema.

Mi interés aquí no radica en el cuadro clínico de este conflicto, sino en las estrategias artísticas que reflexionan sobre la resistencia psíquica a las reglas estéticas y a la específica imposición social de las mismas. Si la consideramos como sistema discursivo, y no como la historia de unos movimientos determinados, se podría decir que la vanguardia construye la categoría de creatividad subjetiva como algo esencialmente transgresor y metafóricamente femenino. En este sentido atraviesa tanto los discursos del modernismo como del posmodernismo, presentándose como divergencia de la norma cuando se sitúa como práctica opositora, pero convergiendo con la misma en lo que respecta a la originalidad⁴³. De hecho, la noción de transgresión cons-

tituye una de las principales reglas de reconocimiento de la originalidad dentro de la institución de las bellas artes, hasta el punto de que se podría decir que el sujeto creativo, supuestamente masculino, asume la mascarada de la feminidad transgresora como forma de exhibición viril. El mismo escenario es aplicable también a la hija, que no debe ser sumisa pues ello podría hacerle perder la máscara, dejar su disfraz al descubierto. El ideal masculino que ella incorpora le devuelve su propia imagen invertida, como en un espejo. El doble fraude de "ser-como-tener". Para quitársela, debe resolver su dilema edípico, para luego subvertirlo, crear caos, erosionar la diferencia, ser "perversa"; en otras palabras, ser "mala".

Gesticulando, bufándose o "derramándose y vomitando, exhortando, insultando, ligando, vitoreando y maldiciendo", en palabras de Marcia Tucker, las artistas (en su mayoría mujeres y unos cuantos hombres buenos) entran en combate bajo la forma de una exposición con el apropiado y oportuno título de Chicas malas⁴⁴. Se inauguró en Nueva York en enero de 1994, simultáneamente a su "hermana independiente" en Los Ángeles, Chicas malas del Oeste y a la exposición homónima Chicas malas en Londres, a la vez que se estrenaban dos películas comerciales con el mismo nombre. La exposición era amplia y compleja y mi recorrido por ella aquí no podrá dejar de ser esquemático. Pero precisamente debido a su extensión –había más de cien participantes– y su complejidad –había dos sedes (una de ellas dividía la presentación en dos partes, y ambas incluían proyecciones de video, un fanzine y souvenirs)–, el sistema de la exposición privilegiaba la autoría

42.- Alexis Smith, folleto/lista de control de la exposición, Whitney Museum of American Art, Nueva York, noviembre 21, 1991-marzo 1, 1992

43.- Mi interés se limita aquí a lo que es el aparato crítico que construye un artista/autor para la obra de arte y las predisposiciones de género que implica. Esto puede, en algunos aspectos, sonar parecido al énfasis de Poggioli en los "residuos" psicológicos que sustentan las "fórmulas" ideológicas de la vanguardia, pero, desde mi punto de vista, esto no es más problemático que un análisis histórico como el de Burger. Véase Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-garde* (1962), trad. Gerald Fitzgerald, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1968, y Peter Burger, *Theory of the Avant-garde* (1974), trad. Michael Shaw, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. Traducción en español en La teoría de la vanguardia, Barcelona: Península, 1987. En ambos casos, se considera que no es el objeto que el discurso construye, esto es, la ideología en primer lugar (expresada como activismo, antagonismo, nihilismo y agonismo) y la historia sociopolítica de la obra de arte en segundo lugar (periodizada como la autonomía del arte en la cultura burguesa de finales del siglo dieciocho, el

esteticismo de forma como contenido desde mediados hasta finales del siglo diecinueve, y la crítica de ambos supuestos realizada por la vanguardia histórica de principios de siglo veintiuno); sino las conclusiones que sacan de sus respectivos análisis las que anulan de manera eficaz cualquier potencial transformadora para los discursos/prácticas de las nuevas vanguardias. Hal Foster retoma críticamente este aspecto en "What's Neo about the Neo-Avant-Garde?", *October* 70 (otoño, 1994): 5-32. Sin embargo, todos los argumentos, incluyendo los de Foster, parecen ignorar el hecho de que los sujetos autores están divididos –étnica, social y sexualmente– y los efectos de estas divisiones, en mi opinión, trastocan, de modo inesperado, la relevancia de proyectos evaluativos como tales.

