

GÉNERO, SEXUALIDAD Y PRÁCTICAS ARTÍSTICAS: DESEO Y REPRESENTACIÓN EN LA MIRADA

Dr. Jaime Ceron
Curador y crítico de arte del Museo Nacional de Bogotá - Colombia

Resumen:

Durante las últimas décadas del siglo XX se aprecia la visión más bien masculina del arte mientras que las prácticas artísticas de otros grupos humanos no eran tan tomadas en cuenta, como era el caso del arte realizado por mujeres desde una perspectiva aparentemente femenina. Si el valor del arte se delimita por el horizonte histórico y cultural, también lo deben hacer los conceptos que generan un vínculo efectivo entre las prácticas artísticas y el campo social. Uno de estos conceptos es el objeto y uno de estos objetos es la mirada. Se recoge aquí la diferencia de estas visiones según la época histórica.

Palabras clave: modernidad, objeto, mirada, valores esenciales, mujeres.

Abstract:

During the last decades of the 20th century, there was a masculine point of view related to art while the artistic practices of other human groups were not taken into account, as in the case of art done by women performed from an apparent feminine point of view. If the value in art is delimited by the historical and horizon, it should also be delimited by the concepts that generate an affective link between the artistic practice and the social environment. One of these concepts is the object and one of the objects is the vision. Here we have the difference between the points of view according to the historical moments.

Key words: modernity, object, vision, essential values, women.

GÉNERO, SEXUALIDAD Y PRÁCTICAS ARTÍSTICAS: DESEO Y REPRESENTACIÓN EN LA MIRADA

Dr. Jaime Ceron

deseo y mirada

Son muchos los discursos que han ubicado la actividad artística dentro del campo visual, pero es quizás la estética el que más la ha atrincherado en esa área.

Los discursos estéticos parecen atender más a la experiencia sensible de lo visual, que a la pulsión que lo determina, lo que explica la poca atención que ha tendido dentro de ellos el problema del deseo. Si comprendemos el campo visual como un campo escópico, nos acercamos más efectivamente al deseo que impulsa el acto de ver. Para hacer esta transición necesitamos de herramientas analíticas provenientes de otros discursos como sería el caso del psicoanálisis, que no solo permite situar la dimensión del deseo dentro de la visión sino que ayudara a hacer notar la diferencia que existe entre la visión y la mirada.

Maurice de Merleau Ponty, en *Lo Visible y lo Invisible*, decía que nuestra corporeidad nos hace objetos a la vista del mundo. La percepción visual por lo tanto es inseparable de la contingencia del cuerpo que lleva a la visión a estructurarse por una deformación que conocemos como perspectiva (ya sea ortogonal o atmosférica). Jacques Lacan¹ dice que a lo largo de nuestra vida vemos desde un solo punto pero que en nuestra existencia somos mirados desde todos lados, tanto literal, como metafóricamente. Por eso la mirada sería una situación preexistente al sujeto, que muestra como en el campo visual el deseo que lo constituye pertenece a otro, haciendo eco a su famosa frase "el deseo del sujeto, es el deseo de otro". Las creencias religiosas, las convicciones políticas, los fenómenos del gusto y obviamente el lenguaje han sido definidos por "alguien más", un otro, en cuyo espacio parecemos ingresar a medida que aprendemos sus respectivas estructuras. Lo que deseamos es siempre lo que alguien más ha deseado.

La mirada está afuera, en el espacio de un "otro con mayúscula", e inscribe al sujeto dentro de un cuadro, tanto visual como cultural y simbólico, en el que éste no es otra cosa que una sombra o mancha. Si la filosofía clásica afirmó que "el sujeto es el que mira", el psicoanálisis lacaniano señalará que "el sujeto es el que es mirado".

