

BOAS PEZAS

Mar Caldas

Boas Pezas. Catálogo *Sala X*, Vol. 1, pp. 50-59

Universidade de Vigo

2007

A expresión irónica de estendido uso coloquial *-ser unha boa peza-* á que se refire o título desta exposición, introduce a noción de quebrantamento de normas e conveniencias sociais. En efecto, o nexos dos traballos reunidos nela é un posicionamento ante o mundo que oscila entre a transgresión e a travesura.

Nos traballos destas artistas represéntanse -ou preséntanse- actitudes, comportamentos, xestos e prácticas que por non seren ordinarios, por seren improcedentes, desprazados, indecorosos, excéntricos, chocantes, absurdos, insensatos, censurados, impensables..., desafían a conducta razoable e o modo de pensamento corrente, provocando a desnaturalización dos principios de visión e de división cos cales se constrúe o mundo do sentido común. Mediante a resistencia a interiorizar a orde establecida, a negativa a reproducir os roles asignados, a inversión das convencións sociais e das conductas inculcadas, a posta do mundo "patas arriba" ou a revisión crítica dos esquemas mentais que orientan as técnicas corporais e as prácticas dos suxeitos, as artistas fan consciente o inconsciente, sensible o insensible.

As súas miradas verquidas sobre o mundo poden ter tons cómicos, burlescos, ácidos, agrídoces, descarnados, melancólicos... en todo caso corresponden a unha visión lúcida que na súa formalización en imaxes queda velada por un certo ludismo, por unha aparente inxenuidade ou polo seu xogo coa ambigüidade. Se algúns traballos movilizan o sorriso, tamén activan o pensamento crítico; se teñen unha cara amable, tamén teñen outra violentada; poden compracer ao espectador ao tempo que o increpan, incomodan ou inquietan.

É claro que, historicamente, a noción de arte de vangarda é sinónimo de transgresión e rebeldía. Porén, como indica Mary Kelly, o artista-*bad boy* asúmeo como unha forma de exhibición viril. Enténdese, pois, a inadecuación que representou a aparición de artistas mulleres-*bad girls* nos anos 90, xa que como decía Kelly "non está ben ser unha moza que trata de ser un mozo sen deixar de ser unha moza". Esta exposición nace do interese por esta diferente e inconveniente forma de transgresión.

Non se trata, polo tanto, de reunir traballos só en base ao xénero de quen os produce e tampouco de ofrecer "arte feminista"¹: a presenza das participantes débese a súa visión

¹ Sumámonos aquí a tantas artistas e teóricas que teñen rexeitado esta etiqueta. Por exemplo, Martha Rosler, vía o perigo de que se convertise nun estilo artístico e, polo tanto, este tipo de prácticas quedaran encasilladas e suxeitas aos vaivéns da moda (Cf. Martha Rosler, "Dentro, alrededor y otras reflexiones", en J. Ribalta (ed.), *Efecto real*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, pp. 70-125). Pola súa banda, Mary Kelly negábase a aceptar a restricción que conleva o termo: "a chamada arte feminista non existe, (...) só hai unha arte que se nutre de distintos feminismos. Se a obra se afilia a unha determinada ideoloxía dunha maneira acrítica se arrisca a reinventar unha totalidade social que unha vez máis non permite que os *outros* saian das súas identidades

crítica sobre os procesos de socialización e sobre as elaboracións que facemos -ás veces de forma inconsciente- da realidade social; o cal, obviamente, atinxe á sexuación dos corpos e das prácticas e ás categorías cognitivas nas que se apoia a dominación sexual. De tal xeito que os seus traballos incitan, de forma explícita ou tácita, a unha reflexión sobre o xénero, tanto se os seus modos de facer arte se nutren dos feminismos como se non. Evitamos, tamén, colocar directamente unha etiqueta de rebeldía, porén, no título alúdese a ela de forma indirecta, a través da ironía e o humor; é dicir, dun xeito similar a como operan os traballos destas artistas.

Aínda que todas as participantes foron formadas na Facultade de Belas Artes de Pontevedra, pertencen a diferentes promocións e teñen traxectorias artísticas de distinto percorrido: Andrea Costas comeza a súa andaina profesional no ano 2000, Natalia Rey e Rita Rodríguez están vinculadas á facultade cursando o terceiro ciclo, e Mónica Cabo e Las Pingüinas cursaban entón o último ano da licenciatura. Con esta confluencia, a exposición pon en diálogo a artistas con distintas experiencias ao enlazar producións que comparten intereses e motivacións comúns pero que, na súa diversidade, tamén aportan diferentes perspectivas e formas de expresión, así como utilizan distintos linguaxes e medios artísticos.

