

NEXUS

Maureen Connor

Entre el yo y el mercenario

...

ANA TISCORNIA

El desarrollo del movimiento feminista en las últimas tres décadas y media ha propiciado prácticas transformadoras y reflexiones críticas en áreas específicas donde la temática de la mujer era inexplorada. En este marco, el arte, en tanto producción simbólica, se ha convertido en uno de los territorios de acción e interrogación.

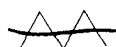
En el tejido más o menos complejo que se ha ido urdiendo en este campo, es posible visualizar un par de problemáticas que a menudo surgen confundidas entre sí. La primera referida a la eventualidad de que el género femenino, per se, defina una estética propia. La segunda, interrogándose sobre la existencia de una estética representativa y presentativa de una ideología: la feminista.

En términos estrictamente teóricos, no parece posible hasta ahora adjetivar la estética como femenina ni como feminista. Y no es que no tenga sexo. Cualquier especulación teórica involucra pautas culturales de quienes la desarrollan, se alimenta en las peripecias del debate y las evidencias del material de análisis. La estética como teoría de la percepción sensorial o, al decir de Kant, como "doctrina de nuestra facultad de conocer", ha sido inventada por hombres, desarrollada por hom-

bres, debatida por hombres en su casi totalidad y versa sobre una producción iconográfica desmesuradamente masculina.

Si bien contemporáneamente algunas mujeres han abordado el ensayo crítico en el campo de la estética, esto no debe inducirnos a soslayar aspectos determinantes como son las pautas desde las que se analiza. Las metodologías de investigación, los paradigmas de referencia para identificar pertinencias de una construcción artística, han sido hasta hoy hegemónicamente trazados por los hombres desde sus maneras de ver, de hacer y de interpretar y desde una cultura que margina a la mujer como hacedora intelectual. Las mujeres lentamente hemos accedido al correlato teórico de la producción artística pero aún estamos lejos de una reformulación a la luz de nuestro género, de los supuestos conceptuales desde los que se investiga y se predica. La propia idea de arte como se la entiende contemporáneamente es una enunciación en la que las mujeres poco hemos intervenido ni tampoco cuestionado en lo medular.

Ahora bien, precisamente porque lo estrictamente teórico está intermediado por el acontecer ideológico y objetual del arte, es posi-



CENTRO ATLÁNTICO DE ARTE MODERNO

ble relativizar las respuestas a la luz de prácticas transformadoras, donde emergen la denuncia, la toma de partido, la lucha por cambios, junto a una producción teórica a ensayar en la realidad. En este encuadre es posible encontrar producciones artísticas con voluntad feminista que se expresan alternativamente en la temática y/o en lo factual. Pero la configuración de la obra artística implica también una especulación conceptual que hace al propio lenguaje. Aquí es donde muchas veces radica parte de lo errático de la producción artística feminista, porque ¿cómo formular un discurso independiente, que no esté regulado por los lineamientos de la estética institucionalizada, pero que suceda y se legitime en el espacio institucional y no resulte en un simulacro que se descalifique a sí mismo como construcción feminista? No obstante la dificultad, hay obras que logran instalarse como agentes subversivos y activar los circuitos del pensamiento en direcciones insospechadas. Tal es el caso de la de Maureen Connor.

Artista norteamericana, de la segunda generación de feministas, Connor emerge a mediados del 70. Su obra conjuga numerosas inquietudes que alertan de las implicaciones del discurso visual, extravientan con claridad su ideología y la posicionan en el contexto de las preocupaciones feministas en particular.

Un recorrido por sus veinte años de trabajo nos acerca a través de esculturas, instalaciones y obras en multimedia, una batería conceptual que crece y se complejiza a medida que toma consciencia de los pasos que va transitando.

La mujer, en tanto construcción bio-sico-social, es el *leit motiv* que recorre y estructura su obra ya sea como tema protagónico, como mediador de otros temas o como aglutinante y reflejo de la intersección y simultaneidad del acontecer socio-cultural.

Sus obras más tempranas son una suerte de esculturas, resueltas manipulando ropa que ha pertenecido a su familia y en algún caso fabricada por su propia abuela. Aunque Connor señala que en este primer período su propuesta tiene una intención "más celebratoria que crítica" (1), lo cierto es que en estos principios está lo medular de su trabajo posterior.