Norman Bryson ha dicho que la visualidad, a diferencia de la visión, debe ser entendida como un campo simbólicamente estructurado que concuerda con la descripción inteligible del mundo asumida socialmente.² Entre el sujeto y el mundo se han insertado numerosos discursos que crean la visualidad y la separan de la experiencia visual inmediata. Una pantalla de signos se ha situado entre el ojo y el

1 Jacques Lacan, Seminario 11, sección De la mirada como objeto a minúscula, capítulo IX ¿Qué es un cuadro? Págs. 123 y 124. Editorial Paidós, Buenos Aires, 1997.

2 Ver Norman Bryson, "The gaze in the expanded field", en *Vision and visibility*, Número 2, 1988, págs. 88-94. Seattle, Bay press. Este autor hace una lectura del Seminario XI de Jacques Lacan, específicamente en lo relativo al objeto mirada, a través de un análisis de la acción del campo simbólico sobre la pulsión escópica.

GÉNERO, SEXUALIDAD Y PRÁCTICAS ARTÍSTICAS: DESEO Y REPRESENTACIÓN EN LA MIRADA

Dr. Jaime Ceron

mundo proyectando una sombra sobre la visión. Aprender a ver socialmente es un proceso análogo a ingresar al lenguaje verbal, es insertarse en un sistema previo de convenciones y creencias, es ver en el campo de otro. Por lo tanto lo visual esta estructurado socialmente de la misma manera que lo social esta estructurado visualmente.

La visualidad involucra una serie de convenciones o códigos que limitan la acción de la pulsión escópica, haciendo que todo lo que no coincida con sus normas sociales y simbólicas sea percibido como anomalía, alucinación o perturbación. Las prácticas artísticas han involucrado históricamente una tensión entre la visión y la visualidad, dado que se han apoyado siempre en la apropiación y movillización de convenciones y trasfondos culturales que median la relación entre el campo del arte y el campo social en general. Los asuntos de género y sexualidad serían unos de los tantos aspectos que serían representados por una determinada mirada dentro del campo artístico occidental.

Marcel Duchamp, buscó dispositivos visuales que restringieran en menor medida la presencia de la pulsión escópica o que involucraran una oscura forma de análisis de sus efectos. Él comenzó a indagar sobre la presencia del deseo en la visión y pronto generó un enorme desafío al orden de la visualidad al proponer como obras de arte, objetos ordinarios que no se inscribían dentro de las convenciones estéticas, escapando por lo tanto a su definición simbólica como arte. Él expuso artefactos producidos industrialmente, a los que dio el nombre de *readymades*, que solo adquirirían la capacidad significativa que le suponemos al arte, en virtud del contexto que les servía de límite.

Adicionalmente a la transformación que involucran este tipo de operaciones sobre la propia categoría artística, es importante graficar la manera como los *readymades* proponen una expansión de la idea de representación. Si esta se pudiera situar en el campo visual, no sería abarcable solamente a través de los rasgos de la visualidad. Si nos aproximamos a los *readymades* a través de la noción de la mirada, propuesta por Bryson, aparece un sesgo de interpretación de su anomalía como un desmonte de la dimensión simbólica de lo visualidad, porque parece que estamos viendo algo que no deberíamos ver y que por lo tanto desafía las categorías.

En el caso de *La Fuente*, el orinal que Duchamp firmó seudónimicamente bajo el nombre R. Mutt y que exhibió como escultura, aparecen una serie de resonancias que comienzan a revelar unas lecturas inusitadas sobre el objeto en cuestión. En primer lugar, el seudónimo utilizado alude al nombre propio de uno de los principales fabricantes norteamericanos de piezas de fontanería, ironizando la propia autoría de Duchamp. Adicionalmente, la pieza se apoya en un pedestal sobre el lado que usualmente la fijaba al muro, sugiriendo una especie de elevación de 90 grados. En

GÉNERO, SEXUALIDAD Y PRÁCTICAS ARTÍSTICAS: DESEO Y REPRESENTACIÓN EN LA MIRADA

Dr. Jaime Ceron

esta nueva ubicación resaltan las curvas sinuosas de su superficie, similares a las de la clásica botella de Coca Cola, que hacen notar la curiosa coincidencia entre el interior del orinal y la forma de un útero, resaltando la condición femenina del objeto dirigido a una función fisiológica masculina.³