44.- Bad Girls, una exposición organizada por Marcia Tucker en The New Museum of Contemporary Art, Nueva York, I Parte: enero 14-febrero 27, 1994, II Parte: marzo 5-abril 10, 1994. Bad Girls West, una exposición hermana independiente organizada por la comisaria invitada Marcia Tanner para la UCLA Wight Art Gallery, Los Angeles, enero 25-marzo 20, 1994.

del comisariado en lo que respecta a la lectura, el sentido y el discurso de unas imágenes de difícil manejo. Se trata de una exposición temática que desarrolla mediante convenciones de presentación tales como textos en la pared y otros mecanismos de apoyo visuales o de audio que guían al visitante hacia las intenciones del comisariado. La organización espacial y temporal de la exposición hace también el énfasis en la interactividad y, sobre todo, en el entretenimiento del espectador. Las intenciones comisariales se reafirman en el catálogo del cual, significativamente y a pesar de la dispersión de acontecimientos visuales, hay sólo una versión.

En él ambas comisarias dan la bienvenida a la era de la hija insumisa. Su objetivo explícito es apropiarse de la tradición de transgresión de la vanguardia. Han abandonado tanto el camuflaje: las chaquetas de cuero, la falta de maquillaje, y la actitud de la artista que espera "pasar inadvertida" mediante la negación de la diferencia sexual, como la mascarada feminista que la reasignaba disciplinadamente en el lugar de la representación de "la mujer". En vez de ello, han adoptado una posición de intimidación, "Las chicas malas no son educadas, son agresivas", escribe Tucker, "maldicen, echan pestes, despotrican, hacen imitaciones y se ríen de quien y de lo que quieren, de ellas mismas incluídas"⁴⁵. El mimetismo como estrategia artística puede poner en evidencia y ridiculizar los códigos visuales que constituyen el canon. Sin embargo, también revela la postura defensiva de la psique en el acto de la duplicación: la piel arrancada; arrancada para cubrir el bastidor del escudo, para proteger al artista de los efectos debilitadores de su género. En esta compleja manifestación de la exhibición, una mujer imita a un hombre que se enmascara como una mujer para demostrar su virilidad. O, traducido al habla del fanzine: una chica siendo un chico siendo una chica para ser mala"⁴⁶.

Como práctica institucional, la exposición es anti-tradicional, pero no

necesariamente antagonista. Las comisarias destacan que no todas las artistas que aparecen son feministas, aunque sí son, incondicionalmente y sin excepción, "malas". "Estas artistas no sólo desobedecen explícitamente los mandamientos impuestos por los padres y transmitidos a través de la complicidad de las madres", declara Marcia Tanner, "ignoran también por completo el mito de la hegemonía masculina, de legisladores paternos tanto del arte como de cualquier otro ámbito"⁴⁷. En ello, mantienen la convención axial y más sagrada de la vanguardia: el arte como transgresión por sí misma. El objetivo no consiste tanto en subvertir la ley mediante la propuesta de un orden alternativo, sino pervertirla al oponerse a todos los órdenes, en todos sus niveles y en todos los lugares.

Siguiendo el deseo de las comisarias, la exposición solicita a la artista que se imagine libre del universo paternal, dando a entender que ella ya se ha conformado a sí misma dentro de él en una identificación tan completa, una imitación tan perfecta, que él querría ser como ella. "Se han liberado a sí mismas con tal irreverencia espiritual, con tal convicción y confianza, que los artistas varones ahora las imitan a ellas"⁴⁸. Por supuesto, las "ellas" fabricadas por la imaginación de las comisarias, no son sinónimo del elenco completo de artistas, cuyas declaraciones y prácticas nunca suelen coincidir completamente con el tema propuesto. Probablemente, la lectura más productiva tenga lugar en los huecos existentes entre ellas"⁴⁹. Pero, de lo que quiero ocuparme de una manera más general, es de la interpretación del diatext (de la combinación de exposición y catálogo) como doble; es decir, de la imago de la vanguardia y de su doble en la chica mala. En el hueco que se genera entre la historicidad de la transgresión y su repetición por el Otro, se visualiza o mejor dicho visualiza un desplazamiento, no una dislocación del poder.