Andrea Costas

Unha das cuestións principais que trata a obra de Andrea, e que queda nítidamente exposta na súa performance *de-pendente*, é o continuo exame e avaliación a que se ve sometida a muller, a situación de dependencia simbólica en que queda colocada respecto aos demais. Ese existir por e para a mirada dos outros, implica a esixencia de ser obxectos atractivos, de tratar o propio corpo como un obxecto estético, co conseguinte sometemento ao complexo moda e beleza. No traballo de Andrea hai unha invitación a deixar de ser un corpo para os demais, para pasar a ser un corpo para unha mesma.

Lembrando a imposición das técnicas para facer "presentable" o corpo -como a depilación-, mostrando aqueles corpos socialmente non considerados como mostrables ou mostrándoos dun xeito que non deixa lugar para o pracer escópico, transgrede os límites da decencia, da conveniencia social e da respetabilidade estética. É nesa negativa a idealizar e obxetualizar o corpo onde reside o carácter "impúdico" das súas imaxes, non no feito de que se trate de nós -xénero de longa tradición e perfectamente lexítimo, sempre que se respeiten as súas convencións.

Na dobre videoproxección *Perfectas*, o corpo aparece no seu aspecto máis carnal ao ser auto-escrutado como cunha lupa: pérdense os seus límites, as súas formas fanse irrecoñecibles, dando lugar a unha festa de poros, pelos e enrrugas, que oscila entre o socialmente designado como erótico e o desagradable, entre o sensual e o grotesco. Tamén, ao visibilizar o efecto do tempo sobre os corpos, Andrea nos lembra a futilidade da atención extrema á aparencia física e nos induce a apreciar aos suxeitos como tales.

Mónica Cabo

Dando forma a conceptos da teoría *queer*, tales como desidentificación e multiplicidade, Mónica vai contra o conformismo lóxico segundo o cal o suxeito defínese como o define a

clasificadas para constituirse como novos suxeitos da historia." (Mary Kelly, "(P)age 49: en torno al sujeto de la historia", en K. Deepwell, *Nueva crítica feminista de arte*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 256-264).

orde social, adhírese aos límites e fronteiras establecidos e os acepta como algo evidente. Xogando coa ambigüidade e despregando un humor fino, Mónica quebranta os principios da división sexual: fainos ver a súa arbitrariedade e nos lembra que os suxeitos son diferenciados a través dun proceso de socialización.

Con traballos como *Levántate y mea* -no que facilita próteses que as mulleres poden utilizar para mexar de pé- consegue desnaturalizar as estruturas cognitivas que orientan as prácticas máis íntimas, as técnicas corporais máis insignificantes e os xestos máis mecánicos dos suxeitos. Noutros traballos a súa mirada crítica diríxese cara a forma de sexualidade lexitimada, como en *Rompiendo los huevos por las claras*: un video cunha posta en escea aséptica -a medio camiño entre a clase de cociña e a demostración científica- no que monta claras de ovos valéndose dun vibrador.

Outro lugar para a intervención crítica, ten sido os sinais gráficos dos espazos públicos. Se a sinalética, mediante a diferenciación máis esquemática dos suxeitos por xéneros, codifica visualmente as prácticas e técnicas corporais inculcadas e sexúa os espazos, as sinxelas intervencións de Mónica alteran todo o seu discurso. Esas marcas que interpelan aos suxeitos, e ás que éstos responden nun acto de identificación e recoñecemento, son enrarecidas pola artista: ao convertilas en signos que sen deixar de ser familiares xa non son os habituais, consegue quebrar os automatismos mentais e corporais que organizan a nosa resposta ante eles e volver conscientes uns actos inconscientes que, no seu descoñecemento, implican o recoñecemento da orde social.

Natalia Rey

En acrílicos e debuxos que remiten á estética publicista dos anos cincuenta, Natalia representa ás mulleres no espazo doméstico volvendo estraño e enigmático o mundo do cotián. Ás tarefas que lle asigna a división sexual do traballo (planchar, pór a mesa, facer a comida, ser anfitriona, etc.) aplícalles xestos absurdos, ridículos, disparatados ou cómicos para crear pequenas accións narrativas.

Recollendo a herencia do obxecto surrealista, nas súas esceas os obxectos vólvense suxeitos, humanízanse: como se protestasen contra a súa funcionalidade, as cousas máis triviais e inofensivas pasan a rebelarse contra a personaxe (as flores que atrapan e enredan á muller, o cabelo que lle tapa a boca) ou a incorporan e absorben (caixóns, alfombras, xarróns, testos). O espazo doméstico, lugar do cotián, do monótono, do contínuo, vólvese un lugar de insospetados perigos, inesperados incidentes, inexplicables sucesos, ameazado pola irrupción da desorde e do excepcional.