La "elevación" del objeto se podría tomar como una sublimación del acto que acarrea, lo que se podría relacionar con los análisis que realizó Sigmund Freud sobre tal acto. En su texto *Sobre la conquista del fuego*, surgido por una nota a pie de página de su ensayo *El malestar en la cultura*, Freud hace notar las implicaciones simbólicas del acto de apagar el fuego con la orina, presente en prácticas culturales primigenias de muchas tribus aborígenes. El señala la alternancia, a diversos niveles, entre las dos funciones que soporta el órgano sexual masculino; la fisiológica y la sexual, de ahí que él señale que "el hombre apaga su fuego con su agua"⁴. Cuando vemos *La Fuente*, notamos como se ha movido del campo fisiológico al ámbito sexual, del deseo, y todo lo que podamos suponerle a este objeto en esta "nueva condición" se orienta por ese camino. Esta obra parece funcionar según la sentencia sugerida por el nombre del alter ego de Duchamp llamado *Rose Selavy*, que homofónicamente significa "eros es la vida". Como dicha sentencia, *La Fuente* solo existe en la medida en que nuestro deseo responda a sus demandas.

En sus *Rotorelieves*, la corporeidad aflora dentro de un juego, aparentemente inofensivo de efectos visuales, que mediante un movimiento rotatorio terminan por evocar, de manera similar a *La Fuente* un conjunto de partes o actos carnales que parecen más un aporte del espectador que una característica de la obra.

En *Etant Donés*, el diorama que se percibe detrás de una vieja puerta, se nos muestra como el acto de ver involucra necesariamente la intromisión en el campo de otro, hasta el punto que Duchamp llama voyers a los espectadores de la obra. Su estructura demanda que cada persona que desee verla, observe por dos agujeros, que recuerdan el carácter esteteoscópico de la visión humana. De esta manera se pone de presente que ver es reconstruir carnalmente de manera unitaria, la dualidad lo que entra por los ojos. Cuando un espectador percibe esta obra, tiene la curiosa sensación de que ella literaliza la estructura de la perspectiva ortogonal haciendo que el punto de vista y el punto de fuga se corporalicen. Cuando un espectador o "voyeur", se sitúa ante la puerta, posa su vista sobre una imagen que superaría incluso sus máximas expectativas. Los dos agujeros le dejan ver a una mujer desnuda, con las piernas abiertas, enseñando claramente el agujero de su sexo (un tanto informe por demás, como si fuera una suma de todos los orificios corporales). Se crea así una extraña coincidencia entre la morfología

3 Respecto a este último análisis ver: Rosalind Krauss, *Pasajes en la Escultura Moderna*, "Formas de Readymade", Editorial Akal, arte contemporáneo, Madrid, España, 2003.

4 Ver Sigmund Freud, *El Malestar en la Cultura*, "Sobre la conquista del fuego", Alianza Editorial, Madrid, España. 1988. Págs. 89-95. La relación entre este texto y las prácticas artísticas contemporáneas me fue sugerido por Rosalind Krauss, *El Inconsciente óptico*, "seis" Editorial Tecnos, Madrid, España, 1997, Págs. 283-298.

GÉNERO, SEXUALIDAD Y PRÁCTICAS ARTÍSTICAS: DESEO Y REPRESENTACIÓN EN LA MIRADA

Dr. Jaime Ceron

de los agujeros de la puerta y el agujero del cuerpo, sugiriendo que tras él hubiera otro ojo. Sin embargo es necesario recordar que al estar ubicada en un museo, siempre existe el riesgo para los "voyeur" de que alguien carraspee o tosa por su espalda revelando su propio cuerpo como objeto a la mirada de alguien más.