La exposición ofrece una vertiginosa diversidad de medios y dimensiones,

45.- Marcia Tucker, "The Attack of The Giant Ninja Mutant Barbies", *Bad Girls* (catálogo) Nueva York: New Museum of Contemporary Art, & Cambridge, MA: MIT Press, 1994, p. 20.

46.-En conversación con el artista de fanzine Tammy Rae Carland, Los Angeles, 1994.

47.- Marcia Tanner, "Mother Laughed: The Bad Girl's Avant-Garde", *Bad Girls* (catálogo), p. 77.

48.- Ibid.

49.- Mary Kelly, "Re-Viewing Modernist Criticism", *Art After Modernism: ReThinking Representation*, ed. Brian Wallis (Nueva York: The New Museum of Contemporary Art & Boston: David R. Godine, 1984). Véase el apartado "Exhibition and System", pp. 99-103.

pero la retórica visual converge en un único punto: el chiste. Recorre toda la complejidad del repertorio desde la parodia y la apropiación hasta la bufonada, las indirectas y los juegos de palabras. Hay una imagen que, para mí, resume perfectamente esta retórica y el tipo particular de espectador al que la exhibición va dirigida. Se trata de una fotografía sin título, en blanco y negro, impresa en gelatina de plata, de Coreen Simpson, aparentemente realista que parece registrar un acontecimiento casual, aunque inusual por las posiciones de sujeto y de objeto que construye. En la fotografía, dividida en dos, aparecen dos mujeres. La una, más gruesa, ve su figura realzada por un ceñido vestido de punto, evocando una imagen de exceso. La otra, esbelta y de vestido recatado, insinúa contención. Sin embargo, la fotografía provoca un estallido espontáneo de risa porque sugiere "justo el significado opuesto". El eje de esta inversión está en la mirada oblicua de la mujer de tipo esbelto hacia el voluminoso trasero de la otra⁵⁰. Se la pilla mirando, expuesta en un momento de conmoción y disgusto; su pretenciosidad, su deseo de complacer, su susceptibilidad, quedando al descubierto a la vista de todos. Está fuera de control, ha perdido el equilibrio. De hecho, está saliéndose del marco y desestabilizando su simetría mientras que la figura carnavalesca toma el control. Esta está situada firmemente dentro del marco, la luz la trae al primer plano, su actitud expresa compostura y confianza. Pero ello no quiere decir que se haya convertido en objeto de identificación para el espectador. En el fondo se percibe el contorno, bastante oscuro pero fundamental, de un hombre de espaldas a la cámara, indicando que la mirada masculina ha sido, en cierto sentido, excluida de la fotografía. Una mujer, en la posición del espectador, ocupa su lugar fuera del marco. Se cuenta el contada para que ella se ría a costa de los dos sujetos fotografiados, uno como objeto de ridículo y el otro como espectáculo. Situada psíquicamente en la posición masculina, se ali-

50.- Compara el análisis que hace Mary Ann Doane de "Un Regard Oblique" de Robert Doisneau en el que el sujeto masculino mira oblicuamente al desnudo femenino con la complicidad del espectador a costa de la anciana que está enmarcada en el centro de la fotografía y que se convierte, en este intercambio, en el blanco de la broma. Mary Ann Doane, *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis* Nueva York & Londres: Routledge, 1991, pp. 28-31.

nea a sí misma con la imagen de la feminidad transgresora. El hecho de que elija ser la chica mala, en lugar de ser asignada a ello, significa un acto de empoderamiento; pero la división del marco de la fotografía nos indica el tipo de división que la exposición está imponiendo sobre su público. De hecho, la resolución de la imagen, su inteligibilidad y tendencia a la clausura produce una forma específica de placer típica del chiste: o lo pillas o no. Esta es notablemente distinta de la idea dominante del texto de la vanguardia como estímulo de un placer difícil, en el que, como Barthes sugiere, el sujeto lucha con el significado y se pierde en el proceso⁵¹.

