

## Mujeres artistas y arquitectura

### *Female Artists and architecture*

#### RESUMEN

Históricamente las mujeres han estado unidas al espacio doméstico- privado. En los valores de género tienen una gran importancia los referidos a las divisiones espaciales, las cuales se han marcado tradicionalmente siguiendo unas oposiciones binarias en función del género: lo público frente a lo privado, el trabajo exterior frente al interior. Todo ello forma parte de un sistema de organización social fundamentado en una red de símbolos compleja.

En el arte, hay muchas mujeres que trabajan y reflexionan en sus proyectos artísticos sobre el espacio doméstico o privado. La reclusión de la mujer en la esfera privada durante siglos ha sido muy importante a la hora de abordar por parte de la mujer determinados temas en sus producciones artísticas como: el espacio de la casa y los roles que ha desarrollado habitualmente la mujer en dicho espacio.

**Palabras clave:** arquitectura, arte y mujeres.

#### ABSTRACT

Women have historically been linked to the domestic-private sphere. In gender values, these space divisions have been very important. These space divisions have traditionally been considered based on binary positions according to gender: public versus private, external versus internal work, within a system of social organization based on a complex network of symbols.

In art, many women work and reflect on their artistic projects about the domestic or private sphere. Women's confinement to the private sphere for centuries has enabled them to tackle certain issues in their artistic productions such as the home and the roles the women have usually played in this space.

**Key words:** architecture, art and women.

#### SUMARIO

-.1. Espacio arquitectónico y género. -.2. Mujeres artistas y arquitectura. -.3. Louise Bourgeois: La mujer-casa. -.4. Marta Rosler: El espacio doméstico-espacio político. -.5. Ana Mendieta: El espacio doméstico y la violencia de género. -.6. Doris Salcedo: El espacio doméstico y la violencia política. -.7. Jana Sterbak: El espacio doméstico y el dolor psicológico. -.8. Rebecca Horn: El espacio doméstico y el aislamiento. -.9. Jenny Holzer: Proyectos artísticos insertados en el espacio público. -.10. Shirin Neshat: Espacio público y la represión cultural de la mujer. -.11. Rachel Whinterread: El espacio doméstico y el confinamiento.

En el seno de la familia se desarrolla la historia de la mujer. La familia es el núcleo principal de la construcción de la sociedad. Históricamente la familia patriarcal, estructurada principalmente por la dicotomía entre lo público y lo privado, ha sido el entorno en el que la mujer ha vivido.

Con el inicio del capitalismo y la modernidad, aparecen una serie de contradicciones para las mujeres entre la esfera del trabajo asalariado y la maternidad, apoyados por la dualidad del pensamiento occidental, entre lo doméstico-privado y lo público. En el entorno doméstico la mujer se ocupa de los requerimientos biológicos de la sexualidad, la crianza y la socialización de los hijos. En el entorno público se producen los cambios políticos y económicos.

Tradicionalmente las tareas «naturales» de las mujeres eran domésticas y reproductoras, los trabajos que podían realizar fuera del hogar debían estar relacionados con sus obligaciones –domésticas y maternales–, por ello debían realizar trabajos de jornadas parciales y de acuerdo con su diferencia biológica, más cerca del concepto de servicio que de trabajo, estando excluidas del espacio político.

Se estableció de este modo una división natural del trabajo según el sexo, lo que conocemos como división sexual del trabajo. La división sexual era considerada un hecho social objetivo. El salario barato se convirtió en el salario adecuado para la mujer.

Además la modernidad significó un cambio cualitativo en la forma de concebir la familia como núcleo de sentimientos, placer y afectividad. Esto significó una regresión en la vida y derechos de las mujeres. Todo ello ha contribuido al encierro de las mujeres dentro de su hogar. La familia se convierte en una institución que anula los derechos de las mujeres en el entorno público, creando un tipo de feminidad que desde entonces se relaciona con las nociones de domesticidad, dependencia, pasividad y maternidad.

En la segunda fase del capitalismo las luchas por el reconocimiento del trabajo doméstico como «trabajo productivo» y de la maternidad como «función social» fueron, con variaciones según los estados, muy poco efectivas. La lucha por el reconocimiento, la igualdad y la justicia se trasladó a las reivindicaciones de las mujeres por el trabajo fuera del hogar. El período de entre guerras fue un período de desarrollo, educación y evolución para las mujeres.

En los años sesenta, las mujeres pese a estar cada vez más integradas en el sistema educativo y en el mundo del trabajo, también estaban cada vez más relegadas a puestos de trabajo feminizados, concentrándose en comercio, servicios sanitarios y oficinas. A mediados de los años setenta la crisis económica y la inflación, ponen de nuevo en marcha viejas fórmulas familiaristas: si las mujeres dedican su tiempo a su trabajo y desarrollo profesional, no pueden dedicar su tiempo a la maternidad y a la educación de sus hijos, lo cual vuelve a situar a la mujer frente a la disyuntiva de escoger entre la vida familiar y la profesional.

El sistema de producción cada vez más tecnológico de las empresas obliga a las mujeres a buscar trabajo remunerado que pueden realizar en la esfera privada: el teletrabajo. Esta situación confina, una vez más, a muchas mujeres a la esfera privada de la casa donde mantienen un doble trabajo: cuidar de la familia y trabajar, asumiendo «jornadas interminables». Pese a tener un trabajo de baja cualificación y mal remunerado las mujeres defenderán el trabajo que desempeñan fuera del ámbito doméstico ya que asegura su presencia activa en el espacio público.

Como hemos visto las mujeres han estado unidas al espacio domestico-privado. Es cierto que la relación del espacio, de la arquitectura con el comportamiento social es compleja y llena de interacciones. Así, mucha gente considera que el entorno arquitectónico y su papel en la configuración de la vida de cada día, no se discute, lo da por sentado y lo considera incuestionable. Esa incapacidad de cuestionamiento, es lo que convierte a la arquitectura en una de las estructuras ideológicas y representaciones del poder más eficaces y poderosas. También Michel Foucault entiende que la arquitectura significa la autoridad y el orden, y es la expresión de una sociedad que actúa de modo disciplinario.

La arquitectura construye distinciones de género en cada nivel de su discurso. Se produce una discriminación o negación de los géneros (de lo diferente de la masculinidad hegemónica) que se encuentra en muchos aspectos del discurso arquitectónico.