Otra de sus obras, conocida como *Monalisa L.H.O.O.Q.* consistió en dibujar bigotes y barba sobre una reproducción litográfica, de muy poca calidad, de la *Mona Lisa*, añadiendo el nuevo título en la parte inferior de la hoja. Leer homofónicamente esta sigla en francés genera la frase: "Elle a chaud au cul" que trae como significado: "Ella tiene caliente el culo". Esta frase puede interpretarse en primera instancia como un comentario sobre el personaje que aparece en la obra de Leonardo. Sin embargo, al leerla literalmente en inglés se convierte en *look*, que significa "mira", introduciendo la obra dentro del campo de la pulsión escópica y dándole un nuevo sentido a la frase en francés que proviene en realidad de una popular expresión para decir que una mujer está excitada.⁵ Al observar y leer esta obra, podemos percibir dos tipos de sexualidades latentes, porque como dijo Duchamp, "*Lo más curioso sobre ese bigote y esa perilla (...) es que cuando los miras, la Mona Lisa se convierte en un hombre. No es una mujer disfrazada de hombre, es un hombre auténtico*".⁶ Por ese motivo el "ella" de la frase homofónica del título en francés no sería alusivo al personaje representado, sino que estaría haciendo referencia al sujeto que "mira" que en este caso vendría a ser una mujer, cuyo "calor" sería producido por el deseo experimentado por ella ante un objeto masculino, el hombre que es ahora la *Monalisa*.

77

género, sexualidad y representación

Los conflictos sociales que se agudizaron en las décadas finales del siglo XX, dieron a conocer la contingencia, particularidad e historicidad que determinaba la noción supuesta de "universalidad" del arte y de sus categorías de valoración, que fueron determinantes dentro de la modernidad. De esta manera muchos de los "valores esenciales" que constituían la "experiencia universal del arte", no eran otra cosa que las expresiones de la posición hegemónica de un varón adulto, blanco, heterosexual y de clase alta.

Las experiencias culturales de otros grupos sociales y poblacionales no parecían estar siendo recogidas o expresadas por las prácticas artísticas, o al menos no por los discursos que se generaban en torno a ellas. Las mujeres que ingresaban al campo del arte dentro el ámbito moderno, solían percibirse como unas damas pintoras, que

5 Mi referencia a esta obra sigue casi enteramente el análisis elaborado por Juan Antonio Ramírez en el capítulo *Maquinación de los readymades L.H.O.O.Q.*, "Duchamp, el amor y la muerte incluso", Ediciones Siruela, 2 edición, Madrid, 1994.

6 Citado por Juan Antonio Ramírez, *Ibid.*

GÉNERO, SEXUALIDAD Y PRÁCTICAS ARTÍSTICAS: DESEO Y REPRESENTACIÓN EN LA MIRADA

Dr. Jaime Ceron

reflejaban la maternidad, la sensualidad y la naturaleza representando flores o paisajes, lo que circunscribía la comprensión de su trabajo a la concepción patriarcal del mundo occidental. Muy al contrario, el trabajo de un artista como Vincent van Gogh, que pintaba igualmente flores y paisajes, nunca sería discutido desde los mismos argumentos, sino que se vería como una respuesta crítica al universo natural y como un triunfo de la autonomía del color.⁷

Si las categorías abstractas que delimitan el valor del arte, como las que acabo de mencionar a *grosso modo* deben situarse en un horizonte histórico y cultural, también lo deben hacer los conceptos que generan un vínculo efectivo entre las prácticas artísticas y la experiencia social.

Durante la modernidad el hecho de pertenecer a un grupo humano particular, o tener un sexo, una clase o una raza, parecía minar las aspiraciones épicas de una práctica artística pura, sin mácula, ahistórica y apolítica (considerada así al menos en teoría). En el arte posterior a la modernidad, esas particularidades son las únicas fuentes de legitimidad en los discursos enunciados, que implicaron para las mujeres el derecho a una autorepresentación, mas allá de la habitual *feminidad* en abstracto que representaba sobre ellas la mirada masculina. Lo mismo ocurre con otros grupos sexuales que han intentado proponer sus propias categorías y estructuras de representación.

