

PEQUEÑAS NECESIDADES DE LA VIDA

INSTALACIONES DE MUJERES EN LOS NOVENTA



KELLIE JONES

«La necesidad es la madre de la invención». Este conocido aforismo inglés que vincula a las mujeres con la producción creativa, fue la frase que dio origen al título de la muestra que aquí nos ocupa. Debía encontrar el modo de introducir la imaginación y la infinidad de recursos femeninos en la II Bienal de Johannesburgo sobre el tema de las *Rutas comerciales*. ¿Dónde estallaba la crítica de las mujeres al «actual enunciado [de la globalización] como forma reconstituida de universalismo», propuesta por el director artístico Okwui Enwezor? ¿Dónde se dejaba sentir la presencia femenina en esta problematización de la diáspora como «virtualización e inscripción de los movimientos de masas... que atrapa a inmensas comunidades humanas en complejos vectores de clase, raza, sexo, creencias religiosas, ideología, bienestar y trabajo»?

Como organizadora era importante para mí subrayar las aportaciones de la mujer a esta realidad y a este debate mundial. Por un lado, las mujeres suelen quedar marginadas del proceso de producción global, ya sea cultural o de otro tipo (al margen, claro está, de sus funciones reproductivas). Por otro lado, las mujeres rara vez figuran en los grandes universos discursivos que utilizan las grandes exposiciones internacionales para presentar sus logros culturales: lo global, lo transnacional, lo poscolonial, etc. Mientras que sólo la mitad de los habitantes del planeta son mujeres, son ellas quienes realizan la mayor parte del

trabajo. Y, sin embargo, esta circunstancia rara vez es reconocida y, mucho menos, valorada.

La exposición *Life's Little Necessities* se instaló en Ciudad de El Cabo, en el Castillo de Buena Esperanza, una antigua fortaleza construida por los holandeses en 1666 y famosa por ser el edificio más antiguo (y yo añadiría de estilo más occidental) de Sudáfrica. Esta enorme estructura pentagonal alberga también la William Feher Collection de pintura y artes decorativas, relacionada con la historia de la ciudad, así como un museo de historia militar y una guarnición militar aún activa. El espacio recientemente remodelado para acoger diversas exposiciones contemporáneas fue antaño la residencia de los gobernadores coloniales.

Así como las aguas del Atlántico y el Índico confluyen a los pies del castillo, cada una de las artistas participantes en esta muestra aúnan su maestría y su capacidad para crear instalaciones con el fin de explicar e implicar una serie de verdades que constituyen el elemento activo de su obra. Accedemos a la exposición a través de un espacio que evoca los orígenes del castillo como ámbito doméstico y lugar de trabajo. Resulta imposible llegar a otros rincones sin pasar por los *Folding Desires* (1997) de MARÍA MAGDALENA CAMPOS PONS: siete viejas tablas de planchar de madera sobre las que se apilan sábanas impecablemente planchadas y dobladas. El homenaje de Campos Pons a una



Zarina Bhimji (Uganda/Reino Unido). *Pure Moment of Love*, 1997. Segunda Bienal de Johannesburgo, *Life's Little Necessities*. Foto: Michael Hall

tradición de arte feminista coincide en este caso con la historia colonial. El visitante toma conciencia de la cantidad de plancha necesaria en esta residencia de innumerables gobernadores coloniales, y también de que quienes planchaban eran mujeres negras, muy semejantes a la propia artista (y poseedoras de sus propios deseos creativos).

En un significativo vuelco del destino, el ejército incluso nos prestó la ropa de cama necesaria para nuestro proyecto. Campos Pons aportó la sábana superior de cada tabla, siempre bordada con una frase en español o en inglés: para mi padre, para un amigo, para un extraño. El espacio laberíntico creado por las tablas de planchar reproducía, en cierto sentido, la red de afiliación nacionalista: desde la madre patria y sus aliados hasta el extranjero, que puede ser tanto amigo como enemigo.

FATIMAH TUGGAR también nos hace reflexionar sobre las mujeres y el trabajo. Sus murales fotográficos y sus esculturas crean un tándem que explora la confluencia como híbrido. En *Ceiling Fan* (1996) nos muestra un ventilador mecánico, con las hojas de rafia, colgado del

techo, mientras que en *Whisk* (1996) lo que vemos es una batidora eléctrica para cortar ramitas; ambas obras sugieren cómo las exigencias de la vida proporcionan oportunidades de inventar. El universo fotográfico de Tuggar está poblado de mujeres africanas que, con una mano, muelen el ñame en sus tradicionales morteros mientras con la otra construyen rascacielos de acero. Controlan los dos polos opuestos de lo desarrollado y lo que aún se encuentra en proceso de desarrollo, de las culturas superiores y las culturas inferiores, e imaginan un lugar en el que las cosas funcionan, se mueven y ocurren.

