

## *Inside the visible*<sup>1</sup>

Patricia Mayayo

La exposición *Inside the Visible. An Elliptical Traverse of 20th Century Art. In, Of, From the Feminine* (organizada por *The Institute of Contemporary Art* de Boston y que, tras itinerar por el *National Museum of Women in the Arts* de Washington D.C. y la *Whitechapel Art Gallery* de Londres, viajará en febrero de este año a la *Art Gallery of Western Australia* de Perth) aspira a sacar a la luz (de ahí el título del proyecto) la obra de más de treinta mujeres artistas cuyas aportaciones se han visto desdeñadas hasta ahora por la denominada cultura oficial. Se trata, según señala Milena Kalinovska en el prefacio del catálogo de la muestra, de analizar «cómo las mujeres desarrollan un lenguaje visual intrínsecamente directo y evocador», un lenguaje que traduce «la experiencia que supone trabajar fuera de los códigos de la cultura patriarcal» (p. 9).

El proyecto del ICA parece entroncar así, a primera vista, con toda esa serie de iniciativas de sesgo feminista que —a raíz de la exposición pionera organizada por Linda Nochlin y Ann Sutherland Harris en 1978, *Women Artists, 1550-1950*— empeza-

<sup>1</sup> Catherine de Zegher (ed.), *Inside the Visible. An Elliptical Traverse of 20th Century Art. In, Of, and From the Feminine*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, y Londres, 1996.

La balsa de la Medusa, 43, 1997.

ron a proliferar en museos y galerías a fines de los años 70. Centrados en el estudio y difusión de la obra de las mujeres artistas y en la reivindicación de una supuesta sensibilidad artística femenina, este conjunto de proyectos pasaron, sin embargo, muy pronto, a ser el blanco de las críticas de la segunda generación de pensadoras feministas (también llamadas «construccionistas»). Las objeciones que las construccionistas presentaban al primer feminismo (y esto no se limita, por supuesto, al ámbito de la Historia del Arte) eran fundamentalmente de tres tipos: en primer lugar, al hablar de una sensibilidad y una experiencia propias de la mujer, el feminismo de los 70, a decir de sus detractoras, caía en las redes del esencialismo filosófico, convirtiendo lo «femenino» en una categoría ahistórica dotada de características de orden natural y universal; por esta razón (y esta era la segunda gran crítica que se le hacía al feminismo «esencialista»), el pensamiento feminista de los 70 desembocaba en una mera inversión (que no subversión) de los valores patriarcales, limitándose a atribuir una carga positiva a aquellos rasgos que la ideología dominante había considerado, durante siglos, «naturalmente» ligados a lo femenino (la proximidad a la materia, la sensibilidad frente a lo telúrico, etc...); finalmente, el «esencialismo» promovía, según las «construccionistas», una petrificación de la diferencia en categorías fijas o, dicho de otro modo, era incapaz de proponer una aproximación a la diferencia sexual que no se hallase basada en una serie de oposiciones binarias: yo/otro; masculino/femenino; razón/senti-

miento; orden/caos; presencia/ausencia...

Denostado durante años, el concepto de experiencia femenina parece haber vuelto a ocupar, sin embargo, un lugar privilegiado en el feminismo actual. El nuevo pensamiento de la diferencia (un ámbito en el que destaca el conjunto de pensadoras italianas reunidas en torno al grupo *Diotima*) considera la diferencia sexual como una diferencia originaria a partir de la cual se definen dos experiencias distintas, la masculina y la femenina. Reconocer esta diferencia fundadora no implica atrincherarse en posturas esencialistas o naturalistas; no se trata de recuperar una femineidad «auténtica» situada fuera del ámbito de la cultura, sino de actuar, precisamente, en el corazón mismo del orden simbólico: puesto que la única experiencia que ha tenido, hasta hoy, traducción simbólica ha sido la masculina, parece necesario crear una red de nuevos significantes a través de los cuales pueda manifestarse un tipo de experiencia no contemplada por el patriarcado.

En este sentido, la lectura del catálogo de una exposición como *Inside the Visible* plantea, de entrada, varios interrogantes: ¿Qué nuevas aportaciones propone la muestra al problema de la diferencia? ¿Consiguen trascender las organizadoras del proyecto la (quizá falsa) dicotomía esencialismo-construccionismo? ¿En otras palabras, logran conciliar la consideración de la subjetividad como producto de una construcción cultural con la adopción de una perspectiva ontológica?

