

Las artistas que leyeron a Beauvoir: Encuentros y disidencias

Marián LÓPEZ F. CAO

Universidad Complutense de Madrid

Recibido: 17.04.2009

Aceptado: 7.07.2009

RESUMEN

Este artículo propone, en clave de posibilidad, distintas lecturas de la obra *el Segundo Sexo* de Simone de Beauvoir por parte de cuatro artistas francesas: Louise Bourgeois, Nikki de Saint Phale, Annette Messaguer y Sophie Calle. A partir de este imaginado encuentro, se analiza la obra de las artistas, siempre desde una clave beauvoiriana, especialmente desde el término “situación” y “A/alteridad”.

Palabras clave: Feminismo, creación artística, Segundo sexo, Simone de Beauvoir.

Women Artists Who Read Beauvoir. Encounters and Dissidences

ABSTRACT

This article suggests different readings of the book *The Second Sex* by Simone de Beauvoir, as done by four French artists: Louise Bourgeois, Nikki de Saint Phal, Annette Messaguer and Sophie Calle. Departing from this imaginary encounter, the paper analyzes the work of these artists from a de Beauvoirian perspective, focusing especially in the terms “situation” and “A/alterity.”

Key words: Feminism, art, Second Sex, Simone de Beauvoir.

1. ARTE Y FILOSOFÍA: PEQUEÑOS DESENCUENTROS, DISTINTOS SOPORTES, DIVERSAS CONCIENCIAS

Tratar de establecer una correlación entre pensamiento filosófico y proceso artístico es un trabajo difícil porque, como idiomas diferentes de culturas similares, parece como si se negaran a plegarse ante un soporte que no corresponde a sus deseos, aun cuando planteen a veces objetivos comunes, uno desde una cierta universalidad, la filosofía, y otro, el arte, desde la singularidad del creador o la creadora. Para Virtudes Martínez, “la filosofía es el “arte” del pensamiento que quiere trascenderse por medio de la retórica y el arte es la filosofía que se piensa (muchas veces, ensimismada) en imágenes”. En muchos casos, a partir de los textos de las artistas, podemos entrever reflexiones, intenciones, objetivos que se encarnan en

una fotografía, una obra, un soporte. Otras veces, sin embargo, ni siquiera es posible una reflexión, porque la obra supera y traspasa intenciones y posiciones preestablecidas. A veces las obras, en un guiño irónico que delimita sus fronteras, aporta un paso que las creadoras todavía desconocen.

Probablemente las artistas sobre las que invito a acercarse en unos casos y a profundizar en otros, hayan leído a Simone de Beauvoir. Algunas de las obras que presento han sido realizadas en la misma década de la publicación de *El Segundo Sexo*, y podemos imaginar a una mujer, con el ejemplar de esta obra bajo el brazo, visitando una exposición de Louise Bourgeois y sus por aquel entonces *Femme-Maison*. La mayoría o han estado vinculadas al feminismo, o se han visto asociadas a éste de una u otra manera, en su modo de constituir, reconstruir, deconstruir el sujeto mujer y su relación con el mundo, y ello tiene que ver, y mucho, con el pensamiento de Simone de Beauvoir.

El arte nos convierte en sujetos de nuestra experiencia, nos eleva a veces de la inmanencia y la cotidianeidad, nos separa de nuestra “situación” y nos hace definirla, redefinirla, atacarla, expulsarla o asumirla desde otro punto de vista. Hace presentar, en definitiva, el mundo y nosotras desde nuestro propio punto de vista. Esta es la tesis principal que quiero ofrecer en este escrito: cómo el arte, en relación con su capacidad deshabitadora, permite vernos de nuevo, definirnos desde nuestro punto de vista y permite, aun en el más extremo de los casos, tratar la Alteridad desde la alteridad, en un juego del “mitsein” heideggeriano que obliga al artista a dialogar con el otro, con la materia, y obliga a la materia y al otro a ser interlocutor de la artista. El artista, la artista, se erige en sujeto, en dueño/parte de su obra, de su diálogo o lucha por sobrevivir, con y en el mundo, y, por ello, su propio cuerpo y su mundo, su pasado y los otros, se convierten en eje de reflexión e interacción. El mundo y sus relaciones vuelven a decirse desde la artista. Por ello el arte es un ejercicio de libertad, aunque sea de libertad provisional y vigilada.

He elegido cuatro artistas, nacidas en Francia, de gran complejidad para poner en relación con la obra de Beauvoir. Una de ellas casi de la misma edad que Beauvoir, otra diez o quince años más joven y otras dos de una generación posterior. Me interesaba personalmente ver cómo estas cuatro artistas planteaban ejes comunes y diferentes a la vez con la obra de Beauvoir, y cómo, a su modo y desde su fundamentación teórica y personal, aportaban y a veces ampliaban algunos aspectos de los temas planteados por Beauvoir.

He elegido a Louise Bourgeois, Niki de Saint Phalle, Annette Messager y Sophie Calle. Las cuatro son artistas de una gran riqueza, presentan diversos pliegues y enfoques en su crear. No es mi intención hacer un análisis exhaustivo de su obra porque no lo conseguiría, sino señalar algunos puntos de inflexión que pueden resultar sugerentes y unir pensamiento filosófico y creación. He tratado, más que de buscar la opinión de la crítica, apoyarme en la voz de ellas mismas, sobre sí, sobre su obra y sobre la posible reflexión de la sociedad en torno a ésta. Volver a

escuchar a Simone de Beauvoir desde su palabra, y a Bourgeois, Saint Phalle, Messenger y Calle, desde la suya, ponerlas en relación, ha resultado una muy gratificante tarea.