El trabajo y las actividades masculinas son las que organizan, en gran medida, la casa y la ciudad según sus deseos y necesidades y omitiendo las experiencias de todo lo que no sea masculinidad. Según José Miguel G. Cortés:

De esta forma, la masculinidad se apropia, controla y vigila el entorno urbano y consigue dos aspectos fundamentales que, a primera vista, pudieran parecer contradictorios pero que se complementan bastante bien: el primero trata de dotar al espacio de características pretendidamente femeninas, tales como la pasividad, la inercia o el mutismo, con el fin de presentarlo como algo neutro; el segundo intenta hacer invisibles, encerrar otras posibilidades sexuales y de género con el propósito de descorporeizar y dessexualizar el terreno de la ciudad. De esta manera, parece que sólo existe un cuerpo, una sexualidad y un género, el mayoritario que se quiere hacer pasar como el único, con lo cual la ideología masculina dominante es reproducida constantemente en el espacio. Con estos objetivos, el diseño arquitectónico (a través del establecimiento de códigos y convenciones) crea el espacio donde la subjetividad humana es erigida y activada; la organización espacial ayuda a construir una representación de las relaciones de género que presentan los privilegios y

la autoridad de la masculinidad como algo natural; es decir, no se trata de que el espacio contenga las identidades de género, sino que éste es un elemento constitutivo de las mismas (Cortés, 2008: 71).

Los valores de género son un producto del entorno social y de la educación más que de la naturaleza y de la interacción con los demás que nos sirven para definir nuestra identidad. Tienen una gran relevancia los referidos a las divisiones espaciales, las cuales se han marcado históricamente siguiendo unas oposiciones binarias en función del género: lo público frente a lo privado, el fuera al adentro, el trabajo exterior al interior, la producción al consumo, todo ello forma parte de un sistema de organización social basado en una compleja red de símbolos. Será el género masculino hegemónico el centro a partir del cual se organizará todo, tal y como explica José Miguel G. Cortes:

En ella el principio masculino hegemónico se instituye como el parámetro a través del cual se mide todas las cuestiones: relaciones sociales, comportamientos afectivos y sexuales, utilización del espacio, actitudes físicas, formas corporales... Se ha conseguido imponer una forma de ser particular como la única posible y natural, y se ha impuesto su estructura, sin que lo parezca, a los demás sectores sociales para que la tomen como propia y, si no lo consiguen, que se sientan culpables, minusvalorados e inferiores por no estar a la altura del ideal necesario para ser considerado un ser (hombre) normal. El orden masculino ha conseguido impregnar el inconsciente colectivo de unos esquemas estructurales, tanto éticos como sociales y simbólicos, que vienen a acreditar el orden masculino no sólo como el único posible, sino como un orden neutro al servicio del conjunto de la sociedad y sobre el cual no se puede discutir, pues es inevitable. La interiorización de la dominación en el ánimo del dominado es lo que garantiza su sumisión al orden social y a sus jerarquías.

...Un sujeto es siempre producido por el orden social que organiza las experiencias de los individuos en un momento determinado de la historia, es el producto de la subordinación a un conjunto de reglas, de normas y de leyes que estructuran sus vivencias, de manera que es imposible hablar de la dominación masculina si no se tienen en cuenta las instituciones que se afanan en perpetuar el orden sexual establecido; cualquier análisis de género debe conllevar, por tanto, un análisis del poder que lo hace posible.

Y es en este sentido que se debe entender la segregación espacial como uno de los mecanismos por los que el grupo con más poder perpetúa su ventaja, ya que a través del espacio se controla, entre otras cuestiones, el

acceso al conocimiento y a los mecanismos de decisión y prestigio. A partir de ahí, y en tanto en cuanto la ciudad puede ser considerada como el espacio más inmediato y concreto para la producción y circulación del poder, es necesario plantear un concepto urbanístico que tenga en cuenta el contexto sociocultural y la participación de los sectores marginados, para que no quede ninguna realidad sin representación y no existan «cuerpos ausentes» para ir más allá de una concepción de la ciudad meramente formal que perpetúe los intereses de una minoría privilegiada. Por ello, cuando el punto de vista sobre la ciudad se disfraza de neutralidad, lo que realmente se está defendiendo es un espacio que reproduce la subordinación de los discursos feministas y niega las diferencias sociales y sexuales, alentando los lenguajes universalistas que contribuyen a la perpetuación de las discriminaciones en contra de la diversidad y la pluralidad (Cortés, 2008: 71-72).

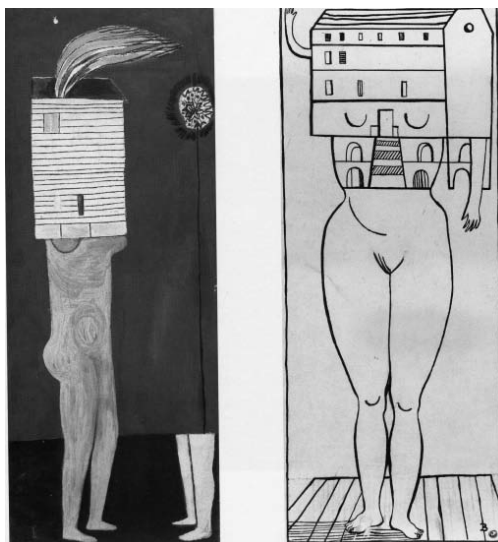
Como hemos visto un aspecto importante de esta división de género es la que se establece a partir de la organización de los individuos dentro del espacio. La masculinidad se torna en autoridad visual y domina el espacio público, mientras que la feminidad es recluida a los lugares sin poder, perpetuándose los privilegios culturales del hombre.

Pero si en la modernidad entendemos la esfera privada como la condición necesaria de la existencia de la pública, tanto material como simbólicamente, resulta necesario plantearse la inclusión de las mujeres en el espacio público, teniendo en cuenta sus derechos civiles, políticos y sociales. Todo lo cual llevará a una transformación del ámbito privado y finalmente a cuestionarnos las relaciones entre lo público y lo privado.

En el terreno artístico, muchas mujeres trabajan y reflexionan en sus proyectos artísticos sobre el espacio doméstico o privado. La reducción de la mujer a la esfera privada durante siglos ha sido determinante a la hora de que la mujer aborde determinados temas en sus producciones artísticas como: el espacio de la casa y las funciones o roles que ha desarrollado habitualmente la mujer en dicho espacio.

Por ejemplo Louise Bourgeois reflexionó a través de numerosos trabajos suyos sobre el espacio doméstico. La familia de Louise Bourgeois regentaba un taller de restauración de antiguos tapices en la ciudad francesa de Choisy-le-Roi. En este trabajo ella colaboró en ocasiones con sus padres. Bourgeois fue a la Sorbona a estudiar matemáticas. En la década de 1930, asistió a varias escuelas de bellas artes y posteriormente fue alumna de Fernand Léger. Se casó con un historiador de arte estadounidense, Robert Goldwater, trasladándose a vivir a Nueva York en 1938, donde prosiguió su formación artística hasta 1940 en la Art Students' League.