En la obra de VELISWA GWINTSA, los conceptos de vida doméstica y trabajo hacen referencia a la producción nacional. Con *1913 the Inception* (1997), la artista (y coorganizadora de exposiciones en la Johannesburg Art Gallery) crea un espacio modelado a partir de un diorama que ilustra la vida de un minero durante la época del *apartheid*. Sirviéndose de la arpillera y de una iluminación muy intensa, la artista ha creado cuatro espacios distintos en los que se desarrolla la arquetí-



María Magdalena Campos Pons (Cuba). *Folding Desires*, 1997. Segunda Bienal de Johannesburgo, *Life's Little Necessities*. Foto: Michael Hall

pica existencia de un trabajador. En ellas se representa, por ejemplo, la barraca-hogar, inundada por una alegre música y amueblada con una cama y un armario. A este espacio se yuxtapone otro en el que una sola bolsa de plástico cuelga del techo, y debajo aparece un poema que habla del eterno viajero. En otra sección, dentro de una auténtica vitrina de museo, se exhiben ajados artículos de prensa sobre las marchas por la libertad de los negros, junto a gruesas cruces de cera blanca. Finalmente llegamos al propio hombre: sus ropas oscuras contrastan con las pepitas de oro que derraman sus manos.

La artista estadounidense PAT WARD WILLIAMS, conocida por sus instalaciones fotográficas, vive en Johannesburgo desde hace un año. Al igual que Gwintsa, divide su instalación, *Vista View* (1997), en dos modestas partes sobre el tema de la raza y las clases sociales. Un panel alargado muestra grandes fotografías en blanco y negro de personas negras en las calles del África urbana. Justo enfrente vemos una sencilla escena de ocio doméstico: un sillón y una mesita auxiliar sobre

una alfombra. Los muebles no miran hacia los concurridos paisajes urbanos, sino hacia una pared decorada con estampas coloniales.

La separación entre estas dos esferas de la existencia se intensifica con los diversos objetos que se interponen entre ellas, formando una barrera de herramientas y piezas de metal colgadas de una cuerda en el techo. Estos últimos elementos rodean la escena estratégicamente, creando una frontera virtual que reproduce la forma ovalada de la alfombra. Objetos de mayor tamaño —un plumero, una maleta— se amontonan en el espacio intermedio, como mostrando el rechazo de cada uno de los lados a reconocer o recompensar el trabajo que opresivamente imponen al otro.

El espectro de la herencia colonial emerge de nuevo a la superficie en la obra de GLENDA HEYLIGER. *Your Highness* (1997) es una escultura de 3 m de alto realizada *in situ* con trozos de madera y barro encontrados en el lugar, y «coronada» por una planta de áloe. El «cuerpo» de la pieza, circular y de barro, responde a la técnica de construc-

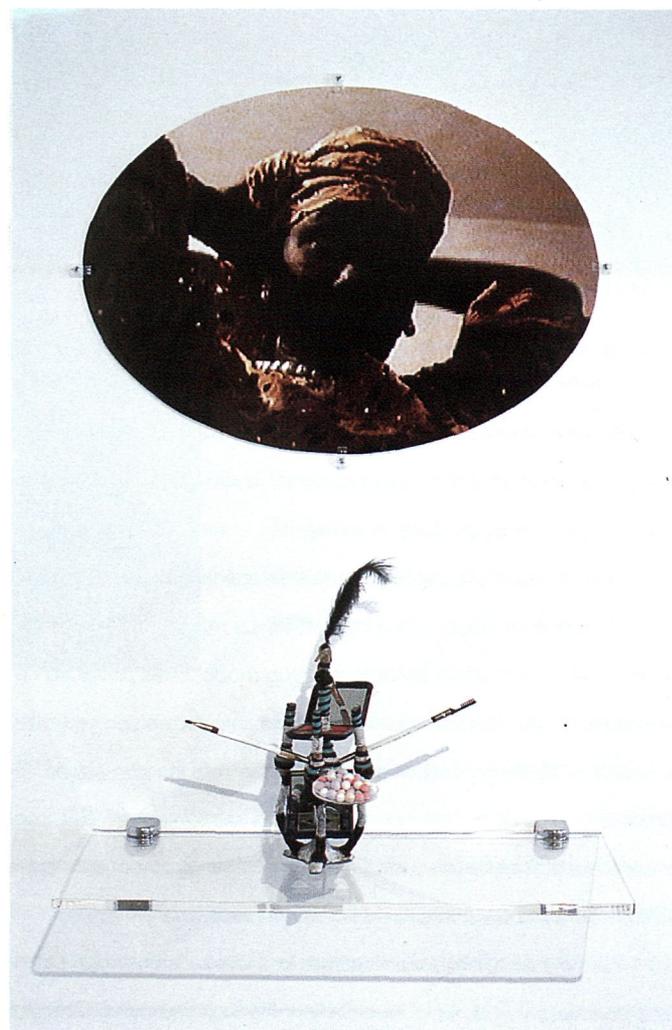
ción tradicional empleada en la tierra natal de la artista, Aruba: el barro se mezcla con hierba y luego se moldea/tornea en el interior de un recipiente. Brazos y manos de madera se proyectan desde el centro de una espiral grabada en la obra de Halagar. Su referencia a la monarquía suscita reflexiones sobre la fragmentación del súbdito colonial: el que puede residir en la madre patria, pero nunca llega a sentirse plenamente parte de ella; en este caso se trata del legado imperial holandés compartido por Aruba y Ciudad de El Cabo.