2. LA SITUACIÓN. EJE DEL PENSAMIENTO DE BEAUVOIR

El concepto de situación es uno de los elementos clave que he elegido a la hora de comprender el pensamiento de Beauvoir, y en concreto su diferente conceptualización con respecto al existencialismo sartreano. Esa situación que aprisiona, limita y oprime la existencia de las mujeres, que les impide, en palabras de Beauvoir, trascenderse. Una situación que encarnan también los sujetos de la opresión frente al ser que desea alcanzar su libertad. La libertad cercenada continuamente por la situación que conforman los otros sujetos. Sujetos, en definitiva, situados, intrínsecamente libres, aunque en su actuación, como señala López Pardina, situados.



Imagen 1: *Louise Bourgeois*.

Louise Bourgeois se acerca a los espacios, a los sujetos que han conformado su situación: los espacios familiares, las casas como lugares donde la mujer se encuentra, la memoria como lugar simbólico de falta de libertad. Momentos, aspectos y espacios que impiden la realización de la libertad, su trascendencia. Y, a la vez que los muestra, Beauvoir tiene la urgente necesidad de trascender y curarse de estos espacios, de estos sujetos verdugos limitadores. A través del arte, de la creación y destrucción, del hecho de abrir los espacios, los recuerdos y mostrarlos, Bourgeois se trasciende. Louise Bourgeois basa parte de su obra en la lucha, la comprensión y la superación, obra tras obra, de su pasado, de su infancia, de una infancia que ella considera opresiva y limitadora:

“Considero el pasado como algo terriblemente doloroso, aunque me encuentro ligada a él. Es un problema que no he resuelto. Aun así, no me gusta volver a él (BOURGEOIS, 2002: 99).

Todo el arte surge a partir de los terribles fracasos y necesidades que sentimos, de la dificultad de ser uno mismo porque uno se encuentra abandonado. En todo el mundo moderno existe la sensación de abandono, la necesidad de ser reconocido, que no se ve satisfecha. El arte es una manera de reconocerse” (BOURGOIS, 2002: 95).

El arte surge como elemento de reconocimiento, de juntar experiencias para hacerlas digeribles, o de romper momentos atenzantes del propio pasado:

“La espiral es un intento de controlar el caos. Tiene dos direcciones. ¿Dónde te sitúas, en la periferia o en el vórtice? Empezando por el exterior, está el miedo a perder el control; las vueltas cada vez son más estrechas, una retirada, un proceso de presión encaminado hacia la desaparición. Empezar en el centro supone la afirmación, pues el movimiento hacia el exterior es una representación del acto de dar, de ceder el control: de confianza, de energía positiva, de la vida misma” (BOURGEOIS, 2002: 122).

“En mi escultura, hoy expreso lo que no pude resolver en el pasado. El miedo era lo que no me permitía llegar a comprender la situación. El miedo es lo peor. Te paraliza.

Mi escultura me permite re-experimentar el miedo, dotarle de una entidad física y así poder desprenderme de él. El miedo se convierte en una realidad manejable. La escultura me ofrece la posibilidad de re-vivir el pasado, de observar el pasado en sus proporciones reales, objetivas.

El miedo es un estado pasivo. El objetivo que me marco es pasar de ser un elemento pasivo a uno activo, tomar el control, ir desde la pasividad a la implicación. Si no negamos el pasado en el presente, resulta imposible vivir; experimentamos las sensaciones como si fuéramos zombis, y la vida pasa sin que nos demos cuenta.

Ya que los miedos del pasado están relacionados con las funciones del cuerpo, reaparecen a través del cuerpo. Para mí, la escultura es el cuerpo. Mi cuerpo es mi escultura” (BOURGEOIS, 2002: 129).

“Mis primeros trabajos consistían en el miedo a la caída. Más tarde se convertirían en el arte de la caída. Cómo caer sin herirse. Después de esto vendría el arte de agarrarse” (BOURGEOIS, 2002: 121).

“Temo al poder, me pone nerviosa. En la vida real, me identifico con la víctima, por eso mismo entré en el mundo del arte. En cambio, dentro de mi obra, soy asesina, siento el sufrimiento que experimenta el asesino, una persona condenada a vivir siempre acompañada de su conciencia.

El proceso consiste en pasar desde la actitud pasiva a la activa. Como artista, soy una persona poderosa. En la vida real, sin embargo, me siento como un ratón que se esconde detrás del radiador. De nuevo, la mente se sitúa por encima de la materia. En el arte, se trasciende lo real” (BOURGEOIS, 2002: 118).

Hemos elegido de Louise Bourgeois varias de sus piezas, en concreto la *Femme-Maison* y las celdas, o *Cells*, en las que reflexiona sobre el cuerpo, sobre la casa inserta en un sujeto/objeto mujer, sobre los espacios cerrados donde las mujeres viven o sobreviven.



Imagen 2: *Femme-Maison*.

“En aquellos días sólo lo sentía, pero ahora lo entiendo claramente. Si usted pregunta a una persona “¿es usted hombre o mujer?”, ¿qué debería responder? ¿Debería simplemente morirse de vergüenza por el hecho de que algo tan íntimo de su persona hubiera sido revelado a todo el mundo? La mujer que dibujaba en aquella época -la *femme maison*- no tenía el aplomo y la objetividad para decir, sencillamente, “no me hagas ese tipo de preguntas”. No, ella huía y se escondía” (BOURGEOIS, 2002: 56-57).



Imagen 3: *Femme-Maison*.

Las mujeres-casa de Louise Bourgeois mantienen una ambigüedad que hace oscilar entre la mujer como casa que habitar, la mujer aplastada por la casa vacía, la nostalgia de una casa habitada y ahora vacía, la estructura geométrica que es y no es capaz de aplastar la figura orgánica y multiforme del cuerpo de mujer, la mujer que siempre consigue encontrar un modo de escapar, o la mujer resignada ante una casa que la constriñe. Relaciones ambiguas que Louise Bourgeois destruye y construye a un tiempo, que muestra y esconde. Ella, sujeto de la creación, destruye el pasado y lo reconstruye, introyectándolo, trascendiéndolo.