Una de sus primeras colecciones fue *Femmes Maison* (*Mujeres-Casa*), figuras femeninas con cuerpos formados parcialmente por casas con las que hacía referencia a la condición social de las mujeres y su asignación al territorio doméstico; Bourgeois exploró este mismo tema en la escultura:



Louise Bourgeois, *Femme Maison*, 1945-47.

Las pinturas y dibujos de la *Femme Maison* (*Mujer-Casa*) de Bourgeois muestran un cuerpo desnudo de mujer con una casa encima. Algunas veces la casa empieza desde la cintura, otras veces desde el cuello; pero en ambos casos no se ve la cara de la mujer. Deborah Wye señala que la cara de la mujer, su individualidad, ha sido reemplazada por la casa. «La domesticidad se convierte en la definición misma de esta mujer», dice, «Son prisioneras de la casa...». No hay duda de que este tema es aquí prominente, pero hay otro aspecto en el icono de la mujer-casa. La Artemisa de Éfeso es representada a veces con una casa en la cabeza o, incluso mejor, con las murallas de una ciudad; se consideraba que la ciudad de Éfeso se encaramaba en su cabeza, era transportada por ella. Incluso hay iconos de la Virgen María que la muestran coronada con murallas de ciudad, o con el torso que se abre en una casa o iglesia. El icono de la mujer-casa, en este contexto, señala a la diosa –o a lo femenino– como el fundamento de la comunidad humana (AAVV, 1991: 216).

Posteriormente Bourgeois experimentó con materiales no muy comunes como látex, caucho, yeso y cemento. En los años sesenta dio un paso más en el

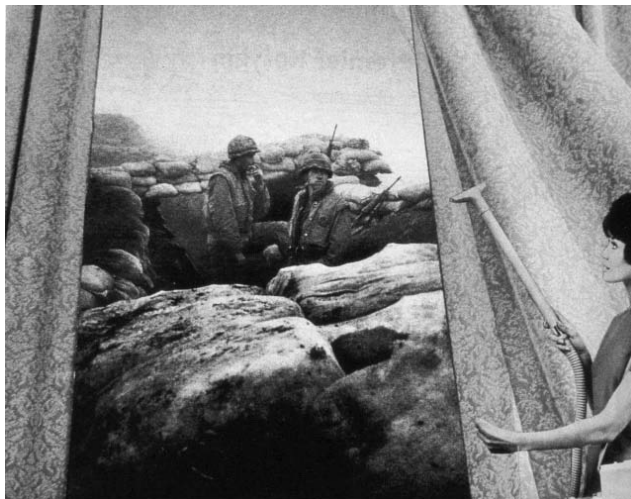
tema doméstico con *Lairs* (Guaridas), formas radicales, espirales y laberínticas que normalmente se abren hacia un espacio interior hueco: una guarida. En el trabajo de las guaridas, Bourgeois trata sobre temas diversos como la dependencia y la independencia, el encierro y la exclusión, lo agresivo y lo vulnerable, el espacio privado-doméstico y el espacio exterior. Las guaridas, hechas de yeso y látex, tienen su origen en unos dibujos de paisajes muy lineales que se refieren también a ovillos de lana, asociados a la figura de su madre. Las formas colgantes, parecidas a nidos, se funden por dentro y por fuera y regresan a las imágenes de la casa-cuerpo.

A partir de mediados de los años ochenta, Bourgeois retomó los temas del recuerdo y el conflicto infantil, ya presentes en *Personages* y *Destruction of the Father*, con *Cells* (Celdas), grandes estancias rodeadas con malla metálica, espejos enigmáticos y piezas de mobiliario. En todos estos espacios, Bourgeois reflexiona sobre el miedo y el dolor. En *Cells*, los objetos representan a personas ausentes por ejemplo, en forma de sillas o camas vacías en las que ese vacío desconocido pone en marcha el recuerdo y las asociaciones. Las *Cells*, están cargadas de connotaciones como: el miedo, la alienación y la sexualidad amenazadora. La fuerza de estas obras reside precisamente en la mezcla entre los elementos autobiográficos de su autora y su carga metafórica que ofrece a los espectadores una pantalla donde proyectarse y reflejarse.

Existe una relación intrínseca entre la intimidad femenina y la identidad femenina, una vez somos conscientes las mujeres de esta realidad, comprobamos que sí que existe un modo de mirar que nos diferencia, que es distinto; centrado en los detalles pequeños, íntimos, cotidianos, rodeadas de nuestros enseres, de nuestra casa, de nuestro espacio privado y doméstico.

Porque hasta no hace mucho éste ha sido nuestro círculo, el radio de acción al cual debíamos circunscribirnos como mujeres, y en él se desarrollan las historias que competen a nuestro plano emocional hijos, esposo, entrega, amor, espera, congoja. Un espacio cargado también en ocasiones de desencanto, frustración, alienación, miedo, violencia contenida, desesperación y abnegación.

Marta Rosler también reflexiona en sus obras sobre el espacio doméstico, en este caso a través de fotomontajes que le sirve para conectar el espacio privado con el espacio público de la guerra, como ocurre en sus series de fotomontajes titulados *Bringing the War Home: House Beautiful* fueron casi todos producidos en California y difundidos en publicaciones underground locales, sobre todo de signo feminista:



Marta Rosler, *Bringing the War Home*, 1967-1972

Unos soldados buscan minas enterradas en una cocina blanca immaculada. Una joven esposa limpia una cortina arrugada con una aspiradora portátil mientras que, fuera del marco de la imagen, dos soldados de infantería estadounidenses esperan en la trinchera, fumando, el próximo ataque. Y en un ático soleado se encuentran los cadáveres de dos vietnamitas. *Bringing the War Home: House Beautiful* (*La guerra en casa: la casa feliz*) y *Bringing the War Home: In Vietnam* (*La guerra en casa: en Vietnam*) son los títulos que Martha Rosler dio a sus dos series de fotomontajes de 1967-1972, que incluyen los temas arriba mencionados (*Red Stripe Kitchen* [*Cocina a rayas rojas*], *Clearing the Drapes* [*Limpieza de banderas*], *Roadside Ambush* [*Emboscada en la carretera*]). Su fuente de inspiración para estas obras fueron las ilustraciones de *House Beautiful*, representativas de las fantasías, el confort doméstico y la vida privada norteamericanas de finales de la década de los sesenta. Las crueldades vividas en la guerra de Vietnam literalmente rompieron estos idilios, cuyos accesorios (espejos, objetos domésticos, cocinas) iban dirigidos principalmente a un público femenino. Las fotografías de guerra que Rosler hábilmente introdujo en las dos series de interiores armoniosos fueron sacadas de *Life* y otras revistas de actualidad. Los montajes fueron publicados en periódicos alternativos californianos como el *Goodbye to All That*. En un principio no escondían ningún propósito artístico, pero el total de 20 trabajos fue posteriormente mostrado en exposiciones a principios de la década de los noventa (Grosenick, ed., 2001: 462).