Si en la modernidad el escenario de producción artística era el estudio, donde el creador (varón) y su objeto sexual (femenino) se encontraban; después de la modernidad, el escenario que les permite a las mujeres enfrentarse a una labor creativa e intelectual que comprometa su sexualidad no podría ser el mismo. Por ese motivo muchas artistas han recurrido a un análisis de la vida doméstica y su implacable laboriosidad, para articular sus posturas y llevar a cabo sus señalamientos así como también han abordado una deconstrucción sistemática de los esquemas de representación hegemónica sobre ellas.

En 1992 la artista norteamericana Rachel Lachowicz propuso su obra *Red not blue* como una contrarepresentación feminista frente a la obra *Antropometrías* de Yves Klein. Reemplazo a las mujeres desnudas por hombres musculosos, y la típica pintura azul por colorete rojo. Los hombres cubrían sus cuerpos desnudos con el labial carmesí y dejaban improntas sobre grandes hojas de papel blanco. Ella vestía, al igual que Klein, un traje negro de cocktail y dirigía la acción de sus modelos.

También a comienzos de los noventa Sherry Levine presentó una versión de *la Fuente* de Duchamp realizada en oro. En esta pieza, ella intentaba evidenciar

⁷ Estas ideas provienen de la lectura del texto *Inscripciones en lo femenino* de Griselda Pollock que está compilado dentro del libro "Los manifiestos del arte posmoderno: textos de exposiciones 1980-1995" editado por Anna Maria Guasch. Edifociones Akal S.A. / arte contemporáneo N° 6, Madrid, 2000. Traducción Cesar Palma.

GÉNERO, SEXUALIDAD Y PRÁCTICAS ARTÍSTICAS: DESEO Y REPRESENTACIÓN EN LA MIRADA

Dr. Jaime Ceron

la forma en que la dimensión del señalamiento, implícita en el Readymade, se ha convertido en una institución, en un rasgo de valor *per se*. La misma figura de Duchamp se ha asimilado desde perspectivas de análisis enteramente contrarias a sus intereses fundamentales convirtiéndose en el emblema de aquello que él intentó atacar. La obra de Levine, intenta producir su significación a través de una situación ambivalente, afirmando y cuestionando a la vez la eficacia del principio readymade como modelo histórico. Por este motivo es fundamental para el reconocimiento de esta situación la presencia de un pedestal que sirve de enlace entre el objeto y el contexto museal. Esta obra es una continuación del tipo de proyectos que ella emprendió durante los ochenta, tales como sus series fotográficas conocidas como *after*. Su serie *after Edward Weston*, por ejemplo, consistía en la acción de re-fotografiar las imágenes fotográficas que Weston elaboró a partir del cuerpo desnudo de su propio hijo: Neil. Cuando Levine fotografía las fotografías de Weston, viola su derecho de autor (o el copy right en este caso) generando un interesante conjunto de preguntas en torno a la institución "autor".⁸ Sin embargo varios teóricos han insistido en la manera como este simple acto de Levine desmantelaba la mirada desde la cual el mismo Weston ha construido sus imágenes, poniendo en jaque su propia dimensión de autoría. Sus fotografías construían una noción de belleza en torno al cuerpo masculino, partiendo de la gama acromática, mostrando un cuerpo lampiño y recortando del torso, la cabeza y las extremidades, lo cual respondía a un modelo cultural establecido por la recepción neoclásica de la escultura griega. Esta posición deconstructiva de las narrativas masculinas hegemónicas durante la modernidad fue compartida por artistas como Cindy Sherman y Laurie Simmonds quienes analizaron críticamente las representaciones sociales de las mujeres. Sherman citaría ficticiamente supuestas películas que tipificaban los roles femeninos, poniendo en evidencia la existencia de estereotipos culturales generados por diferentes tipos de representaciones. Laurie Simmonds proporcionaba una relación entre los juguetes infantiles y los roles sociales que evidenciaban el papel ideológico de los primeros y la estructura artificial de los segundos.