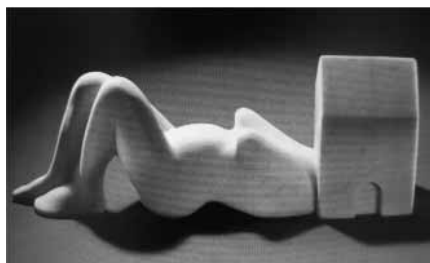


Imagen 4: *Femme-Maison*.

La casa familiar tiene para Bourgeois un sentimiento de dolor, desestructura y miedo. Lugar de reposo y amenaza a un mismo tiempo, de amor y desamor, de construcción y destrucción, de vacío, en definitiva, de soledad. Los espacios de las casas, el comedor, el dormitorio, se convierten para Bourgeois en espacios íntimos de la constitución y la destrucción.

En su obra clásica, *La destrucción del padre*, Bourgeois comenta parte de sus inicios en la creación escultórica:

“Me sentí atraída por el arte porque me aislaba de las difíciles conversaciones de la mesa donde mi padre se jactaba de lo bueno y maravilloso que era ... Cogí un pedazo de pan blanco, lo mezclé con saliva y moldeé una figura de mi padre. Cuando estaba hecha la figura, empecé a amputarle los miembros con un cuchillo. Considero esto como mi primera solución escultórica. Fue apropiada para el momento y me ayudó” (MAYAYO, 2002: 38).

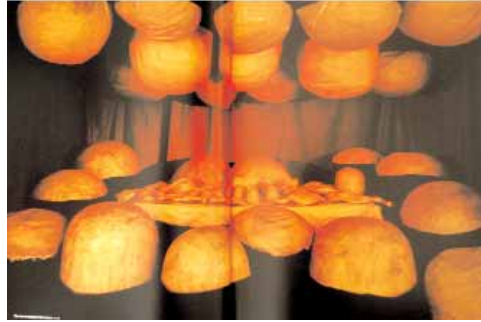


Imagen 5: *La destrucción del padre*

Describe su obra de este modo:

“La mesa del comedor está puesta y se pueden ver todas las cosas que están sucediendo. El padre se jacta ante los presentes de lo importante que es, de todas las cosas maravillosas que ha hecho, de la chusma a la que ha humillado hoy. Pero esta misma escena se repite día tras día, y entre los hijos crece una suerte de resentimiento. Llega el día en que estos se enfadan. La tragedia se respira en el ambiente. Ya son demasiadas veces que el padre ha repetido el mismo discurso.

Los niños, y la madre, lo agarran y lo colocan encima de la mesa. El padre se convierte en comida; lo trocean y desmiembran y devoran. Y al final nada queda de él. Si observa con detenimiento, éste es un drama oral. La irritación provino de sus continuas ofensas verbales, y por ello fue liquidado de la misma forma que él había liquidado antes a sus hijos” (MAYAYO, 2002: 58).

Mayayo señala una relación directa con uno de los mitos prehistóricos de tótem y Tabu, por las cuales en el origen de la humanidad, existía una horda semianimal, dirigida por un anciano jefe, un padre que se reservaba el derecho de poseer a todas las mujeres del grupo, impidiendo que los otros hombres, los hijos, gozasen de ellas. Estos últimos, privados de placer sexual, urden un complot para matar al padre y apropiarse del bien deseado. Sin embargo, una vez que se levanta la prohibición paternal original, se desata una guerra entre los hermanos, que empiezan a rivalizar entre sí por ocupar el lugar del padre y poder gozar de las mujeres antes vedadas. Así, para evitar el caos, los hermanos terminan por sellar un pacto, totemizar al padre y volver a declarar a las mujeres tabú. Paradójicamente, una vez muerto el padre, su ley se transmite de una forma mucho más incuestionable que cuando estaba vivo y la imponía por la fuerza. El asesinato del padre real supone, de este modo, la victoria del Padre simbólico, el inicio de un pacto social que unirá a los hermanos en la defensa de la ley patriarcal.

Pero, de acuerdo con Mayayo, en la fantasía de Bourgeois, las mujeres también participan en el asesinato del padre o quizá sería mejor decir que son sobre todo las mujeres, la propia Bourgeois, su hermana y, significativamente, la madre, una figura totalmente ausente en el mito freudiano, las que llevan a cabo el parricidio. La muerte del padre no supone, en absoluto, el reforzamiento de la ley sino, al contrario, su eliminación: son las mujeres las que se hacen con el control, devorando al padre en un gesto final de rebelión antripatriarcal (MAYAYO, 2002: 40)

Los espacios, como generadores de situaciones opresivas y dolorosas son un hilo conductor en la obra de Bourgeois. Espacios donde protegerse, se convierten, a la vez, en trampas de donde es difícil salir: “Cuando tienes miedo, te puedes retirar y proteger. Pero la seguridad de la guarida puede ser también una trampa” según Bourgeois. La situación de opresión, por conocida, permite el engaño de la seguridad fácil. Sin embargo, la trascendencia obliga a la libertad, a asumir la responsabilidad de la propia libertad. Y la angustia que ella conlleva. Louise Bourgeois muestra esta angustia en cada espacio, en cada escultura.