Vestirse es una ceremonia de representación en distintos escenarios simultáneos. Primeramente es la escenificación del tabú ante el desnudo, ante la exposición del cuerpo, su sustancia y sus requerimientos. La ropa es un corrector de ese desnudo y, en tanto tal, es una extensión del cuerpo pero también una defensa, una frontera, un himen

y al mismo tiempo un disfraz. En todas estas dimensiones es también un signo posible de ser leído. Describe al individuo, si no en su esencia, en su circunstancia, desde su trabajo hasta su rol sexual y sus pertinencias sociales. De tal forma entonces se superimponen los niveles de representación que habilitan la ropa como un dador de sentido al cuerpo, como un constituyente que define y enmascara a la vez la identidad.

Otros rituales se hacen presentes al mismo tiempo en la cadena familiar que Connor muestra desde "Wedding Dress" (1976), a "1114 Hampton Garth" (1977) un par de vestidos de su madre –uno negro, otro dorado– desarmados y entrelazados, hasta "Little Lambs Eat Ivy" (1977) una secuencia de 6 delantales de niñas que van creciendo, superpuestos y desfasados, mostrando diferencias para enfatizar parecidos. Son los ritos de la propia mujer que diseña y cose, la mujer que articula un lenguaje para seguir un modelo con el que se construye el signo identificatorio de sí misma. En el gesto autobiográfico, la artista celebra a la mujer y al ritual, pero al mismo tiempo violenta y desarma la ropa (el resultante del rito), en lo que podría ser un ejercicio de exorcismo de esa cadena familiar perpetuándose tan igual a sí misma.

Hay algo sutilmente perverso en la calma aparente de estas esculturas, de composiciones simples y eficaces que son buscadamente pictóricas para imponerse como una alternativa a la pintura y que al mismo tiempo no conceden al minimalismo de la época, sumergiéndose en preocupaciones socio-culturales y económicas en momentos que éstas parecen devaluadas para el arte y siendo figurativas y autobiográficas cuando el crédito está del lado de la abstracción y el distanciamiento.

Estas obras, antecesoras de lo que sería en los 90 una corriente de arte hecho con ropas, son también la expresión táctica de un feminismo que pone en juego las armas de "lo femenino".

Dentro del ámbito doméstico, tradicionalmente consagrado como reconocimiento y obligación, la mujer ha tenido asignados territorios de acción, donde se le considera "particularmente apta, naturalmente aspectada" o es aceptada graciosamente. Algunos de ellos, están referidos a la estética de la casa: la manualidad, el ordenamiento sensible del color, la tarea artesanal, el diseño de una espacialidad acotada. Algún día sobremos si los siglos de prácticas determinan una memoria genética, pero, sin duda, la manipulación y el aprendizaje desde la infancia desarrollan habilidades que se instituyen



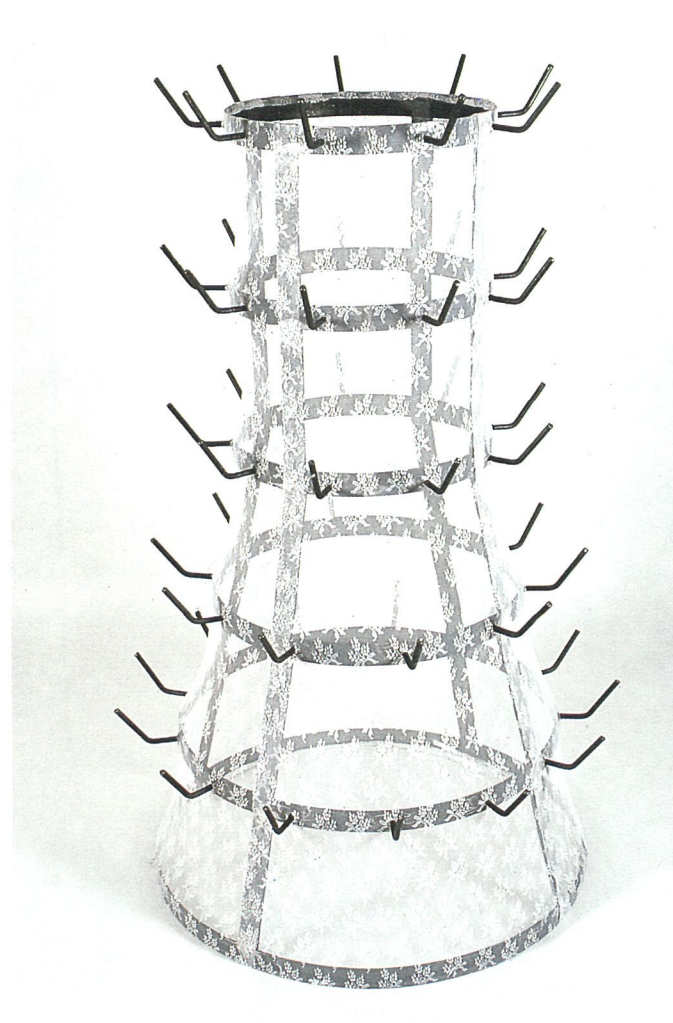
Maureen Connor. Instalación, 1990. Cortesía Germans van Eck Gallery, Nueva York.