Barbara Kruger y las Guerrilla Girls han explorado la dimensión discursiva de la publicidad para confrontar las construcciones de subjetividad contemporáneas como efecto del lenguaje, en el primer caso, o para vislumbrar los continuados actos de discriminación y censura que emergen de este tipo de representaciones culturales.

Catherine Opie elabora una serie de retratos que producen una experiencia transgénero que es generada por la indagación sobre las formas de representación cultural. Sus personajes masculinos revelan el cuestionamiento radical a convenciones sociales que determinan los roles humanos y sus significados. Estas obras recuerdan a Ana Mendieta y su proyecto de trasplantarse cabello en la cara, que evidentemente

⁸ Este proyecto ha sido discutido por Rosalind Krauss en su célebre ensayo *La originalidad de la vanguardia*, compilado en su libro *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Ver Alianza Editorial, Madrid, 1996. Traducción Adolfo Gómez Cedillo.

GÉNERO, SEXUALIDAD Y PRÁCTICAS ARTÍSTICAS: DESEO Y REPRESENTACIÓN EN LA MIRADA

Dr. Jaime Ceron

genera una traslación de género, por su nueva barba, y un cuestionamiento político. Es inevitable recordar la obra *L.H.O.O.Q.* de Duchamp.

Annie Sprinkle realizó su performance *Espectáculo público de cuello uterino*, que invita a mirar al público directamente en el interior de su vagina, con ayuda de un espéculo vaginal y una linterna, desmitificando de una manera jocosa el cuerpo de las mujeres, como ella misma dice, y expandiendo el acto voyerista de "mirar bajo la falda". Ella hablaba sobre sus periodos menstruales con los asistentes, se suministraba duchas vaginales e incluso se provocaba un orgasmo al final del performance. También mencionaba su enorme conocimiento sobre respuestas sexuales de las mujeres, desde su experiencia como lesbiana, que la mayoría de los hombres desconocen. Con este tipo de gestos parecía estar llamando la atención sobre una serie de representaciones culturales en torno a la insaciabilidad sexual y autosuficiencia de las mujeres e incluso de la irrelevancia de los hombres para el placer femenino.⁹

De otro lado, artistas como Francesca Woodman, Janine Antonine, Ann Hamilton o Doris Salcedo han puesto su atención sobre las condiciones de ausencia o silencio que caracterizan, ya sea las labores femeninas o la valoración simbólica de ellas. Se han valido de gestos, materiales, acciones, apropiaciones y señalamientos para motivar el reconocimiento de la dimensión política e histórica del trabajo desempeñado por el cuerpo, que enlaza a un importante porcentaje de mujeres con la noción del proletariado histórico.

Hay otra artista colombiana de origen indígena, Delcy Morelos, cuyo trabajo puede ser interesante de analizar de cara a los asuntos hasta aquí planteados. Su obra *Campos concentrados* se apropia de una práctica tan hegemónica como la pintura para movilizar asuntos de género e ideología. Al ver de cerca los campos cromáticos que constituyen cada una de las piezas, aparecen una serie de registros de incidentes, en un orden sucesivo, que al sumarse sustentan el sentido que puede producir la experiencia de la obra en general. Invertiendo su orden de recepción podemos destacar en un primer plano la presencia del lienzo crudo, al que se han superpuesto cuidadosamente, en un segundo plano, un sin número de sutiles capas de imprimante, que borran la evidencia directa de la tela y la sumergen bajo una especie de película aislante que la encapsula, como si se tratara de un vidrio. Sobre la suavidad de esta nueva superficie, se organiza y despliega una lógica de ocupación del espacio, que consiste en demarcar un diminuto punto de color rojo oscuro, continuar rodeándolo con otros puntos de un espesor ligeramente mayor, repetir esta acción en un radio más amplio, extendiendo y aumentando su densidad paulatinamente, para luego replegarse en el mismo orden para volver a comenzar repitiendo este principio incesantemente. Esta forma de expansión continúa en todas las direcciones del espacio pictórico, pero se detiene en algunos puntos