Sobre Articulated Lair

“Un habitáculo cerrado de 6,5 m. De altura en forma de círculo con dos aperturas. Es una especie de “guarida”. Se puede entrar, colarse por una pequeña puerta y después salir por otra pequeña puerta situada en el extremo opuesto. En un primer momento puede parecernos una trampa, pero si uno es suficientemente inteligente, puede entrar y salir a pesar de encontrarse con una estancia vacía y terriblemente solita-



Imagen 6: *Los espacios cerrados* de Louise Bourgeois



Imagen 7: *Los espacios cerrados* de Louise Bourgeois



Imagen 8: *Los espacios cerrados* de Louise Bourgeois

ria. Dentro sólo hay una pequeña banqueta. Nadie alrededor. Es un lugar donde nos enfrentamos al hecho de que no hay nada y nada se puede esperar. Puedes sentarte. No es inseguro, pero sí está vacío. Nadie puede herirte. Ni siquiera sientes miedo de ser herido, pero sí temes estar solo. ¿Por qué? Porque has perseguido a todos hasta echarlos fuera. Estás solo a causa de tus propios actos. Así es la soledad absoluta. Como el escenario de *A puerta cerrada* de Jean- Paul Sartre, en el que Sartre decía “L’enfer c’est les autres”. Yo en cambio digo que el infierno es la ausencia de los otros: eso es el infierno” (BOURGEOIS, 2002: 79).

En esa obra como en *No Exit* y *No escape*, Bourgeois trata el lugar como un lugar de confinamiento. En ella la artista produce dos piezas que aparentemente parecen escaleras de incendio o de emergencia. Pero las escaleras de *No Exit* y *No Escape*, no conducen a ningún lado. De hecho, aunque sugieren la idea de ascenso, obligan a la mirada a subir y bajar continuamente, como Sísifo en la montaña. Ello aparece también en las imágenes *Desapareció en completo silencio* (1947), que evoca, asimismo, la idea de falta de salida, un vuelo ilusorio desde la realidad, o el encuentro mismo con lo real, con la existencia para la autora:

“Las celdas representan diferentes tipos de dolor: el físico, el emocional y el psicológico, y el mental y el intelectual. Cada celda tiene que ver con el miedo. El miedo es dolor... cada celda tiene que ver con el placer del que mira, el acto de mirar y ser mirado” (BERNADAC, 2006).

Los espacios, medio abiertos a la mirada ajena, parecen lugares sagrados donde una antigua herida o un antiguo miedo vuelven, o se exorcizan. En casi todas, partes de cuerpos inmóviles, elementos orgánicos estáticos frente a la mirada intrusa. El cuerpo expuesto a la mirada, inerte, sin capacidad de reacción, exánime o agotado, parece referenciamos el cuerpo de las mujeres que una y otra vez se agotan ante la presión externa y viven juzgadas por la sociedad que las nombra con un término que les es ajeno, que las divide, las nombra en partes, las hace idénticas. A la vez, nos hace culpables del hecho de mirar, de hacernos “voyeur”, de asumir la mirada de la sociedad cómplice de la situación de la que es testigo. Bourgeois emplaza en el incómodo lugar de ser objeto y sujeto, a la vez, de la opresión, del dolor, de la herida.

El arco de la histeria

Para entrar en la pieza, en la celda, el espectador, la espectadora, debe atravesar un corredor laberíntico. En una cama bordada con las palabras “Je t’aime” un hombre se arquea en una postura típica de la histeria. Sus brazos y su cabeza han sido cortados. Una máquina de serrar está al lado. “El histérico no es una mujer, como se pensaba a fines del XIX- dice Bourgeois - sino un hombre, porque los hombres son también histéricos”. El ARCO de la histeria, que Bourgeois ha representado varias veces, señala una extraña mezcla de fuerza y fragilidad, de placer y dolor. El cuerpo, sin cabeza que pueda ver, pensar, oír o hablar; sin brazos que puedan proteger el cuerpo, atacar, abrazar; sin manos que puedan tocar, golpear, acariciar. Una columna que se arquea ante el dolor, la tensión de un dolor intenso y concentrado.

La concentración de una sensación en esa columna arqueada.

La alienación de la madre. En la obra de Bourgeois se presentan imágenes ambiguas e inquietantes que interrogan y responden incansablemente a las preocupaciones de Beauvoir. Dibujos de Louise Bourgeois donde las mujeres parecen devorar a sus hijos ¿o quizá les hacen nacer? Louise Bourgeois trabaja la Alteridad desde la ironía. En sus esculturas de pechos, acoplables a los cuerpos, al cuerpo propio, emulando una diosa pre-griega, parece hacer un guiño a la propia exaltación de lo femenino. Porque nunca



Imagen 9: *Imágenes de Alteridad*
de Louis Bourgeois

oculta el revés de dicha asociación, como bien señalaba Beauvoir, la irreductibilidad a otro, con minúsculas, que pueda encarnar su propia trascendencia, conformar su propia libertad y escapar del determinismo. Acostumbrada a trabajar con miembros corporales, utiliza en ocasiones los pechos como elementos de fuerza que reequilibran los genitales masculinos, o resignifican los mismos genitales masculinos.

La obra de Bourgeois es sumamente compleja. En ella los espacios, los materiales, las materias se engarzan para desgranar lo íntimo, lo oculto en tensión con las presiones internas y externas. Todas las obras tienen doble, triple lectura. Como las vidas de las mujeres, como las vidas de los seres humanos. En ellas, como en las escaleras de Beauvoir, siempre parece haber salida, y siempre parece no haberla. Beauvoir instauro la paradoja: Casas vacías para las mujeres que huyen de casa ¿Casas vacías porque las mujeres las han abandonado? ¿Casas vacías para ser ocupadas por las mujeres que huyen? El espacio como refugio y trampa del habitar. Su obra parece continuamente interpelar a aquella Nora de Ibsen, que abandona la casa paterna, preguntando dónde demonios se halla el refugio para aquel, para aquella, que ha huido de él.

3. NIKKI DE SAINT PHALLE, O IR MÁS ALLÁ DE LA ALTERIDAD

“Las épocas que ven a la mujer como la Alteridad son las que más duramente se han resistido a integrarla en la sociedad como ser humano. Ahora sólo se convierte en una alteridad semejante al perder su aura mística. Los antifeministas siempre han aprovechado este equívoco. Aceptan sin problemas exaltar a la mujer como Alteridad, para después convertir su alteridad en absoluta, irreductible, negándole el acceso al *mitsein* humano” (BEAUVOIR, 2000: 135 nota).