Natalia tamén se interesa polo quebramento dos bos modais, das regras de etiqueta e das normas de conducta, especialmente os que deben ser mantidos á mesa. Se as mulleres teñen que ser agradables, saber estar, ser contidas e discretas..., en resumo, gardar as formas, nos debuxos de Natalia mostran unha forma de rebelión tímida cando non perden o control e a compostura.

Todos estas pequenas transgresións quedan suavizadas baixo un ar de inxenuidade (o aspecto onírico das imaxes, os tons pasteis, a factura do debuxo), polo recurso á anacronía (as vestimentas e o *hexis* corporal das mulleres) e, sobre todo, polo carácter lúdico do traballo (o gag, o xesto burlesco ou cómico).

Las Pingüinas (Natalia Umpiérrez e Sara García)

Dun xeito desenfadado e insolente e cunha linguaxe directa e incisiva, os traballos de Las Pingüinas son incapaces de deixar indiferente ao espectador: o increpan, agreden, molestan ou turban.

Saltándose as normas da boa educación, do bo gusto e da decencia, sacan á luz o que significa converterse en adultos: os actos de humillación recibidos, a violencia simbólica que se sofre nas relacións sexuais, a inculcación das virtudes femininas de sumisión, docilidade, entrega, abnegación...

É como se ante o horror que lles inspira o mundo dos adultos se resistiran a ingresar nel, tentando quedar a medio camiño, na adolescencia, onde os novos imperativos sociais aínda se mesturan co mundo infantil. Precisamente por non desprenderse deste mundo de candidez, inxenuidade, inocencia..., conseguen intensificar a súa representación do mundo dos adultos: por contraste, este mírase agresivo e perverso. Os debuxos de factura infantil, o uso de estampitas, etiquetas naif, adhesivos estampados, monecas, peluches..., combínanse con mensaxes e imaxes duras, ácidas, demoledoras. Así, o seu horror é lanzado á cara do espectador: o mundo sensato transfórmase en insensato, sórdido, aniquilador; vírase unha montaxe teatral de aparencias, conveniencias e convencións; móstrase a violencia sexual dos discursos (os piropos máis brutais) e das prácticas (o acto sexual como un acto de dominio e sometemento).

O recurso á obscenidade e á escatoloxía, encontra o seu perfecto complemento no uso da caricatura e na degradación do material empregado para mostrar unha realidade sen sublimación, para develar o que se evita saber, para lembrar o que se fai olvidar: en suma, para forzar o retorno do reprimido. Con todo, hai nos seus traballos unha comicidade que os alixeira e rescata do abxecto.

Rita Rodríguez

Desenvolvendo o seu traballo no eido da performance, Rita interésase especialmente pola intervención no espazo público e por conseguir a involucración de persoas alleas ao mundo da arte. Ao tentar mimetizar, deste xeito, a arte coa vida cotiá, as súas accións percíbense, desde o punto de vista do cidadán, como insensatas, estrañas, inapropiadas ou fóra de lugar; de tal xeito que a súa solicitude de participación ben pode recibir negativas, respostas elusivas ou ben o consentimento e a complicidade.

Na súa performance *Cosida a ti*, diríxese a desconhecidos para solicitarlles que se cosan a ela e a leven consigo nas súas actividades cotiás. Se no principio parece que é ela a que queda suxeita ao outro, a mercede da súa vontade, inmediatamente intercámbianse as posicións, xa que o outro non pode deixar de estar suxeito a ela ata encontrar a alguén disposto a reemplazalo. Dun modo sutil e sinxelo, Rita evoca a suxeición que se produce nas relacións intersubxectivas e a forma ambigua e inestable en que é experimentada.

En *Kiss me*, colócase na porta dunha igrexa, no extremo oposto ao que está situado un pedinte. Ela tamén pide, pero non no ton habitual -senón en imperativo- e non o habitual -senón un bico. O feito de ofrecerse pasivamente remite á posición da muller como obxecto do desexo masculino. Pero ao facer desaparecer o seu corpo baixo un bulto informe de plástico e só deixar ao descuberto a súa boca, ao mostrarse disposta a entregarse a calquera, a cegas, e fóra do ámbito privado, elimina toda posibilidade de mobilizar o desexo sexual e pasa a ser ela, coa súa actitude inconveniente e case desafiante, a que exerce soterradamente unha forma de dominio.