La interpretación que hace Tucker de la textualidad de la vanguardia tiene muy poco que ver con sus manifestaciones históricas en el arte y en la literatura. Vinculando la vanguardia con la inversión simbólica que se produce en el carnaval, afirma que su rol no ha sido otro que "ponerlo todo patas arriba"⁵². Las celebraciones de carnaval han sido siempre sancionadas oficialmente por la cultura dominante. Se permite violar la ley dentro de sus propios límites; poner las cosas boca abajo durante un día. Son acontecimientos excéntricos pero auto-contenidos y, por lo general, poco útiles para una política organizacional, pero ello no quiere decir que carezcan de significado político. Las fiestas de carnaval se burlan de aquellos que tienen un estatus más alto, afirma Tucker, "devolviéndolos a su estatura"⁵³. De ahí que el énfasis en el humor que hace la exposición en cuanto táctica de intimidación se lleve a cabo finalmente, como una exhibición de dominio.

51.- La consecuencia aquí es que la noción de transgresión como un proceso que altera el orden sistemático del lenguaje es el tema dominante dentro del discurso de la vanguardia y que la cuestión institucional, en algún sentido, ha sido más marginal. A este respecto, la distinción de Barthes es ejemplar: "El texto del placer: el texto que contiene, satisface, otorga la euforia; el texto que proviene de la cultura y no rompe con ella, está vinculado a la cómoda práctica de la lectura. El texto del éxtasis: el texto impone un estado de pérdida, el texto que incomoda (quizás hasta el punto de causar cierto aburrimiento), desestabiliza los supuestos históricos, culturales, psicológicos del lector, la consistencia de sus gustos, valores, recuerdos, llevan a una crisis su relación con el lenguaje." Roland Barthes, *The Pleasure of the Text* (1973), trad. Richard Miller (Nueva York: Noonday Press, 1989), p. 14. Traducido en español en Roland Barthes, *El Placer del Texto*, Siglo XXI: México, 1974.

52.- Tucker, "The Attack of the Giant Mutant Ninja Barbies", p. 24.

53.- Ibid., p. 28. Tucker fundamenta sus comentarios en Peter Stallybrass & Allan White, *The Politics and Poetics of Transgression*, Ithaca: Cornell University Press, 1986.

Por el contrario, la relación que mantiene la vanguardia con la ley no es de inversión, lo cual implicaría la separación de un orden para la institución de otro, sino de perversión, es decir, de supresión de la estructura y de la división. Ello no significa que la heterogeneidad como postura estética no pueda ser institucionalizada. De hecho, ha llegado a convertirse en elemento definitorio de las "artes cultas". Lo que me interesa es la manera en que se desestabiliza la autoridad del discurso institucional cuando una malintencionada malinterpretación (como la de Tucker) se traza en su superficie. Las objeciones espontáneas a la exposición –hay demasiados artistas, todo se parece, por qué sólo mujeres– articulan de manera negativa los valores implícitos de la escasez, la originalidad, y de un cierto género, haciendo visible lo que está presente pero que no se ve porque se da por supuesto como condición previa para todo arte genial y verdadero. Como Bhabha comenta en otro contexto, "la exhibición de la hibridación –su peculiar 'réplica'– aterroriza a la autoridad con la mofa del reconocimiento, con su mimetismo, con su burla"⁵⁴. Por un lado, me parece que la exposición es exactamente eso, una mofa del reconocimiento. El título mismo, *Chicas malas*, en sus orígenes, inspirado por la "vanguardia" (los chicos malos identificados simplemente como "buenos artistas"), produce un excedente, demasiado visible, demasiado literal, demasiado deseante. Por esta razón, da un resultado deficitario, es decir, el título marca una carencia respecto a la insignia de "grandeza" al transformar la trasgresión en un signo de diferencia sexual. Al mismo tiempo, la incertidumbre que este proyecto generó en el mundo del arte no indicaba que su efecto hubiera trascendido más allá. Encontró su sitio sin mucho alboroto dentro del sector del entretenimiento, en gran parte porque la chica mala fue confundida con su doble más familiar y comercial, la mujer vital.

54.- Bhabha, "Signs Taken for Wonders", p. 176.