Sólo vamos a presentar una obra de Nikki de Saint Phalle, pero sin duda, una de las más emblemáticas del siglo XX. Se trata de la obra *Hon, Ella* en sueco. Esta obra muestra el cuerpo de mujer más grande representado en la historia del arte. Estuvo expuesta del 9 de junio al 4 de septiembre de 1966 en Suecia. Medía 6,10 x 28,70 x 9,15 metros.

Si hay una representación de la Alteridad como femenino exaltado en la historia del arte del s. XX, sin duda, *Hon*, es una de ellas. Una gran figura femenina, tendida y con las piernas abiertas, se abre ante los y las espectadoras. Creada como un espacio para ser habitado, se entraba a ella por la vagina y dentro se encontraban distintos lugares para recorrer, para estar. La obra de Saint Phalle oscila entre el rechazo al otro y a la convención, a través de sus “shot paintings”, entre las que podemos encontrar *My*

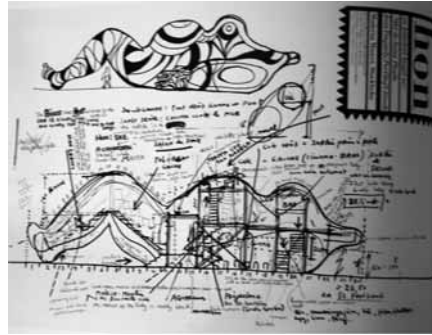


Imagen 10: Nikki de Saint Phalle. Bocetos para *Hon, Ella*.



Imagen 11: Nikki de Saint Phalle. *Hon, Ella*.

lover, donde ella dispara bolas de pintura contra su pareja y otros compañeros, y la construcción de las *Nanas*, figuras femeninas con aspecto maternal, entre las que se encuentra *Hon*. Sin embargo, hay algo de perturbador en *Hon*, quizá por su monumentalidad, quizá porque la figura engulle y apropia a quien quiere entrar, porque desafía los cánones y las convenciones de los años sesenta, o porque, más allá de su presencia, supone la ironía de haber sido construido por una mujer despojando a la obra de su posible carácter de Alteridad con mayúsculas, de su aspecto más esencialista.

Creo encontrar en *Hon* un juego triangular entre la artista, el concepto de feminidad y la sociedad que impone roles. De algún modo, Saint Phalle devuelve a la sociedad conservadora, en 28 metros de largo, la Alteridad con mayúsculas que ellos mismos han construido y querían entronar, la vuelve hacia ellos, con humor e ironía, como una Alteridad hippie que entrona a la vez que destrona, que se ríe de su propio trono. Los textos que ella escribió son suficientemente clarificadores para hablar de la obra y a la vez, de la tensión agónica que en ella vive el imperativo de “ser mujer” y su deseo de “ser sujeto más allá de la determinación de ser mujer”. Saint Phalle escribe sobre sí misma y sobre *Hon*:

“Querido Pontus:

¿Cuándo comencé a ser rebelde? ¿A los cinco? ¿A los diez?

Nací en 1930. Un bebe de la depresión. Mientras mi madre estaba esperándome, mi padre perdió todo su dinero. Al mismo tiempo descubrió la infidelidad de mi padre. Estuvo gritando durante todo el tiempo de su embarazo. Yo sentí estas lágrimas.

Después me diría que todo había sido mi culpa; yo traje los problemas.

.....

Tenía que probar que mi madre se equivocaba. Perdería toda mi vida demostrando que tenía derecho a vivir. Algún día, al convertirme en famosa y rica, estaría orgullosa de mí. Sí, algún día probaría que mi madre se equivocaba. Probaría también que mi madre tenía razón.

Algún día haría algo imperdonable. Lo peor que puede hacer una mujer. Abandonaría a mis hijos por la creación. Me daría a mi misma una razón para sentirme culpable.

Cuando era niña no podía identificarme ni con mi madre ni con mi abuela, ni con mis tías o las amigas de mi madre. Todas parecían muy infelices. Nuestra casa era asfixiante. Un estrecho espacio con poca libertad o privacidad. Yo no quería volverme como ellas, las guardianas del corazón, Yo quería el mundo y el mundo pertenecía a los hombres. Una mujer podía ser la abeja reina en casa pero eso era todo. Los roles de los hombres parecían darles mucha más libertad, y yo estaba resuelta a que esa libertad iba a ser mía.... Después de rechazar a mis padres y su clase social, tendría que enfrentarme con el enorme problema de reinventarme y recrearme. Para aumentar el problema, no tenía sentimientos nacionales claros. Me sentía medio francesa, medio americana. También medio hombre y medio mujer”.

“Queridísima Clarice:

Me preguntas cómo fue trabajar en y hacer *Hon*, la mayor nana que nunca hice. Tenía 90 pies de largo, 18 de alto, 27 de ancho. Pontus Hulten, director del museo de Arte moderno de Estocolmo me invitó a ir en primavera de 1966 con Tinguely, Martial Raysse y Oldenburg para hacer una escultura monumental a la entrada del museo. Martial Raysse declinó la invitación. Oldenburg en el último momento no pudo ir y Jean acababa de comenzar un nuevo trabajo en Soisy y no le apetecía. Todo hacía parecer que el proyecto se venía abajo, pero una voz en mi interior me decía que debía ir, que era importante. Y la escuché.