Rosler a través de sus fotomontajes cargados de crítica política siguiendo la estela de los trabajos de Hannah Höch o John Heartfield nos dice que la guerra no se puede eliminar como si fuera una mancha de suciedad; está con nosotros y no podemos cerrar los ojos ante la realidad:

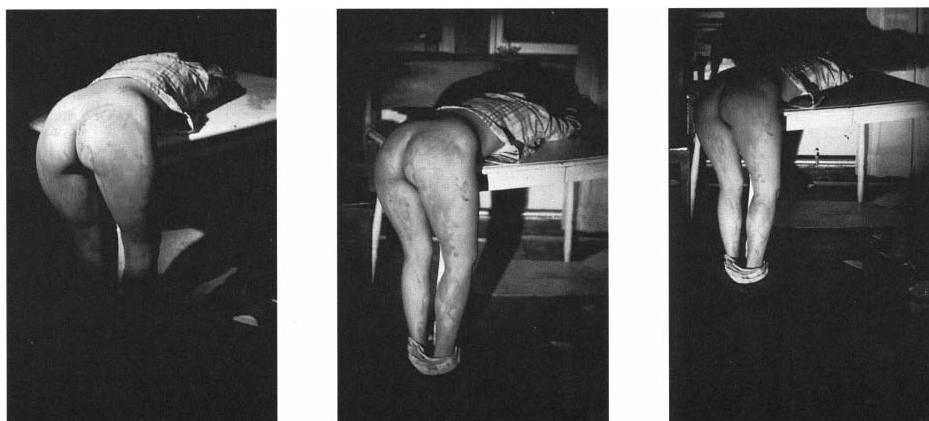
A partir de 1967, Rosler empezó a insertar imágenes de la guerra en el sudeste asiático, como mujeres y niños vietnamitas mutilados y traumatizados por la guerra, dentro de imágenes de otro tipo totalmente distinto, como interiores de hogares norteamericanos. De hecho estaba llevando a la práctica la noción de «la guerra en el exterior, la guerra en casa», producida por los medios de comunicación que importaban las imágenes de muerte y destrucción de Vietnam a los hogares estadounidenses cada noche. En una de estas obras, unos niños americanos juegan en su habitación a la vez que por la ventana se ve a otros chicos mayores envueltos en un disturbio; en otra, Pat Nixon está de pie como una figura de cera en la Casa Blanca bajo una imagen de la actriz Faye Dunaway ametrallada en la película de Arthur Penn *Bonnie and Clyde*. En conjunto, el principio operativo en las series de collages de Rosler es el montaje (De Zegher, ed., 1999: 79-80).

Rosler en estos fotomontajes también cuestiona el hogar y la esfera de lo doméstico como una esfera supuestamente desconectada de la política. Cuestiona la construcción de categorías separadas y, por lo tanto, de espacios separados.

Al combinar dos medios de comunicación distintos: la fotografía de guerra y la fotografía de las revistas de decoración, Rosler crea un efecto en el que se evidencian las suturas de la sociedad, un efecto de desplazamiento repentino, de error visual, lo cual le sirve para cuestionar la actitud ambivalente de la sociedad estadounidense de conciencia y de negación de la guerra que estaba teniendo lugar en Vietnam.

Ana Mendieta vivió hasta los doce años en Cuba. En 1961, después de la revolución comunista se fue a Estados Unidos en lo que se conoció como Operación Peter Pan, y durante unos años vivió en un orfanato católico de Iowa. La experiencia de la soledad del exilio así como el hecho de ser mujer y latinoamericana tuvieron una gran importancia para su obra. En gran parte de sus obras, la mayoría basados de alguna forma en su propio cuerpo, Mendieta creó y documentó procesos rituales de transformación, pero también de disolución y destrucción de la identidad sexual, étnica y cultural. En 1973, amplió sus actividades a otros ámbitos, tanto públicos como privados, con el propósito de que el público se enfrentara a los tabúes que rodean al cuerpo de la mujer en las culturas occidentales: nacimiento, sexualidad y muerte. En *Rape Scene (Escena de*

*una violación*, 1973), reaccionó a la violación y asesinato de una estudiante en el campus de su universidad, Mendieta organizó un cuadro vivo del crimen en su propio apartamento. Los que lo presenciaron tenían que entrar a través de una puerta entreabierta. En el centro la habitación se encontraba el cuerpo de Mendieta atada a una mesa, con la cabeza en un charco de sangre, los genitales y nalgas manchados de sangre y piezas de una vajilla rotas y esparcidas por toda la habitación. En su propio espacio privado Mendieta expuso y criticó la violencia de género que en muchas ocasiones se genera en el entorno doméstico:



Ana Mendieta, *Rape Scene*, 1973

En abril de 1973, Mendieta realizó la primera y más polémica de tres acciones acerca del tema de la violación. Fue poco después de un incidente en el campus de la Universidad de Iowa, en el que una estudiante había sido violada y asesinada un mes antes. La primera pieza fue escenificada en su apartamento de Moffitt Street, en Iowa. Mendieta había invitado a amigos y compañeros de estudio a que la visitaran y, como la puerta estaba entornada, nada más entrar se encontraron en una habitación iluminada exclusivamente por una luz colocada sobre una mesa. Encima yacía Mendieta: estaba atada, desnuda de cintura para abajo y manchada de sangre. En el suelo a su alrededor, había platos rotos y sangre. En el curso de una entrevista concedida en 1980, Mendieta explicó hasta qué punto el incidente la había «conmovido y aterrorizado». Con referencia a la obra añadió: «Creo que toda mi obra ha sido así, una respuesta personal a una situación... No veo cómo puedo ser teórica ante un tema como éste». El tema consistía en nombrar la violación, o sea, no sólo