Fetiche

Infundido con el deseo, que sigue la lógica de la fantasía más que los dictados del objeto, se dice que el fetiche es imprevisible y obstinado. Sin embargo, inevitablemente, su forma imaginaria se filtra a través de regímenes de visibilidad que dejan un residuo cultural específico en la cosa hechizada. En otras palabras, el conjuro fetichista de la crisis sexual viene modulado históricamente. Tras la Guerra del Golfo, por ejemplo, han aparecido innumerables imágenes de mujeres de uniforme, posando provocativamente con ametralladoras o tanques, y ha proliferado un género de thrillers cuyos asesinos son mujeres ingenuas. Aunque lo que me parece más interesante es la elegante variación sobre este tema ofrecida por la industria de la moda.

En agosto de 1992, Anne Klein lanzó *Mi uniforme*. Con un traje de vestir cruzado y el pelo alisado hacia atrás, la modelo posa rodeada de una brigada de sonrientes bomberos. Sus idénticas camisas blancas y corbatas negras fraguan una alianza con la imagen empresarial del hombre de traje, que está significativamente ausente, y exactamente por dicha razón, estratégicamente posicionado como aquel ante el que los "otros" habrán de actuar, explicarse y exigir ser tenidos en cuenta. Pero su despliegue de botones brillantes e insignias suelta otro tipo de unión. Son objetos, tal como Genet lo expresa, "en que la cualidad del hombre se concentra de manera violenta"; no como la insignia silenciosa del poder, sino como exhibición espectacular del rango⁵⁵. Inserto dentro de esta fotografía, el uniforme de ella parece ser mucho más que una mancha.

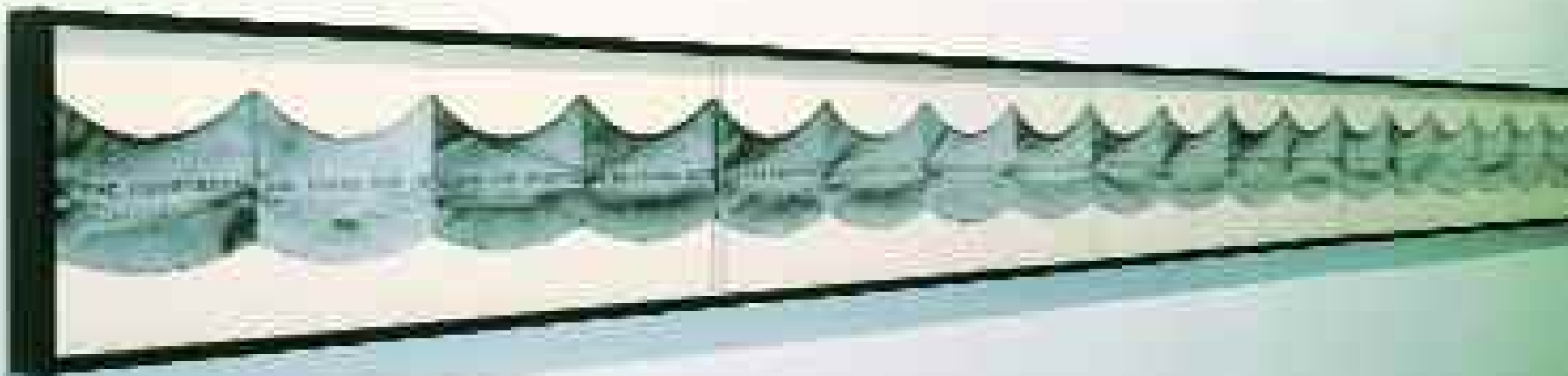
Bhabha sostiene que en el ritual fetichista el objeto puede cambiar, pero su significación permanece inmutable. Debe sustituir el falo ausente y registrar la diferencia al mismo tiempo. Pero con el objeto híbrido, el semblante del símbolo de autoridad se mantiene mientras que su significado cambia; significando un cierto proceso de distorsión⁵⁶. Por

55.- Jean Genet, *The Thief's Journal* (1947), trad. B. Frechtman, Harmondsworth England: Penguin, 1967.

Mea Culpa, 1999

Compressed lint. Pelusa comprimida.