Los primeros días en Estocolmo no fueron satisfactorios. Mi entusiasmo convenció a Jean, a Pontus, a mi misma y a un artista sueco que se nos unió, Per Olof Ultvedt. Pontus sugirió que podíamos ir todos a Moscú durante unos días... y estábamos a punto de comprar los tickets cuando tuvo la idea. EUREKA! Sugirió construir una gran Nana penetrable, que fuera tan grande que ocupara todo el hall del museo. De repente todos estábamos muy agitados. Sabíamos que estábamos entrando en el sagrado lugar del mito. Íbamos a construir una diosa. Una gran diosa pagana....

Jean asumió la dirección técnica de un grupo de voluntarios que Pontus recolectó para nosotros. ... Tardamos seis semanas en producir nuestra gran gigante y trabajábamos 16 horas al día. La llamamos *Hon*, que significa Ella en sueco. Yo hice el modelo original en pequeño que dio a luz a la diosa. Jean, midiéndola a simple vista, fue capaz de agrandarla para hacer una estructura de hierro y conseguir que fuera exacta al original. Después de

hacer el chasis, se le añadió malla metálica de gallinero para hacer la superficie de la diosa. Yo cociné, en grandes perolas, cola de conejo para pegar grandes papeles que cubrieran la superficie. Necesitamos varias capas para tapar el esqueleto. Cuando estuvieron secas y unidas al metal, entonces la pintamos de blanco. Hice el diseño utilizando el modelo original con pequeñas modificaciones. Más tarde, con la ayuda de Rico Weber, pinté la escultura. Pontus trabajó noche y día serrando, uniendo y trabajando con el martillo y participando en todo lo que podía. Mientras, Jean y Ultvedt se ocuparon de llenar los espacios interiores con muchísimos entretenimientos. Jean hizo un planetarium en el pecho derecho y un bar que vendía leche en el izquierdo. En un brazo se proyectaba la primera película de Greta Garbo y en la pierna había una galería de obras falsas (falsos Klees, Jackson Pollocks, etc.)

La Nana yacente estaba embarazada y por unas escaleras se podía subir a la terraza donde se veía a la gente entrando en la Nana.

Pontus sabía que se había embarcado en una aventura peligrosa con esta gran dama y decidió mantener el proyecto en secreto. De otro modo, las autoridades podían haber oído rumores distorsionados y la hubieran cerrado antes de su inauguración. Construimos una cortina gigante, tras la cual trabajábamos: no estaba permitida la entrada a nadie ajeno a la obra.

Recuerdo las veces que nos reímos imaginándonos los últimos momentos en el museo antes de que un escandalizado ministro de cultura invitara a Pontus a dejar su cargo.

Pinté a *Hon* como un huevo de Pascua con los colores puros, vivos y brillantes que yo siempre había usado. ... Recibía, absorbía y devoraba miles de visitantes. Fue una gran experiencia crearla. ...

Hon tuvo una corta pero intensa vida. Existió durante tres meses y entonces fue destruida. *Hon* ocupaba toda la entrada del Museo y nunca se pensó en su permanencia. Malas leguas dijeron que era la puta más grande del mundo porque tuvo 100.000 visitantes en tres meses.

Un psiquiatra de Estocolmo escribió en un periódico que *Hon* cambiaría los sueños de la gente los años venideros. La tasa de nacimientos en Estocolmo subió ese año. Este hecho fue atribuido a ella.

Hon tenía algo mágico. No podía ayudar pero te hacía sentirte bien. Todo el que la veía esbozaba una sonrisa”.

4. ADENTRÁNDOSE EN LO ORGÁNICO: BUSCANDO LA ALTERIDAD DESDE LO IRREDUCTIBLE. ANNETTE MESSENGER

“Se dirá que, desde la perspectiva que adopto —la de Heidegger, Sartre, Merleau-Ponty-, si el cuerpo no es una cosa, es una situación: es nuestra forma de aprehender el mundo y el esbozo de nuestros proyectos” (BEAUVOIR, 2000: 97).

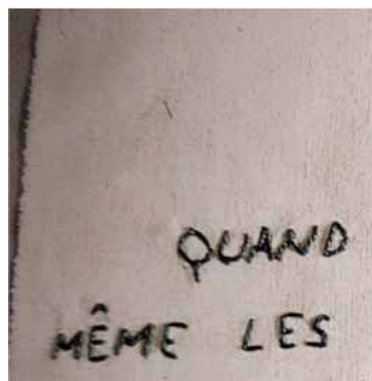
“Je suis un personnage inventé comme les autres en apparence, je joue le jeu volontairement, je joue à jouer le jeu” (MESSENGER, 1995: 79).

La obra de Annete Messenger es una obra desde la indagación de la alteridad, no como un constructo universal sino desde un yo particular, dinámico y en construcción que se pregunta constantemente por su situación, hacia el pasado, el presente, el cuerpo, las relaciones, las imposiciones, las búsquedas y las contradicciones personales y sociales derivadas de todo lo anterior. En 1971 participó en el salón de mayo, en París, con un trabajo que consistía en diez bandas depilatorias usadas. A partir de ese año y hasta 1979, Messenger se atribuye numerosos nombres, títulos, que añade a su propio nombre (Annette Messenger coleccionista, Annette Messenger artista, Annette Messenger arregladora, Annette Messenger mujer práctica, Annette Messenger falsificadora, Annette Messenger...). A partir de fines de los setenta realiza sesenta álbumes colecciones donde reagrupa fotografías, recortes de prensa, notas que clasifica temáticamente, en los que pone en evidencia los estereotipos ligados a la mujer, cambia los sexos y polariza las imágenes, y señala una denuncia irónica y una búsqueda de identidad desde su propia intimidad.