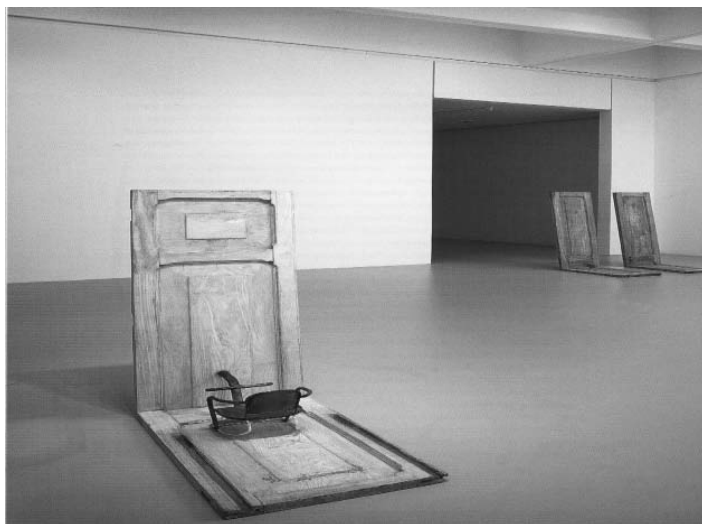
romper el código de silencio que la rodeaba sino también su anonimato y generalidad. El tema de la violación no era nuevo en el campo del arte de estos años. Un emergente movimiento feminista había empujado a las mujeres que trabajaban en arte performativo, happenings y baile, a presentar el tema no sólo en términos de su violencia, sino también como un proceso para marcar sexualmente a la mujer como ser femenino. La diferencia entre estas obras y la de Mendieta era que, al escenificar el incidente mismo, la performance intervenía en el suceso. Es decir, no sólo testimoniaba que efectivamente había ocurrido, sino que además, mediante el acto de la repetición, de su reiteración, construía una audiencia como participante. Así, la acción no se centra exclusivamente en la víctima sino también en el acto de presenciarse, en el suceso-teniendo-lugar (AAVV, 1997: 90-92).

Esta acción quedó documentada también mediante fotografías. La experiencia del impacto que supone encontrarse con un cuerpo violado, la consigue también a través de la fotografía, al implicarnos como testigos inmediatos de la escena de violencia. Mendieta realizaba una dura crítica a la sociedad burguesa como generadora y enmascaradora de la violencia; de la violencia de género.

Doris Salcedo, tras pasar algunos años estudiando en Nueva York, volvió para vivir y trabajar en Colombia, coincidiendo con el resurgimiento de la violencia fue la época en la que los guerrilleros tomaron el Palacio de Justicia de Bogotá. Una violencia indiscriminada, pero que se centra sobre todo en los más desprotegidos, como son los campesinos. Los efectos de esta violencia producidos por el ejército, los traficantes, los guerrilleros o los bandidos, son mucho más crueles en las regiones más pobres, más aisladas y de difícil acceso. Doris Salcedo ha mostrado mucho interés por los sectores más marginales de Colombia y ha visitado regularmente sus poblados para conocer personalmente los sentimientos y las vivencias de los supervivientes. Su obra, está constituida por objetos y espacios que desean reconstruir la memoria de la pérdida, del dolor. Intentando dar voz a los que nunca la han tenido.

Desde la década de los ochenta, el trabajo de Doris Salcedo se ha centrado en relacionar elementos de uso cotidiano, muebles especialmente, con materiales de carácter orgánico, como pelo humano o piel de animal, confiriendo a sus objetos un fuerte carácter antropomórfico. La fragilidad de los materiales que utiliza se convierte en un símbolo de la fragilidad humana y de cómo esa fragilidad impregna nuestra vida y modo de ver la realidad. En sus obras hace referencia a la violencia que recorre Colombia desde hace décadas, con millones de inocentes obligados a abandonar sus casas. Las obras de Salcedo

almacenan y registran los rastros que las víctimas han dejado en sus muebles o en su ropa antes de escapar y buscar refugio en lugares más seguros escapando de los combates entre guerrilleros, soldados, grupos paramilitares y traficantes de droga. En su obra se establece una extraña relación entre lo más íntimo (nuestro espacio doméstico con nuestras posesiones y recuerdos) y el espacio político y social:



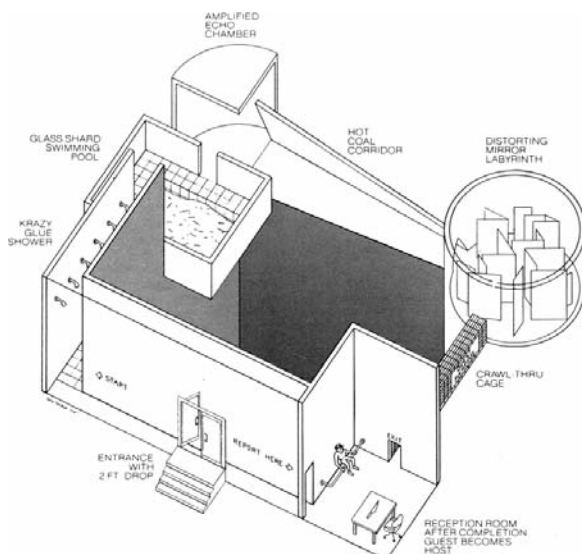
Doris Salcedo, *La casa viuda VI*, 1995

En *Lugares de la memoria* hemos querido mostrar las obras de la serie de *La casa viuda*, 1992-95, título que hace referencia no sólo a la casa de la viuda sino también a la casa como una viuda, la cual es una frase que en Colombia se usa para hacer referencia a aquellas casas en las que sus habitantes han sido sacados, y «desaparecidos» o asesinados, dejando detrás la evidencia de los trazos de la vida cotidiana intacta. Un sentido emerge de la casa como una orgánica presencia, recordando las vidas de las gentes que por allí han pasado. Pero, las claves son sutiles y tan sólo se hacen visibles para aquellos que se introducen discretamente en los recovecos de las piezas, en los detalles que permanecen como huellas de las víctimas. Si miramos atentamente descubrimos claras referencias al cuerpo humano, no sólo por los objetos allí incrustados, sino también por las referencias táctiles y visuales a la piel. Se produce una profunda intimidad entra objeto y cuerpo estructurada por la unión física del material del mueble y diferentes elementos personales como un broche, un botón o un trozo de encaje (*La casa viuda III*). Así, si nos acercamos,

podemos encontrar en la superficie la imperceptible erupción de un diminuto fragmento de puntilla, que por metonimia, se refiere al tejido del cual ha sido arrancado violentamente; pero, esta simbólica resonancia se vuelve más evidente cuando pasamos nuestra mano por una de las irregulares superficies de algún mueble y apreciamos que una de esas protuberancias es causada por un delgado pero sólido hueso humano allí colocado (*La casa viuda IV*). Otra vez el cuerpo, atrapado en la madera, como incrustado en ella para siempre; y sin embargo Salcedo parece hablarnos de la posibilidad, todavía, de escapar de esa prisión a través de unos botones colocados en la superficie o de una pequeña cremallera de metal parcialmente abierta a un lado del cajón (*La casa viuda II*). Es como si nos dijera que la esperanza de ser libre permanece hasta en las situaciones más delicadas (AAVV, 2001: 107-109).