⁹ La alusión a esta obra está enmarcada en el análisis que hace Linda Kaufman al respecto. Ver "Malas y perversos: fantasías en la cultura y el arte contemporáneos", Ediciones Cátedra, Madrid, Pág 85 Traducción Manuel Talens

GÉNERO, SEXUALIDAD Y PRÁCTICAS ARTÍSTICAS: DESEO Y REPRESENTACIÓN EN LA MIRADA

Dr. Jaime Ceron

(ligeramente distintos en cada pieza), cerca de los bordes laterales, creando un límite sinuoso cuyo alejamiento del espacio exterior depende de unas coordenadas específicas en cada caso. Este evanescente campo de color al sumarse con la refracción producida por la película aislante del imprimante, coloniza el lienzo crudo que le subyace, por la demarcación de las sombras de proyección de cada una de sus partículas cromáticas constitutivas.

Los casi infinitos gestos que se suman para crear la superficie pictórica de "*Campos concentrados*" tienen dos particularidades. Una es la sensación de impersonalidad mecánica que puede producir un primer encuentro con ella. Otra es la revelación de un estado horizontal del que emergió la imagen, que se produce por el hecho de que todos los puntos que la configuran tiene la forma de un pequeño charco circular, sostenido o contenido por la acción de la gravedad. Esos dos principios antagonizan con las aspiraciones más arraigadas de la pintura moderna occidental, que supuso una expresión emocional desde el actuar de un cuerpo erguido. Tal vez esté de más anotar que, desde una concepción modernista, ese cuerpo vertical que se enfrenta cara a cara con el lienzo (igualmente vertical) se presupone como masculino, ahistórico y acultural. Las condiciones de sexo, clase o raza de un sujeto, no podrían haber tenido relevancia para el hacer pictórico desde dicha perspectiva. La aspiración moderna a la universalidad, ofrecía un espacio donde el progreso, la libertad y la transformación social pudieran utilizarse en la reinención de todos los sujetos sin ninguna distinción. De ahí que el modernismo valorara hasta tal punto un arte asexual, apolítico y ahistórico. Sin embargo, Griselda Pollock ha señalado, que "la modernidad no hizo sino invertir el problema y produjo para las mujeres una *infrafeminización* radical sin alterar la hegemonía masculina".¹⁰

Esa latente horizontalidad nos conduce a percibir una huella cultural distinta. El sentido de impersonalidad inicial que suscita el proyecto, suspende momentáneamente el extenuante trabajo corporal que implica su realización, y por lo tanto parece invertir las implicaciones masculinas de la actividad pictórica. Muchas artistas desde la última década del siglo XX, nos han recordado la importancia de valorar el papel histórico de muchas mujeres, que han tenido que limitar su radio de acción social a las labores domésticas.¹¹ Cuando una ama de casa realiza adecuadamente su trabajo, éste no es visible porque simplemente las cosas que conforman la vida doméstica parecen mantenerse igual. Los actos de repetición de las labores de limpieza o de la preparación de los alimentos, no tienen un sentido en sí mismos, no son actos expresivos o espectaculares. Solamente adquieren significación por las transacciones simbólicas que regulan la vida familiar desde un esquema patriarcal. Si la acción del padre, dentro de ese esquema, se identifica con la visibilidad y la expresión (adquirir una casa o un vehículo

¹⁰ Ibid. Griselda Pollock, "Inscripciones en lo femenino". Pág. 323

¹¹ Ann Hamilton señala que las mujeres conforman un proletariado, aunque más desde el punto de vista histórico que económico. Por eso ella articula grandilocuentemente dentro de sus obras gestos corporales provenientes de labores domésticas, con el ánimo de lograr una visible espectacularización de ellos que rebase su humilde presencia en la realidad cotidiana.