Postmasters, New York



ejemplo, la imagen de Anne Klein da la apariencia de retener ciertos aspectos de la autoridad masculina que se asocian con el uniforme: la modelo carece de joyas, no exhibe su cuerpo ni adopta posturas exageradas. Pero contra el telón de fondo de masculinidad engalanada que le es impuesto, dicho significado se disipa. La distorsión de su presencia simbólica se vuelve precisamente hacia la ausencia de rango en la modelo. Es de notar la gorra blanca del jefe de bomberos, que se convierte en significante clave de este orden del cual ella está excluida, señalando su regreso al lugar de la diferencia sexual. Este desplazamiento, es, de hecho, tan importante que la ambivalencia que genera anula la significación de la imagen de la modelo en cuanto híbrido y se convierte una vez más en aquel fetiche para el cual la significación siempre permanece inmutable.

Lo que Mi uniforme tiene en común con el fenómeno de las chicas malas –las películas por efecto y las exposiciones por defecto– es la neutralización del conflicto social que está amenazando el imperativo de la heterosexualidad y de la jerarquía de género. La ropa, los gestos y el juego de roles que dominan la representación presentan simplemente una nueva configuración de los atributos fálicos, a la vez que disfraz y reinscribe la carencia de las mujeres. Para el hipotético fetichista masculino, el guión no sería otro que éste: si las mujeres son iguales a los hombres, es decir, no castradas, entonces yo sería castrado. Sin embargo, la sigo viendo como diferente a los otros, y por lo tanto estoy a salvo.

Hasta cierto punto, la demanda de igualdad por parte de las mujeres en el ejército puede considerarse regresiva, en concreto cuando concierne al "derecho a matar", pero en otro sentido, suministra una seductora imagen del empoderamiento. Al fin y al cabo, cuando Rhonda Cornum se pone el uniforme, lo hace bien. Como dijo George Sand, "para evitar ser notada cuando se va vestida de hombre, una debe estar ya

acostumbrada a evitar ser notada cuando va vestida de mujer"⁵⁷. El deseo de identificarse con el imago masculino viene instigado por la excitación de no ser percibida. Pero el retrato de Cornum como combinación híbrida de militarismo patriotero y de maternidad da ocasión también para la ambivalencia y genera, tal vez, otro escenario para la deserción. Para la hipotética fetichista femenina, el guión sería: si las mujeres no son iguales a los hombres, esto es, castradas, entonces yo estoy castrada. Sin embargo, puedo ver que ella no es como otras mujeres, así que estoy a salvo.