La casa viuda que realiza Doris Salcedo no tiene muros ni límites, pero el conjunto de las diferentes piezas construyen una estructura simbólica que nos recuerda a los seres que por allí pasaron. Al entrar en este espacio vacío y solitario tenemos la sensación de estar invadiendo el terreno privado de las personas que lo habitaron víctimas de la violencia.

El cuerpo es un tema central en la obra de Jana Sterbak, pero no es menor la importancia que dedica al tema del espacio, como una estructura que marca y define el exterior y el interior. Un ejemplo fundamental del concepto de Jana Sterbak sobre la arquitectura es un proyecto conceptual de 1987 titulado *Casa del dolor*. La perspectiva axonométrica de una casa sin techo nos permite realizar múltiples lecturas de su interior, un espacio donde toda acción y vida transcurre en la periferia. La casa no tiene ventanas los visitantes no pueden conocer qué hay en su interior. El recorrido interior de la casa consiste en un paseo intensamente táctil y doloroso. El largo y estrecho corredor «Ducha de pegamento», que acaba en la «Piscina de fragmentos de cristal», es un recorrido cargado de dolor. La «Cámara del eco amplificado» y el «Pasillo del carbón encendido» acabarán con el visitante que, finalmente, se enfrentará al espacio circular del «Laberinto de espejos deformantes», para ver el reflejo del estado lamentable en el que se encuentra tras su recorrido por la casa. Finalmente, el visitante se arrastra por una estrecha ratonera hasta la «Salida», de la *Casa del dolor*.



Jana Sterbak, *Casa del dolor*, 1987

En la *Casa del dolor* de Jana Sterbak, la casa se convierte en un sombrío «otro», pero también la casa es concebida como un recinto o muro que delimita el cuerpo, en este caso concreto para sentir el dolor a través de las relaciones visuales y táctiles del cuerpo con la casa:

Jana Sterbak combina libremente la geometría de sus espacios, pero también utiliza una geometría circular («Cámara del eco amplificado», «Laberinto de espejos deformantes») para algunas de sus experiencias táctiles más dolorosas. La forma axonométrica de su dibujo amputa el tejado, maximizando así la experiencia voyerista del observador, pero el verdadero visitante está comprometido mediante el tacto, y sus atormentados sentidos reúnen el compuesto y tentacular «conocimiento de las cosas» que Janák consideró fundamental para la experiencia de una obra de arte.

Sin embargo, lo que resulta particularmente chocante del concepto arquitectónico de Sterbak es la ausencia del centro, la esencia tradicional, el sagrado núcleo de un habitáculo. Mirar al interior de la *Casa del dolor* es enfrentarse a la antítesis de la fuente del paraíso, la casa circundada de un patio, la fuerza centrífuga de la domesticidad. Este centro hueco, vano, este hoyo vacío del infierno, de la nada, encarna el reverso radical de lo que consideramos el espacio doméstico. No un lugar seguro donde retirarse, sino un amenazante agujero de encarcelamiento (AAVV, 1995: 25).

Esta obra cargada de simbolismo cuestiona el convencional confort doméstico, es difícil imaginar qué tranquilidad puede existir entre las paredes de esas habitaciones de la *Casa del dolor*.

Los trabajos de Sterback sobre el espacio y la arquitectura se extienden hacia otra clase de recintos: jaulas, cajas, incluso, catacumbas. Que son formas de revestimientos del cuerpo que pueden leerse como control, confinamiento y dominio.

Rebecca Horn, siguiendo los deseos de su padre, estudió economía y filosofía en la universidad, aunque al cabo de seis meses comenzó a asistir, al principio en secreto, a la escuela de bellas artes de Hamburgo.

En 1967, creó sus primeras esculturas de poliéster y fibra de vidrio dañando sus pulmones por la inhalación de los gases de poliéster emanados durante el trabajo. Mientras se recuperaba en un sanatorio, buscó formulas para comunicarse con los demás pese a su reclusión. El resultado fue una sucesión de dibujos y de esculturas de cuerpos hechas con tela y vendas. Desde entonces, sus esculturas, performances, películas, fotografías e instalaciones han versado sobre determinados episodios clave de su infancia, sobre sus ansiedades, como la claustrofobia, el miedo a volar o sus reticencias a llevar guantes, y también sobre acontecimientos contemporáneos de tipo político e histórico. En diversas obras Rebeca Horn reflexiona o utiliza la arquitectura de una forma simbólica.

En un viejo hotel de Barcelona, Rebecca Horn ocupa siete habitaciones con sus propuestas plásticas. Todas las habitaciones tienen como tema común la pasión: la pasión como la frontera entre la creación y la destrucción, entre la entrega y la pérdida, como el punto más intenso de la existencia.

Cada habitación del hotel tiene un título propio: Habitación de la tierra, Habitación del agua, Habitación del círculo, Habitación de los amantes, Habitación de la destrucción mutua, Habitación del aire, Habitación del fuego.

Rebeca Horn realizará en 1976 una obra en la que reflexiona sobre el espacio, *Die Chinesische Verlobte (La prometida china)*. Aquí el visitante puede sentir la misma experiencia que la artista en *La viuda del paraíso*: la del aislamiento total. Como la propia Rebeca explica en el texto que acompaña la obra:

Un pequeño templo negro hexagonal; las seis puertas están abiertas de par en par y esperan que tú entres. Cuando pisas el suelo del espacio interior, todas las puertas empiezan a cerrarse al mismo tiempo, lentamente, en silencio. La luz es aspirada poco a poco en torno a ti, la oscuridad empieza a envolverte. El verdadero shock se produce mucho más tarde, cuando te das cuenta de que has caído en una trampa, de que estás encerrado; ya no puedes escapar y es imposible abrir las puertas. El movimiento demasiado lento y regular de las puertas –más bien la

imitación de una respiración suave– podría engañarte y hacerte permanecer en este espacio, esperando. Encerrado en la oscuridad, tratas de mantener el equilibrio, procuras mantenerte en posición vertical palpando a tientas las paredes lisas y pulidas. Pero de pronto te sientes rodeado por un susurro de palabras chinas: atrapado en la red, cada vez más confundido. Las voces chinas son como el hálito invisible de una conversación musical. Te resignas a someterte a esta situación forzada de encierro..., a la oscuridad y a la angostura del recinto. Entonces, con una brusquedad excesiva, se abren todas las puertas y vuelven a liberarte en una claridad deslumbrante y tranquilizadora (AAVV, 2000: 130-131).