GÉNERO, SEXUALIDAD Y PRÁCTICAS ARTÍSTICAS: DESEO Y REPRESENTACIÓN EN LA MIRADA

Dr. Jaime Ceron

para el bienestar de la familia), la acción de la madre se identifica con la invisibilidad y el silencio (repetir un mismo gesto sin perturbar los deberes de los demás miembros de la familia).

En *Campos concentrados* aparece una actitud minuciosa, precisa y exhaustiva, junto a la horizontalidad de los gestos pictóricos, que parece recordar labores como el bordado o el tejido, que según Jimmy Durham, antecedieron a la actividad pictórica en su función narrativa en prácticas como los tapices medievales. El mismo autor establece una relación entre el éxito de la pintura, frente a esas otras prácticas, con el interés de los hombres por marginar la mirada que las mujeres iban dejando sobre los acontecimientos de la comunidad al ser las responsables de su representación. En este orden de ideas, *Campos concentrados* vendría a funcionar como un dispositivo analítico de la propia práctica pictórica en términos históricos y culturales.

Delcy Morelos ha explorado en numerosas ocasiones este sesgo ideológico de la horizontalidad, entendida como un espacio políticamente femenino y abiertamente corporal, sin embargo es en *Campos concentrados* donde resulta mucho más contundente y sofisticada su aparición. Es en la insistencia por repetir un gesto aparentemente insignificante, de manera minuciosa, silenciosa y abnegada, sobre una "fina" superficie horizontal, en donde parece manifestarse un cuerpo culturalmente femenino.

Otra artista colombiana cuyo trabajo se ubica en una perspectiva similar es Barbarita Cardozo. Recientemente, ella ha realizado varios proyectos artísticos que implican la traslación de objetos de uso corporal, hacia objetos utilizados en la decoración de interiores. Se ha centrado, sin embargo, en accesorios que acompañan el vestir en las mujeres y los ha convertido en sucedáneos en los objetos que acompañan el mobiliario, igualmente cargados de una lectura en términos de género, como son las porcelanas. La plena coincidencia entre unos y otros podría sugerir el ejercicio contrario, es decir que el punto de partida hayan sido los accesorios decorativos "del hogar".

Esta dualidad se refleja en la manera como dispone estos objetos en el espacio de exhibición, que aluden simultáneamente a esas dos funciones, al situarlos en dos espacios separados, mediante dos tipos de contextualización. El repertorio de cosas utilizado en el proyecto, sus referencias culturales, y los principios de elaboración, sugieren un interés por señalar aquellas experiencias culturales que han sido marginadas de las fuentes hegemónicas de valor simbólico, como fueron las labores habitual o tradicionalmente desempeñadas por mujeres. Como dice Griselda Pollock, "sin acceso al mundo social y político, definidas como menores de edad y económicamente dependientes, condenadas al pauperismo intelectual, a ellas se les concedía, sin embargo, una esfera de influencia 'femenina' y de autoridad moral exclusivamente en el hogar".¹²

GÉNERO, SEXUALIDAD Y PRÁCTICAS ARTÍSTICAS: DESEO Y REPRESENTACIÓN EN LA MIRADA

Dr. Jaime Ceron

Si Barbarita Cardozo explora el cuerpo, el objeto o el espacio, no lo hace desde una mirada neutra o abstracta sobre estos conceptos, sino que compromete una mirada parcial articulada desde la diferencia sexual. El hecho de recurrir a procedimientos que no dejan huella, nos recuerda esa dolorosa condición de (i)reconocimiento social del trabajo que habitualmente desempeñaban las mujeres: que solían ser las labores en el ámbito doméstico. Cuando se le pregunta a niño, cuya madre es ama de casa, ¿qué hace tu mamá? lo más seguro es que responda: inada! Al recurrir a la apropiación y la simulación como fundamentos de sus traslaciones, Barbarita Cardozo está evidenciando la manera en que los objetos "accesorios" se vuelven fundamentales a la hora de recoger

las representaciones y creencias que se acumulan en los resquicios invisibles de nuestra experiencia cultural. Es esto lo que implica una repolitización de la vida doméstica y de la sexualidad.