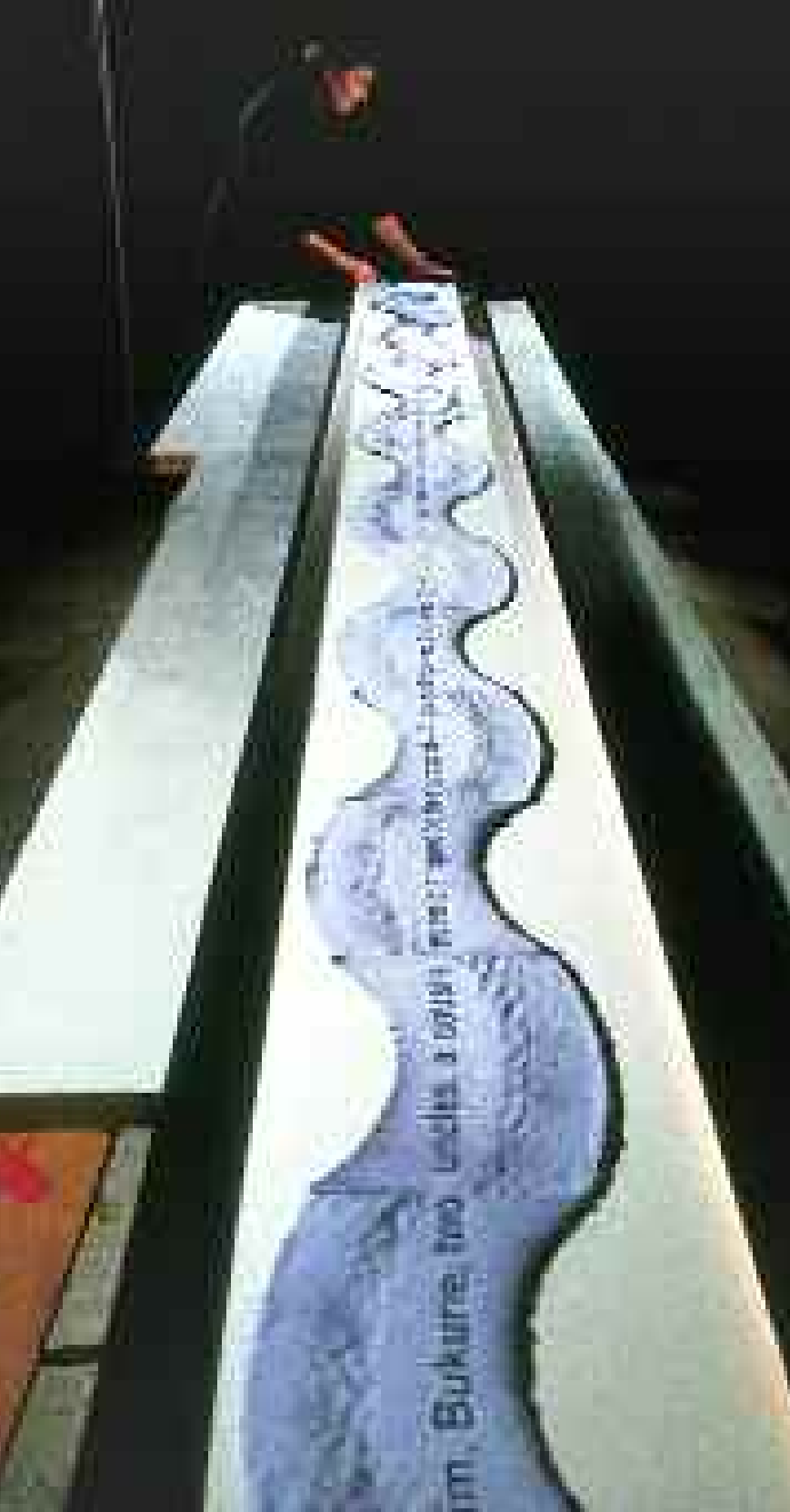
Para la mujer, la exhibición proporciona una forma de protección contra la subordinación social, pero no por ello deja de ser problemática. En la exhibición, no sólo, como dice Lacan, de parte del animal macho, sino también del "animal hembra", entrar en combate equivale a cubrir la propia vulnerabilidad con una armadura psíquica determinada, una que la separa de manera definitiva de las otras mujeres. A pesar de que una cierta forma de feminidad precoz ha sido exorcizada, y que yo no quisiera defender aquí, puede que las mujeres se hayan identificado en exceso con el tipo de agencia atribuida a los hombres. En efecto, la interiorización de ese ideal ha reforzado la identificación inconsciente de lo femenino con la subordinación y la sumisión. Desde la perspectiva histórica de las políticas sexuales se ha dado la vuelta a aquella influyente observación que hiciera Joan Riviere acerca de la crisis de la mujer⁵⁸. Ahora parece que la "virilidad" es su defensa y que en su escudo narcisista se han repintado los iconos de la histeria con los emblemas del amo. El abordar críticamente este proceso implicaría reconocer que ha cambiado uno de los paradigmas fundamentales del feminismo: la mascarada.

56.- Bhabha, "Signs Taken for Wonders", p. 176.

57.- George Sand, *Histoire de ma vie*, Paris: Gallimard, 1970. Citado por Jan Matlock en "Masquerading Women, Pathologized Men: Cross-Dressing, Fetishism, and the Theory of Perversion", *Fetishism as Cultural Discourse*, eds. Emily Apter & William Pietz, Ithaca: Cornell University Press, 1993.

58.- Joan Riviere, "Womanliness as a Masquerade" (1929), *Formations of Fantasy*, eds. Victor Burgin, James Donald & Cora Kaplan, Londres & Nueva York: Methuen, 1986, pp. 35-44.

h: their son is still alive.