Rebecca Horn, *The Chinese Fiancée*, 1976

Mediante la palabra, Jenny Holzer transmite mensajes, sentencias, tesis y antítesis sobre cuestiones tabúes como sexo, violencia, amor, guerra y muerte. En 1977, se trasladó a Nueva York concentrándose en el lenguaje como medio. Comenzó su primera serie llamada *Truisms* (*Tópicos*), estampando aforismos escritos en mayúsculas en camisetas y carteles que posteriormente distribuyó por la ciudad. Colgó en diferentes espacios de la ciudad sus mensajes: cabinas telefónicas, parquímetros y paredes. Las frases eran de aforismos o afirmaciones grotescas sobre las condiciones sociales, la política, la vida cotidiana, la violencia y la sexualidad e impulsaban al lector a acercarse y a reflexionar. Al principio, Jenny Holzer, no se consideraba artista y veía su actividad más



próxima a la propaganda política.

Entre 1979 y 1982, Holzer creó otra serie de pósters. Los textos de *Inflammatory Essays* (*Composiciones incendiarias*) eran textos breves inspirados en los escritos de Hitler, Lenin, Mao y Trotsky, así como de filósofos y otras personalidades políticas. Posteriormente, en 1980, Holzer inició una serie de paneles de bronce y otros metales con inscripciones de texto en gran tamaño. Estos paneles los colocó en el espacio público junto a las placas de bronce de consultas de médicos, de galerías de artes, etc. Esta serie, *Living Series* (*Serie viva*, 1982) no pretendía utilizar «grandes ideas políticas» sino divulgar instrucciones, mensajes, órdenes y consejos en primera persona a desconocidos.

Un gran logro de Jenny Holzer será utilizar el espacio público hasta ahora inaccesible para la mujer para insertar en el entorno urbano sus proyectos artísticos:

El momento decisivo de su carrera llegó en 1982, cuando presentó sus frases al público en forma de mensajes sobre una pantalla electrónica que cambiaba constantemente en Times Square, en Nueva York. Eligió varias afirmaciones de la serie *Truisms*, que aparecían una detrás de otra, aunque la más recordada es «Protect me from what I want» (Protégeme de lo que quiero). Holzer empleó el texto siempre cambiante de la pantalla para presentar tesis y antítesis, incrementando con ello la intensidad de la provocación. A partir de entonces, Holzer, trabajaría con este medio publicitario en múltiples lugares, como estadios de fútbol, bancos (entremezclando las sentencias con las noticias del mercado de valores) y en la ciudad de Las Vegas. En estos lugares, normalmente buscaba la proximidad de la publicidad ordinaria para explotar el contraste (Grosenick, ed., 2001: 234-239).

Entre 1983 y 1985, Holzer trabajó en su *Survival Series* (*Supervivencia*), que presentó en varias combinaciones de carteles electrónicos, pantallas electrónicas de tamaño reducido y mesas de control de iluminación fotográfica. Holzer había descubierto que este tipo de métodos publicitarios podía también funcionar en los espacios de los museos y galerías, aunque su efecto en estos espacios interiores fuera menos potente que en el mundo exterior.

En años posteriores, Holzer utilizó otros medios donde escribir sus mensajes. En 1986 creó bancos de piedra con textos grabados en los que podían sentarse los visitantes de la exposición. Durante el siguiente año, realizó varios sarcófagos de granito que también llevaban inscripciones.

En 1987, para su participación en la Documenta 8, utilizó en su instalación por primera vez las estrechas bandas luminosas de colores por donde las letras se mueven constantemente de arriba abajo.

Holzer seguirá ampliando los medios donde situar sus mensajes utilizando diferentes objetos, el cuerpo y el espacio público:

En 1993, el año en el que la guerra de Bosnia estaba en su punto más álgido, se publicó en la portada de la revista del *Süddeutsche Zeitung* un mensaje de Holzer impreso en tinta mezclada con la sangre de mujeres bosnias: «Donde mueren mujeres, estoy totalmente alerta», que provocó un gran escándalo entre el público. Con esta acción y la serie fotográfica *Sex Murder (Asesinato sexual, 1993-1994)*, donde escribió frases sobre la piel de mujeres, Holzer quería llamar la atención sobre los numerosos crímenes sexuales y violaciones que se producían en Bosnia. Holzer es una firme defensora de los derechos humanos y de las mujeres.

En 1996 utilizó láseres para proyectar textos en el monumento conmemorativo de la batalla de Leipzig de 1813. Aquel mismo año, llevó a cabo el proyecto *Arno* para la Bienal de Florencia: creó sobre las paredes de edificios cercanos que se reflejaban en el río imágenes de textos mediante proyectores de xenón. Holzer siempre actualiza sus diversos materiales y obras con las tecnologías más avanzadas, de forma que su respuesta sea adecuada y contemporánea. Por eso, utiliza también las pantallas electrónicas tridimensionales, genera gráficos por ordenador para una instalación en el ciberespacio y crea anuncios para la cadena musical de televisión MTV. No obstante, independientemente del medio, sus mensajes son siempre punzantes emocionalmente y hacen que el lector se detenga a pensar (Grosenick, ed., 2001: 239).

Shirin Neshat creció en Irán hasta que en 1974 se fue a estudiar a California. Volvió a su país en 1990 encontrando una sociedad completamente transformada. Durante el período de Reza Pahlevi, Irán se había convertido en una república islámica. La profunda conmoción cultural que esta realidad le produjo, la llevó a explicar la vida de las mujeres en Irán y lo duro que es vivir detrás de un velo, detrás de un chador negro

En 1997 buscó nuevos medios a parte de la fotografía para introducir más elementos narrativos en sus obras y empezó a experimentar con el cine. Ese mismo año, realizó su trabajo en vídeo de cuatro partes *The Shadow under the Web (La sombra bajo la red)*. En él reflexionaba sobre la situación de la mujer en la cultura islámica:

...proyectadas simultáneamente en las cuatro paredes de la sala de exhibición, se observa a una mujer con chador (la propia Neshat) corriendo sin parar alrededor de las murallas del centro histórico de una ciudad, a través de una mezquita o de un bazar, o por estrechos y desiertos

callejones. El público sólo oye sus incesantes jadeos. A causa de la difícil situación política en su país natal, Neshat rodó la película en Estambul y trabajó conjuntamente con otros realizadores iraníes. Era muy importante para ella rodar en una ciudad islámica, donde los lugares públicos pertenecen a los hombres y los privados a las mujeres. En este caso, el chador se convierte en una protección para la mujer que parece huir acosada por el entorno, huir de su existencia confinada dentro de la sociedad islámica y en busca de sí misma. Pero correr no está bien visto y tampoco es normal en los lugares de reposo o comerciales que pueden verse. Parece mucho más una expresión de nuestra civilización occidental y de esta forma se convierte en un símbolo de nuestra moderna sociedad ajetreada; pero no el único, puesto que los espectadores tienen que apresurarse siguiendo las diferentes superficies de proyección para poder ver las cuatro filmaciones, lo cual de hecho, resulta imposible (Grosenick, ed., 2001: 378-386).