Es precisamente la voluntad de aunar ambos extremos (el análisis de la especificidad de lo femenino y el estudio de la constitución psico-social de la identidad sexual) lo que justifica la aparente paradoja sobre la que se asienta el proyecto: por un lado, todas las artistas presentes en la muestra pertenecen al sexo femenino; por otro, como se explica en los cinco ensayos con los que se abre el catálogo (entre los que destaca el texto de la comisaria, Catherine de Zegher, y la aportación, como siempre interesante, de Griselda Pollock), se aspira a deconstruir, inspirándose en las teorías de Jacques Derrida y de la artista y feminista de la diferencia Bracha Lichtenberg-Ettinger, la rígida división entre lo masculino y lo femenino sobre la que se basaba el discurso del primer feminismo.

Se entiende así que las obras incluidas en la exposición, según escribe la comisaria, se caractericen por el interés que prestan a «lo ambiguo, lo cambiante, lo híbrido, lo flexible y lo efímero» (p. 21); todas ellas contribuyen, en último término, a desarticular las definiciones normativas de la identidad. Esta voluntad de superar la oposición tradicional masculino-femenino no sólo queda reflejada en el contenido de la muestra, sino también en la estructura de la misma. En efecto, De Zegher no pretende trazar una genealogía de mujeres artistas alternativa a la genealogía masculina, esto es, no aspira a reproducir el paradigma historiográfico que considera la Historia del Arte como un desarrollo lineal movido por la lógica de la imitación y la influencia. De ahí que, en vez de adoptar un

esquema cronológico, agrupe a las artistas seleccionadas en cuatro grandes grupos temáticos, cada uno de los cuales se halla dividido, a su vez, en tres períodos: los años 30-40, la década de los 60 y los años 90. La comisaria persigue, de esta forma, poner de manifiesto las confluencias que existen entre una variada gama de mujeres artistas procedentes de ámbitos culturales (la exposición incluye a creadoras de América Latina, Estados Unidos, Asia y Europa) y momentos históricos distintos.

La representación del cuerpo (muchas veces, fragmentado y mutilado) es el punto de partida que toman las artistas agrupadas en la primera parte de la muestra (*Parts offfor*) para articular una reflexión crítica sobre la identidad. Así, en su serie *Aus einem ethnographischen Museum*, Hannah Höch establece una yuxtaposición entre partes de la anatomía femenina y objetos etnográficos, desdibujando, de este modo, las barreras que separan al *yo* occidental del *otro* primitivo; Claude Cahun se alza, en sus híbridos autorretratos, contra los ideales normativos de la feminidad; Martha Rosler combina en su serie de fotomontajes *Bringing the War Home* imágenes extraídas de la guerra de Vietnam con fotografías de interiores americanos, difuminando así la frontera entre «ellos» y «nosotros»; y Jana Sterbak presenta la imagen de un cuerpo inacabado, siempre en proceso de formación y transformación.

Las artistas que integran la segunda sección de *Inside the Visible (The Blank in the Page)*, cuya obra se centra, en gran medida, en la yuxtaposición de palabras e imágenes, refle-

xionan, por su parte, sobre el papel que cumple el lenguaje en el proceso de constante definición y redefinición de la identidad. Los *Objetos gráficos* de Mira Schendel, con su oscilación entre la transparencia y la opacidad, son, por ejemplo, una metáfora de una subjetividad que se mueve perpetuamente entre lo público y lo privado; los «códices» de Nancy Spero establecen una confusión calculada entre lo humano y lo animal, lo masculino y lo femenino, lo mítico y lo moderno; las experiencias de Susan Hiller con la escritura automática nos revelan un *yo* disociado, torturado entre las pulsiones del deseo y los requerimientos del lenguaje; y las obras de Bracha Lichtenberg-Ettinger (fotocopias de documentos históricos relativos al Holocausto, fotografías de su álbum familiar y textos de revistas psicoanalíticas, reproducidos, manipulados y alterados de tal forma que «original» y «añadido» se funden en un proceso de disolución) se sitúan en un terreno difuso, a medio camino entre la presencia y la ausencia, lo legible y lo ilegible.

Si las dos primeras partes de la exposición se centran en dos temas tan relevantes para el feminismo como el cuerpo y el lenguaje, la tercera sección (*The Weaving of Water and Words*) explota una dimensión menos conocida de la formación de la identidad: la relación del *yo* con la naturaleza (y es necesario, por supuesto, entender el término naturaleza en sentido amplio). La mayor parte de las artistas incluidas en esta categoría utilizan un recurso formal de gran raigambre en el arte moderno: la retícula. Helena Vieira

da Silva, por ejemplo, emplea en sus pinturas de ciudades una retícula deformada que genera un espacio complejo y barroco, marcado por la multiplicidad de puntos de vista (en otras palabras, la artista brasileña cuestiona la idea de la mirada como confrontación entre dos entidades estables, el *yo* y el *otro* natural); en sus *Reticuláreas*, Gego combina la estructura geométrica de la retícula con los ritmos orgánicos de crecimiento, situándose así a caballo entre lo predecible y lo azaroso, lo objetivo y lo subjetivo, lo resistente y lo maleable...; los «tapices espaciales» de Cecilia Vicuña (hilos y madejas dispersos en playas, ciudades o desiertos) remiten vagamente a la retícula, pero definen, al mismo tiempo, un espacio inestable, en el que la forma varía de modo continuo e ilimitado y en el que las líneas estallan en todas direcciones.