Annette Messenger presenta un arte completamente libre de materiales, soportes y fronteras donde todo se convierte en material móvil, transformable, factible de interrogación, de recreación, de destrucción y nueva creación. Para ella todo lo que se encuentra en la cultura visual es digno de utilización, de interés, de interrogación, Messenger pone los objetos en escena, los muestra, los interroga, los abre, los deconstruye, hace cartografías y pone en relación al mundo y a sí a través de los objetos. Como en un juego, ella se pone en relación con el



Imagen 12: Annette Messenger



Esta imagen sólo muestra un fragmento, en la real se lee el texto completo

Imagen 13: Annette Messenger



Imagen 14: Annette Messenger: *Les Messagers*

mundo a través de los objetos planteando o simplemente mostrando relaciones.

Se involucra en su obra: muestra sus torturas, las torturas voluntarias de las mujeres, lo que ama y no ama de los hombres, lo que los hombres dicen de las mujeres, los refranes mostrados hasta parecer ridículos por el hecho de mostrarse; los detalles de las fotos en los que se fija ella, sus colecciones de remiendos y cosidos, las cosas que sabe hacer como mujer y como hombre, sus celos, sus juegos con el cuerpo, sus votos y sus exvotos... muestra una mujer en su singularidad e irreversibilidad, como un sujeto irreductible que busca, que se trasciende y trasciende los momentos que la conforman.



Imagen 15: Annette Messager

Sus últimas obras, *Les messagers* resultan casi profanaciones irreverentes del cuerpo de la infancia, restos de un interior orgánico, viviente, diseccionado, mostrado desde su interior, vuelto del revés. Lo vivo y lo muerto conviven y se interrogan, el cuerpo y sus órganos, los órganos sin cuerpo. Confluye de algún modo con Louise Bourgeois en la manera en que lo orgánico está presente como un elemento que no se deja amordazar, que, como señalaba Linda Nead, suele ser utilizado como materia femenina sujeta a las reglas masculinas del canon, que limitan, definen y ajustan la forma. Messager hace materia, la cuelga, la deja ocurrir, abre los vientres de los peluches, animales del bestiario infantil y los muestra, sacrificados. Tanto Louise Bourgeois como Messager apelan a lo orgánico, lo que no se ciñe, como formas de rechazo de los límites de la geometría para señalar lo informe como rebeldía, como lo inasible.

5. EL SUJETO QUE SE PERCIBE COMO OTRO: SOPHIE CALLE Y LA MIRADA. UNA INDAGACIÓN EN EL “MIT- SEIN”, SUS IMPOSIBILIDADES Y SUS LÍMITES

“En realidad las mujeres nunca enfrentaron valores femeninos a los valores masculinos: los hombres, deseosos de mantener sus prerrogativas masculinas, inventaron esta división; solo han pretendido crear un territorio femenino –regla de la vida, de la inmanencia- para encerrar en él a la mujer” (BEAUVOIR, 2000: 129).

La obra de Calle, como la de Messager, parece unirse con el fin señalado por Celia Amorós, de “hacer del patriarcado el objeto de la mirada analítica feminista”. Es, en sus palabras, el paso del “nosotras- objeto” al “nosotras-sujeto”, que exige

además que el “nosotras-sujeto” se instituya en mirada crítica que defina a quienes han constituido a las mujeres en “lo femenino”.

La mirada parecía ser posesión fundamentalmente masculina. Sophie Calle recupera la mirada para sí, como agente que trata de definir, situar y localizar al ser, al ser en relación consigo mismo, consigo misma, con los otros. Sophie Calle se vuelca en la vida del otro, se obsesiona por la mirada hacia el otro y del otro, hasta socavar incluso los límites

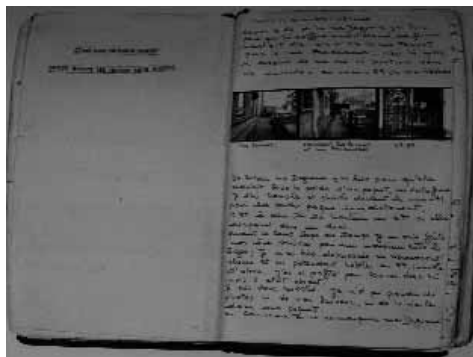


Imagen 16: Sophie Calle

éticos de relación. Qué miran, cómo miran los otros, cómo miran cuando les miramos, cómo cuando nadie les mira. Qué ven los otros en las imágenes, cómo interpretan una realidad fija y dinámica a un tiempo. Querer ver por donde ven los ojos de los otros, mirar y saber qué miran los que miran. A diferencia de las miradas del voyeur, que no se expone, ella se expone, en un juego intersubjetivo donde muestra su intimidad y la brinda. En ella, de nuevo, como en autoras anteriores, se une arte y vida.

Sophie Calle, como Messaquer, es nominalista moderada, tal y como lo define de nuevo Celia Amorós. Ser nominalista significa “no creerse que los términos abstractos, universales o genéricos, como en nuestro caso, “lo masculino” y “lo femenino”, signifiquen nada más que nombres para designar conjuntos de individuos. Nominalismo es... una convicción ontológica según la cual la verdadera realidad, lo que tiene entidad en sentido fuerte, son los individuos”. Sophie Calle sabe de la mirada designadora del Otro sobre las mujeres, y por ello busca invertir esa mirada, hacerla suya, pero en un juego donde no trata de esencializar al otro, sino de buscar, dentro de su individualidad, las características definidoras que la ayuden a comprender su mirada.

Sophie Calle habla de la posibilidad/imposibilidad de intercambiarse, saberse/extrañarse en la vida de otra, de otro. Crea verdaderas narraciones que resultan a veces siniestras, policíacas en casos, prohibidas otras. En uno de sus más famosos trabajos, sigue a una persona. Sophie Calle traspasa éticas y límites convencionales, fotografía aquello que él fotografía y le fotografía fotografiando. Y lo muestra. Esa es su obra, la búsqueda de la mirada del otro. Cada persona es una narración a contar, una vida que vivir y se puede contar de muy diversos modos. Sophie Calle aborda, de algún modo, la imposibilidad de narrarse definitivamente, la irreductibilidad de la propia mirada, de la mirada ajena. La imposibilidad, en fin, de saber la vida del otro, de mirar por sus ojos, pero, a la vez y paradójicamente, del interés por el otro y su construcción de vida, como tratando de discernir entre el azar de la contingencia.