Maureen Connor. *Penis*, 1989.

como sistemas de hacer, de percibir y de sentir. En ese marco las mujeres hemos articulado códigos particulares y nos hemos sensibilizado para reconocerlos y manipularlos.

Estas destrezas para las que el hombre no ha sido educado y cuya gravitación cultural desacredita, crean un universo simbólico que bien puede identificarse como una estética femenina culturalmente construida. Ahora bien, cuando ese universo se traslada a la producción de "objetos de arte", las cosas se complican. En primer lugar porque el arte, a partir de que se le confiere carácter autorreferente, se legitima desde la teoría y ésta, como ya dijimos, nace y se elabora desde el mundo masculino con los paradigmas de su propio universo. Si el hombre ha dejado en manos de la mujer la "estética del hogar", es entre otras cosas porque minimiza el alcance cultural de ese espacio; pero cuando se trata de la "facultad de conocer" interpretar y sintetizar la realidad, cuando se trata del ARTE, desacredita a la mujer



Maureen Connor. *The Bride Redressed*, 1989.

como posible cultora. En este contexto cultural se definen las categorías de lo sustantivo y lo adjetivo y se les otorga género.

Connor está entonces problematizando las categorías del arte instituido, confrontándolas con las artesanías y poniendo en tela de juicio todas las relaciones de jerarquía. Ahondando en este aspecto crea otra serie de trabajos cuya génesis está en revistas de fines de siglo pasado que instruían a las mujeres en diversas manualidades. La artista basada en la técnica de plisar servilletas, desarrolla un grupo de esculturas plisando organdí (tejido ligero y translúcido) y organizándolo de tal suerte que pareciera enfatizar su capacidad autoprotectora por encima de su función referencial. En realidad Connor está potenciando las aptitudes de la técnica y la forma para reforzar su discurso.

Junto al cambio de contexto, el cambio de escala colabora para que estas esculturas se conviertan en un disparador de sentidos. Por un

lado denotan que la visualidad del mundo doméstico de fin de siglo tenía una capacidad de abstracción formal que el "arte institucionalizado" estaba lejos de abordar. Es precisamente esta observación uno de los aspectos que indujo a Connor por el camino de esta propuesta. Por otro lado, esa voluntad de "llevar la tela hacia sus propios límites y ver cuán lejos podría llegar, sin auxiliar al soporte", connota la tensión, el riesgo de llegar a un borde donde se pone en juego la estabilidad tanto en el sentido físico como en cualquiera de sus alternativas metafóricas, particularmente las sexuales.

Las sutiles referencias corporales implícitas en estos trabajos se vuelven evidentes en las piezas de ratán. Inspiradas por los antiguos *corsets*, que Connor visualiza como "esculturas para ponerse", estas piezas proponen asociaciones con la estructura ósea, lo que ayuda a leer las obras de organidí como fragmentos más orgánicos que a menudo aluden a la genitalidad. Ambos elementos serán retomados en una serie de finales de los 80, pero ya a mediados de esta década Connor está explícitamente en el territorio del cuerpo, investigando sus posibles bordes, su definición.