EXPOSICIONES INDIVIDUALES

- 2008 Centre for Contemporary Art. Ujazdowski Castle, Warsovia
- 2006 Espacio AV, Murcia, España.
- 2004 Museo Universitario de Ciencias y Arte, Ciudad de México
- 2002 The Cooper Union, Nueva York
- 2001 Santa Monica Museum of Art
- 1998 Generali Foundation, Viena
- 1996 Konstmuseet, Malmö
- 1994 Helsinki Art Museum
- 1993 Institute of Contemporary Art, Londres (1976,93)
- 1991 Power Plant, Toronto
- 1990 New Museum of Contemporary Art, Nueva York • Vancouver Art Gallery
- 1988 LACE, Los Ángeles
- 1977 Museum of Modern Art Oxford
- 1976 Institute of Contemporary Art, Londres

EXPOSICIONES COLECTIVAS

2007 WACK! Art and the Feminist Revolution, Museum of Contemporary Art, Los Angeles • Batalla dos xeneros, Centro Galego de Arte Contemporanea, Santiago de Compostela • Kiss Kiss Bang Bang: Arte eta feminismoaren 45 Urte, Museo de Bellas Artes de Bilbao • Documenta XII, Kassel.

2006 Academy, Museum van Hedendaagse Kunst, Antwerp

2005 Occupying Space, Haus der Kunst, Munich; Museum Borjmans van Beuningen, • Nederlands Fotomuseum and Witte de with, Rotterdam • Work/Labor, Galerie in Taxipalais, Tirol, Austria • Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, Spain

2004 Biennial Exhibition, Whitney Museum of America Art, New York

2000 Nude/Body/Action, Tate Modern, Londres • Tempus Fugit, Nelson-Atkins Museum of Arts, Kansas City • Around 1984, P.S.I Contemporary Art Center, Nueva York

1999 The American Century; Arts and Culture 1900-200 Part II, • 1950-2000 Whitney • Museum of American Art, Nueva York • Global Conceptualism: Points of Origin 1950s-1980s, Queens Museum of Art Nueva York: Walker Art Museum, Minneapolis • Mémoire, Academie de France, Roma

1997 Minimal Politics: Hans Haacke, Mary Kelly, Robert Morris, Adrian Piper, Yvonne Rainer, Fine Arts Gallery, University of Merilan

1996 NowHere, Louisiana Museum of Modern Art, Dinamarca

1995 The Division of Labor: Women's Works, MOCA, Los Angeles; Bronx Museum, Nueva York • Auf den Leib Geschrieben, Kunsthalle, Viena • The Masculine Masquerade, MIT List Visual Art Center, Cambridge

1991 Biennial Exhibition, Whitney Museum of American Art, New York

1990 The Decade Show, Museum of Contemporary Hispanic Art; New Museum of Contemporary Art, Nueva York • Word as Image, American

Art 1960-1990, Milwaukee Art Museum, Oklahoma City Art Museum; Contemporary Arts Museum, Houston

1987 The British Edge, Institute of Contemporary Art, Boston

1984 Difference, New Museum of Contemporary Art, Nueva York • The Critical Eye, Yale Center of British Art, New Haven

1982 The 4th Biennale of Sydney, Gallery of New South Wales, Sydney

1979 Un certain art anglais, Musée d'art Moderne de la Ville de Paris • Feministische Kunst International, Haags, Gemeentemuseum, La Haya

1978 The Hayward Annual, The Hayward Gallery, Londres

COLECCIONES

Tate Modern, Londres

Whitney Museum of American Art, Nueva York

Kunsthau, Zurich

Australian National Gallery

Art Gallery of Ontario

Generali Foundation, Viena

PUBLICACIONES

Imaging Desire: Mary Kelly Selected Writings. Cambridge: MIT Press, 1996.

"Magiciens de la Mer(d)" (artist's project), Artforum 29 (1991): 89/92

"Mea Culpa" October 93 (summer 2000): 3-22.

"Pecunia Olet" Top Stories (New York) n° 29 (1990).

Recreating Post-Partum Document, Ed. Sabine Breitwieser, General Foundation.

Post Partum Document, English edition Berkeley: University of California Press; Vienna: Generali Foundation, 1998.