Una de las acciones más interesantes que hablan de esta cuestión y podría remitir no solo al trabajo de construir en relación, ser en relación beauvoriano y al trabajo de la alteridad, es el trabajo que realiza pidiendo a un detective que la siga. Ella se queda fascinada por la mirada del otro sobre sí misma, pero ordenada por ella, y sobre la narración de su vida, “la surveillé”, la vigilada, frente a su propia narración. El doble retrato de la vida que nunca coincide. La singularidad de la existencia, de la mirada y el pensamiento. Es de algún modo, y en clave casi cómica, poner de manifiesto la mirada ajena como constructo absurdo que designa a la mujer:

“Empecé por casualidad. Había estado siete años seguidos fuera de París, y al volver estaba perdida, ya no tenía amigos ni lugares donde ir, ni recuerdos. Estaba desesperada y tras un tiempo sin hacer nada empecé a bajar a la calle. Me preguntaba a donde iba la gente, que hacían los que no iban a trabajar, los que paseaban, a dónde iban y tras un tiempo decidí seguir a las personas y así redescubriría mi ciudad a través de sus trayectos, de sus deseos y de su energía que me faltaba a mí... empecé a sacar fotos,... y un buen día decidí seguir uno en concreto”.

“Contacté a un detective privado para que me siguiese... paralelamente cuando el me seguía yo escribía lo que hacía... el resultado fue una especie de doble retrato”.

Sophie Calle intercala el relato de la realidad vista por el detective, con la suya propia y muestra las imágenes hechas por el detective y acompañadas por el texto, juntos con el suyo. La mirada ajena con la propia mirada. La escritura neutra, “la surveillé”, frente a la escritura subjetiva. Y en ese intercalado muestra lo absurdo del designar, de señalar una identidad cerrada en el otro, en los prejuicios, Sophie Calle se ríe y sorprende de que al detective le resultan interesantes momentos que para ella no lo son, que tienen que ver únicamente con encuentros con hombres, de una sociedad que asigna jerarquías y valores. En ella se superponen y confluyen las miradas de Otro que designa, pero destituyéndolas de su carácter designador, y haciendo suya la capacidad de mirar y buscar, en un paso más allá, la mirada de otro en minúsculas, en ese “mitsein” que trata de articular relaciones en el mundo con los otros.

6. PARA IR CONCLUYENDO

“Lo que existe concretamente no es el cuerpo-objeto descrito por los científicos, sino el cuerpo vivido por el sujeto.... La naturaleza no define a la mujer: la mujer se define incorporando la naturaleza en su afectividad” (BEAUVOIR, 2000: 101)

El cuerpo vivido por el sujeto, el sujeto que asume y negocia su identidad, su espacio y su sociedad es el hilo común de las artistas que hemos tratado de presentar y que corre paralelo, acercándose y alejándose al pensamiento de Beauvoir.

Pero en sus obras, corre paralelo o en intersección su libertad, su frescura, su conciencia de sí, su capacidad de trascender, con mayor o menor profundidad, con mayor o menor alcance, con mayor o menor ironía, su sociedad, su cuerpo, para construir y renombrar un nuevo espacio que habitar, estableciendo lazos, tendiendo relaciones. Sabiendo del límite de lo universal y asumiendo el existir como un reto vital, estas artistas se nombran continuamente, aunque se tachen a menudo en un juego irónico, aunque sarcásticamente repitan hasta convertirlo en mofa, los desdenes de una sociedad que les niega el derecho a la existencia o trata de encerrarlas en un pretendido esencialismo. Hacen de sus cuitas, sus miedos y sus retos, el motivo de sus obras en un continuo decirse y rehacerse a través de su obra, que revierte y devuelve la mirada del espectador, de la espectadora a una misma, haciendo que ésta, que éste se pregunte hasta dónde el designar de la sociedad, desde dónde nuestra propia capacidad de apropiación del decirnos. En un juego inacabable, estas artistas ponen en entredicho los cánones, con mayor o menor dolor, con mayor o menor placer y en donde la imagen, como constructo mental, en palabras de Sartre, hace poner en entredicho la realidad y sus relaciones con uno mismo. Con una misma.

BIBLIOGRAFÍA

- AMORÓS, C. (2007): *La gran diferencia y sus pequeñas consecuencias... para las luchas de las mujeres*, Madrid, Cátedra.
- BEAUVOIR, S. (2000): *Segundo sexo*, Madrid, Cátedra.
- BERNADAC, M.L. (2006): *Sculping emotion, Louise Bourgeois*, París, Flammarion.
- BOURGEOIS, L. (2002): *Destrucción del padre/ reconstrucción del padre*, Madrid, Síntesis.
- HULTEN, P. (1992): *Nikki de Saint Phalle*, Gerd Hatje Verlag.
- MAYAYO, P. (2002): *Louise Bourgeois*, Madrid, Nerea.
- SARTRE, J.P. (1996): *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Folio Essais, Gallimard.
- SARTRE, J.P. (2003): *L'imagination*, París, Presses Universitaires de France.
- VV.AA. (2003): *Sophie Calle. M'as tu vue*, París, Centre Pompidou (Catálogo de la exposición).
- VV.AA. (2005): *Nikki & Jean. L'art et L'amour*, Hannover, Prestel (Catálogo de la exposición)
- VV.AA. (2006): *Louise Bourgeois*, París, Flammarion (Catálogo de la exposición).
- VV.AA. (2008): *Louise Bourgeois*, París, Centre Pompidou (Catálogo de la exposición).