Shirin Neshat, *Speechless*, 1996; *The Shadow under the Web*, 1997

Esta obra de Neshat tiene elementos autobiográficos y su tema principal es poner de manifiesto y reflexionar sobre las diferencias de modelos de conducta, pensamientos y tabúes entre la sociedad islámica y la occidental. En su obra *Turbulent*, la mujer está recluida en una estancia vacía:

Su segunda filmación, *Turbulent* (*Turbulento*, 1998), que obtuvo un premio en la Bienal de Venecia de 1999, atrajo al público como un imán. En dos proyecciones, la una frente a la otra, un hombre y una mujer (los dos procedentes de Irán) cantaban, aparentemente, el uno para el otro. Cuando empezaba a oírse la voz de la mujer, la del hombre quedaba en silencio, y viceversa. La mujer canta sin palabras, aislada en una estancia vacía. El hombre, que mira directamente a la cámara, da la espalda a un

público de hombres. Es sin duda un duelo entre sexos de gran emoción que jamás podría existir en el Islam patriarcal puesto que las mujeres están completamente excluidas de las representaciones musicales. Pero en esta película en blanco y negro, la legendaria voz de la mujer sale victoriosa, mientras que la del hombre queda en silencio (Grosenick, ed., 2001: 383).

Entre realidad y ficción, en sus obras describe dos mundos llenos de contradicciones: hombre y mujer, Oriente y Occidente, libertad y fundamentalismo, tradición y modernidad. Sin tener que usar la palabra, sus películas tienen una gran carga emocional reflexionando sobre la situación de la mujer en la cultura Islam.

Por último, vamos a ver el trabajo de Rachel Whiteread que se ha centrado desde 1988 en el tema de la vida interior de los objetos y espacios utilitarios más triviales, como, por ejemplo, bañeras, armarios, lavamanos, habitaciones enteras y casas. Ha elaborado un proceso de moldeado mediante el cual se puede crear una especie de negativo de los objetos, lo que ella llama una «copia perfecta del interior», objetos del entorno cotidiano de la esfera doméstica-privada:

Un buen ejemplo de la técnica de Whiteread es su escultura *Ghost* (*Fantasma*, 1990). En el número 468 de la Archway Road, en el norte de Londres, encontró una habitación en una típica casa inglesa de principios del siglo XIX. La habitación presentaba todos los elementos que se suelen asociar a este tipo de arquitectura: puerta, ventanas, chimeneas, restos de papel pintado en las paredes, parqué, interruptores, zócalos, repisas... La artista procedió con el proceso de moldeado de este interior en yeso, parte por parte. Decidió hacerlo sin moldes y evitar cualquier proceso intermedio, de forma que moldeó directamente las diferentes partes. Las huellas del uso en las paredes de la habitación se reproducían fielmente en la superficie de este «negativo». Y finalmente, Whiteread unió los diferentes bloques para presentarlos ante el espectador que se encontró con el volumen de la habitación transformado en un elemento sólido. Podemos ver todo el espacio de paredes adentro, un espacio cuya impresión en negativo impide cualquier penetración además de cualquier existencia en el interior (Grosenick, ed., 2001: 548).

La obra *Ghost* transmite una inquietante sensación: el espacio doméstico como refugio protector pero también como lugar de confinamiento y aislamiento.

En su escultura *House* (*Casa*, 1993), Whiteread se enfrentó a una obra monumental, a pesar de que también en ese caso el tamaño real de la casa de

Grove Road se conservó. Después de moldearla con cemento, retiró los muros exteriores y el tejado, de manera que quedó una impresión sólidamente corpórea de las habitaciones. Pero en comparación con las obras pensadas para ser expuestas en una galería de arte o en un museo, las dimensiones de esa casa de tres pisos del barrio East End de Londres eran demasiado grandes, monumentales. Los interiores privados del antiguo edificio residencial se presentaban como arquetipos. Al mismo tiempo, se subvertía el tópico de «la seguridad de las cuatro paredes de casa» y se socavaba la idea reconfortante de «mi casa es mi guarida» con la exposición pública del interior privado. Este hecho provocó una dura crítica y protesta en el vecindario y en enero de 1994 se derribó la House por decisión de los airados vecinos. Todo lo que quedó fueron fotografías en blanco y negro y documentación en vídeo, que ahora pueden verse en las exposiciones de la artista, es decir, en otros espacios interiores (Grosenick, ed., 2001: 553).



Rachel Whiteread, *House (Casa)*, 1993

Este vaciado en hormigón de una casa en un barrio pequeño burgués de Londres es una obra de una gran carga simbólica. La casa aparece como un sólido totalmente cerrado, ciego, un espacio doméstico aislado de su entorno que es el espacio en que durante mucho tiempo han vivido las mujeres.

**BIBLIOGRAFIA**

- AA.VV. (2000): *Contra la arquitectura, la urgencia de (re)pensar la ciudad*, Valencia, Generalitat Valenciana.
- AA.VV. (2000): *Zona F*, Valencia, Generalitat Valenciana.
- AA.VV. (1991): *Louise Bourgeois*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies.
- AA.VV. (1997): *Ana Mendieta*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies y Centro Galego de Arte Contemporánea.
- AA.VV. (2001): *Lugares de la memoria*, Valencia, Generalitat Valenciana.
- AA.VV. (1995): *Velleitas. Jana Sterbak*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies.
- AA.VV. (2000): *Rebecca Horn*, Stuttgart, Institut für Auslandsbeziehungen e.V.
- ALIAGA, Juan Vicente (et.al.) (2003): *Micropolíticas. Arte y Cotidianidad (2001-1968)*, Valencia, Generalitat Valenciana.
- CORTÉS, José Miguel G. (2008): «Espacios asépticos y transparentes, cuerpos ausentes» en *Exit Book* n° 9, 2º semestre de 2008.
- DE ZEGHER, Catherine (ed.) (1999): *Martha Rosler: posiciones en el mundo real*, Barcelona, Actar, Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- DEEPWELL, Katy (ed.) (1998): *Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- GIANELLI, Ida (ed.) (1990): *Rebecca Horn*, Los Angeles, The Museum Of Contemporary Art.
- GROSENICK, Uta (ed.) (2001): *Mujeres Artistas de los siglos XX y XXI*, Colonia, Taschen.

Recibido el 7 de julio de 2009

Aceptado el 23 de septiembre de 2009

BIBLID [1132-8231 (2010)21: 25-46]