El vestido se revierte, las formas muestran su concavidad a la búsqueda de sensaciones interiores, evidenciando un diálogo-confrontación con el espacio negativo y aludiendo al remanente de una negociación difícil. Aunque el cuerpo está referido a través de metonimias y sinédoques, el expediente de este discurso demanda meterse de lleno en la interdependencia entre la sustancia corporal, lo psicológico y lo emocional por un lado y la requisitoria socio-cultural por otro; entre la definición de la identidad y la frontera con el mundo. Connor está proponiendo una versión del cuerpo, como lugar geográfico –lugar carnal– en permanente definición, un cuerpo que se constituye según los avatares de un conflicto entre el yo y los otros, donde parte de ese yo también es ese otro y donde la tal frontera se mueve según las contingencias de la colonización. Este proceso de génesis formal es un señalamiento recurrente en las series inmediatas. Se trata de otras reconstrucciones-deconstrucciones del cuerpo a base de esqueleto y respiración. Son los portabotellas de Duchamp transportados a escala humana en los que se han injertado réplicas en vidrio de pulmones de oveja y de gente. Ropa interior negra, transparente y elástica es tensada en algunas de estas piezas. Connor está resituando el borde en una franja a la vez conceptual y carnal, que no hace a la exterioridad corporal, ni a su definición perimetral, por eso necesita remitirnos a un

cuerpo sustantivo. "La presencia de los órganos no responde a una estrategia del desagrado" (2) sino a una forma más sutil de inducir al espectador más allá de la piel, hacia el órgano que da funcionamiento, que aloja el dictamen y repite respuestas viscerales. Parafraseando a Amelia Jones cuando cita a Merleau-Ponty, podemos decir que se trata de "la carne como soporte del ser" (3).

En dichas obras, esta suerte de deconstrucción del individuo mujer, camina en paralelo a otra, la del discurso artístico de Duchamp. Al aumentar las dimensiones de los portabotellas, emergen referencias figurativas que los aproximan más a una bailarina de Schlemmer que a las reivindicaciones de autorreferencia y neutralidad estética del *ready made*. Las "sumisas" mujeres –"inofensivas ovejas"– connotadas por los pulmones también agregan su parte subversiva a este otro exorcismo de Connor, quien aquí está siendo punta de lanza en la redefinición del discurso estético oficial.

Una anécdota reveladora respecto a la dificultad de estas revisiones –cuando cuestionan lo establecido desde la "inteligencia" masculina– es que mientras Connor creía estar "matando al padre", la interpretación más divulgada fue que era un homenaje a Duchamp. El "malentendido" la llevó a abandonar los portabotellas y sustituirlos por estructuras de alambre que sostienen ropas interiores tensadas y adelgazadas al límite de lo imposible. Connor explora ahora el "deseo de ser deseada". La moda y el concepto de elegancia en su dimensión distorsionadora se vuelven una tortura asumida por temor al rechazo y necesidad del deseo del otro sin que implique necesariamente la proyección del deseo de uno por el otro. Los padecimientos que generan las obsesiones de nuestra sociedad respecto del cuerpo, a la luz de estas obras, pueden ser vistos en parte como actos sadomasoquistas inspirados en la necesidad de aceptación social y requerimiento sexual.

En alguna oportunidad Connor comentó su asombro al comprobar frente a una muñeca inflable "que aquello era sólo orificios". En ciertas piezas de esta serie, reaparece esa caracterización cuerpo-receptáculo. Tal es el caso de "Thinner than You" (1990) o "Wishing Well" (1990) y en "Taste Two" (1992) que incluye un video, con la imagen de una mujer que come compulsivamente, emplazado en el lugar del visor de una balanza, con inequívocas alusiones a la bulimia y la anorexia.

Estas muestras del cuerpo respondiendo a la inquisitoria social,



Maureen Connor. *Linens*, 1980. Instalación Acquavella Gallery, 1980.

vuelto materia de juicio, de persecución, de adversidad, lo convierte en la arena de la batalla cuyo resultante es dominio de las pérdidas y las conquistas y las acepciones de estos conceptos que no son únicamente alternativas lingüísticas ni logísticas. Al igual que bulimia y anorexia son en palabras de Connor “una forma de rechazo al control que debe ser visto desde el punto de vista de los sentidos que están siendo socializados” (4).

EL APRENDIZAJE, UNA POSOLOGÍA DE LOS SENTIDOS

El tema del aprendizaje como adecuación a una normativa o conten-

ción dentro de lo consensual, es explorado en el grupo de instalaciones “The Senses” (Los sentidos) (1992). “Cómo oír, cómo ver, cómo oler”, qué sentir y particularmente las restricciones a todas las facultades sensoriales son visitadas en cinco cabinas. Conformadas igualmente por una cortina blanca que se impone como frontera a franquear por el espectador (“una manera de forzar al visitante a actuar políticas penetratorias” diría Amelia Jones (5)), las obras apelan a una “respuesta emocional” (6). El balance entre asepsia y sensualidad que caracteriza a este grupo de obras es el anclaje de esa persistente relación deseo-temor que emana de ellas.