Las artistas agrupadas en la última sección (*Enjambment: la Donna è mobile*) prosiguen la reflexión sobre la identidad y la diferencia iniciada en las secciones anteriores con una serie de obras en las que predomina el elemento dinámico y, muchas veces, táctil, olfativo o auditivo. Así, en sus *performances*, Lygia Clark pone en entredicho la rígida separación entre sujeto y objeto, artista y espectador sobre la que se basa el arte occidental; en las fotografías de Francesca Woodman, el cuerpo aparece y desaparece, pasando a ocupar un espacio-límite entre ser y no-ser; las esculturas seriales de barro de Anna Maria Maiolino pertenecen a un universo a medio camino entre la civilización industrial (con su

cohorta de objetos manufacturados y su rígido sistema de división del trabajo) y las sociedades preurbanas y tradicionales (centradas en el trabajo manual y las labores de naturaleza ritual); las complejas instalaciones de espejos de Ann Veronica Janssens establecen una red de relaciones cambiantes entre el sujeto-espectador y el objeto, la arquitectura y el espacio.

En suma, *Inside the Visible* constituye, junto a otras iniciativas recientes como la exposición *Fémininmasculin*, celebrada en el Centro Georges Pompidou de París entre octubre de 1995 y febrero de 1996 (y en cuyo título aparece ya expresada, de entrada, la voluntad de no establecer una rígida cesura entre lo masculino y lo femenino), una valiosa aportación para analizar el (candente) problema de la diferencia en el ámbito del arte contemporáneo. Las críticas que se le pueden hacer al proyecto de De Zegher no residen tanto, en mi opinión, en el enfoque teórico del mismo cuanto en la elaboración del catálogo y en la organización práctica de la muestra. En primer lugar, podría decirse que el intento por parte de la comisaria de huir del inflexible esquema cronológico, estableciendo una red abierta de correspondencias entre las diversas artistas, desemboca, en último término, en una reclasificación de las obras en cuatro categorías fijas. No quedan nada claros, además, ni cuáles son los criterios que ha seguido de Zegher para delimitar dichas categorías (¿temáticos?, ¿formales?), ni el porqué de la inclusión de ciertas artistas en algunas de ellas (¿cómo justificar, por ejemplo, la presencia de los vídeos de Theresa Hak

Kyung Cha, basados fundamentalmente en juegos de palabras, en la tercera sección?). A pesar del intento de la comisaria de incluir a artistas de muy distintos ámbitos culturales, llama la atención no sólo la ausencia del siempre olvidado continente africano, sino también el hecho de que gran parte de las mujeres representadas (sobre todo las que trabajan en la década de los 60 y 90) pertenezcan al ámbito artístico neoyorquino. Tengo también ciertas dudas sobre si artistas tan conocidas como Agnes Martin, Ana Mendieta o Louise Bourgeois (a las que se han consagrado, al menos en los últimos años, extensas monografías y numerosas exposiciones retrospectivas en importantes museos europeos y norteamericanos) pueden considerarse ignoradas por «la cultura oficial».

Pero mis mayores reservas van dirigidas al texto propiamente dicho del catálogo. En efecto, es de lamentar la irregular calidad (quizá inevitable en un proyecto de tal envergadura) de los ensayos que ilustran la

obra de cada una de las artistas representadas. Es difícil detectar, asimismo, a través de todos ellos, la existencia de un claro hilo conductor (y esto a pesar de los evidentes esfuerzos que despliega de Zegher para sentar las bases de un sólido marco teórico de reflexión). Algunos, como el de Rosalind Krauss, son reimpresiones de textos editados anteriormente; otros han sido escritos *ex profeso* para la exposición. A veces, se trata de densos ensayos académicos; otras, de meras observaciones subjetivas en el más puro estilo de los 70. En algunos casos, predomina el enfoque feminista; en otros, como en el texto de Yves Alain-Bois, el análisis formalista o las aproximaciones biográficas más tradicionales. En definitiva, hubiera sido deseable que el ambicioso intento de la comisaria de conjugar la herencia del feminismo de la diferencia, del post-estructuralismo y del psicoanálisis, se hubiese visto acompañada por una auténtica renovación metodológica en el terreno histórico-artístico.