Tres lenguas con sus respectivas laringes, modeladas en lápiz

labial, son caja de resonancia de las voces de tres mujeres –una bebé, una joven y una vieja– que se confunden en risas y llantos. Se trata de “Ensemble for Three Female Voices”, una resignificación del campo del sonido en oposición al de la palabra (espacio reservado para sí por los hombres) y en respuesta al silencio.

Un alambre por el que pasa corriente alterna denunciada por el rojo ígneo y el ruido al desplazarse, conecta dos agarraderas. Es “Don’t Touch”, la instalación donde el tacto intermedia el sexo y el dolor. El objeto del placer tiene el estigma de la advertencia.

En “Taste”, dos vídeos suplantán los platos de una mesa servida. En uno se come constantemente, mientras en el otro una boca gesticula, saborea y besa a la cámara-espectador. Placer y frustración son evocados en esta instalación, recreando el desasosiego de una frontera imprecisa entre lo íntimo y lo público, lo individual y lo compartido, lo aceptado y lo reprimido.

“Limited Vision” por su parte apela a través de una superficie reflejante impenetrable y deformante a la confrontación con un yo que cada tanto hace el papel del mercenario.



Maureen Connor. *Discreet Objects*, 1994-95. Alternative Museum. Vista de la instalación. Habitación 2.

Otra versión más compleja de este mismo conflicto, “Sixth Sense” (1992-1993), desarticula los códigos que construyen la “visión limitada” a través de la superposición del espectador en dos videos-espejos que emiten imágenes donde alternativa o simultáneamente uno ocupa el lugar de algún otro. Dentro de esta cabina de terciopelo rojo,

el perímetro corporal de torso y cabeza se ajusta y se confunde con la sucesión iconográfica que despachan los vídeos donde desencadenantes e inhibidores del deseo se suceden e interconectan. Físico y psíquico, genital y cerebral, visceral y cultural, se desplazan por diversos imaginarios, volviendo imprecisa cualquier locación. “El sexto sentido es el sensor de los sentidos” (7), el que hace de poder y placer, una ecuación que nunca se despeja.

En sus últimas obras Connor se ocupa de las experiencias sexuales de las mujeres, de sus iniciaciones en el placer y de la frustración de sus fantasías por los condicionamientos morales de la sociedad. “Cómo nosotras manejamos fuera de ese condicionamiento del medio, nuestro descubrimiento del placer”, cómo son las experiencias sexuales tempranas, son algunas de las interrogantes que estas obras aspiran a reformular. Connor ha pedido prestadas sus imágenes a la danza dado que, sus evidentes connotaciones sexuales, la hacen una metáfora ideal para su propósito. Así es como su última instalación “Dancing Lessons” (1995), alterna jóvenes iniciándose en el baile con escenas danzantes de los clásicos del cine. De esta forma Fred Astaire y Ginger Rogers suceden y son sucedidos por otras muestras de fantasías más o menos carnales y por este grupo de adolescentes en un acoople no falto de humor. Las dos pantallas colocadas a modo de pared en un mueble escenario, recuerdan los años 50, ya citados por la vestimenta de los jóvenes y enfatizados por esta suerte de mesa de televisión con pista de baile. Connor sigue batallando contra los mitos y las imposiciones culturales al mismo tiempo que recupera cierta actitud declaradamente autobiográfica y celebratoria de sus comienzos.

NOTAS

- (1) Maureen Connor. Entrevista de Kathleen Cullen. *Journal of Contemporary Art*. Winter 94.
- (2) M. Connor. Conferencia. Alternative Museum.
- (3) Amelia Jones. Catálogo “Discreet objects”. Alternative Museum.
- (4) M. Connor. Entrevista de Josefina Ayerza. *Lacanian Ink*. Spring 94.
- (5) Amelia Jones. Catálogo “Discreet objects”. Alternative Museum.
- (6) y (7) M. Connor. Entrevista de Kathleen Cullen. *Journal of Contemporary Art*. Winter 94.

Ana Tiscornia es una artista uruguaya. Vive y trabaja en Nueva York.