Si bien es cierto que el trabajo y la vida doméstica confluyen en determinados puntos, también lo es que ambas exigencias o necesidades de la vida pueden quedar eclipsadas por otro insidioso jugador: la aparición de la dominación o el control que, en el caso de las mujeres, va tantas veces unido a insinuaciones lascivas. Casi podríamos decir que «[la violencia] tiene una vertiente sexual», en el espíritu de los *Truisms* de Jenny Holzer.

MELANIE SMITH, al igual que otras artistas de *Life's Little Necessities*, explora aquellos lugares donde la sensualidad roza la brutalidad. *Orange Lush VI* es la mayor de las piezas de una serie comenzada en 1994. Ocupa una pared de 4 x 6 m y es una brillante composición realizada con baratijas (principalmente de plástico): juguetes e instrumentos, productos alimentarios y cacharros de cocina, carteles y señales, todo ello delimitado por un marco naranja. Los espectadores de cualquier edad se sienten atraídos por el relieve de la superficie, seducidos por la riqueza de su textura y el consumismo compulsivo que representa. Su tono es didáctico, imperativo, lo impregna todo, exige nuestra concentración e insiste en que tomemos en cuenta su autoridad.

Com/fort (1997) es una de las cinco obras interrelacionadas que BERNADETTE SEARLE ha instalado en dos habitaciones, combinando objetos encontrados, alambre de púas, resina y *plexiglass*. En este caso, nuestra atención se centra en el suelo, al encontrar la forma pentagonal del Castillo de Buena Esperanza elaborada con masala, una especia característica de la cocina india. El uso de esta especia en *Com/fort* no sólo recuerda la importancia estratégica de Ciudad de El Cabo en las rutas comerciales entre Europa y Asia, sino que también denota la herencia india de Sudáfrica. El Castillo (como popularmente se le conoce), último símbolo de la cultura nacional, está literalmente lleno de tributos indios. El aroma del masala, los montoncillos de polvo de esta especia resultan deliciosos, pero la espiral de alambre nos recuerda la violenta historia militar de la construcción.

En cada una de las cinco puntas de su Castillo de Masala, Searle ha colocado una cajita de *plexiglass* y en cada una de ellas ha introducido un nido, una cepa de árbol con raíces, un huevo de avestruz, una boya y una vasija, respectivamente. Los objetos fueron parcialmente introducidos en resina antes de ser definitivamente guardados en sus cajas. Todos ellos —emblemáticos de la historia de los pueblos indígenas de El Cabo, bien como símbolos de su vitalidad, bien como símbolos de su opresión— fueron prohibidos, reprimidos, estrangulados por la historia y el poder nacional surafricanos. Aunque nacida y criada en Ciudad de El Cabo (o, más exactamente, precisamente por ello), Searle visitó por primera vez el Castillo hace tan sólo unos años —una muestra más de las numerosas protestas cotidianas contra el régimen del *apartheid*—. Entró en él finalmente como artista, con la misión de conquistar este espacio cargado de simbolismo.



Fatimah Tuggar. *Vanity*, 1997. Segunda Bienal de Johannesburgo, *Life's Little Necessities*. Foto: Michael Hall



Glenda Heyliger (Aruba). *Your Highness*, 1997.
Segunda Bienal de Johannesburgo, *Life's Little Necessities*. Foto: Michael Hall

En *Four Square Pillahs* (1997) de WANGECHI MUTU, la violencia vuelve a insertarse en una estructura de lascivia táctil. Cada uno de los dieciséis objetos amorfos y semejantes a almohadas es extrañamente híbrido. Sus tonos son de tierra y su apariencia es orgánica, pero son suaves y artificiales al mismo tiempo. La mayoría lleva implantada una calabaza pintada o alterada de algún modo. Estas piezas no encajan en la noción convencional de escultura africana: no son verticales, ni están hechas de madera, si es que guardan relación con alguna ceremonia específica; se trata sin duda de las durísimas tragedias contemporáneas, las matanzas y los disturbios que han propiciado extrañas combinaciones en una cultura de la supervivencia.

Frente a las «almohadas» aparece una hilera de bombillas naranjas dispuestas paralelamente, que cuelgan del techo suspendidas sobre recipientes de arena naranja. Es éste el rostro de la tecnología, que puede ser tan rudimentario como la escultura «primitiva»; del mismo mo-

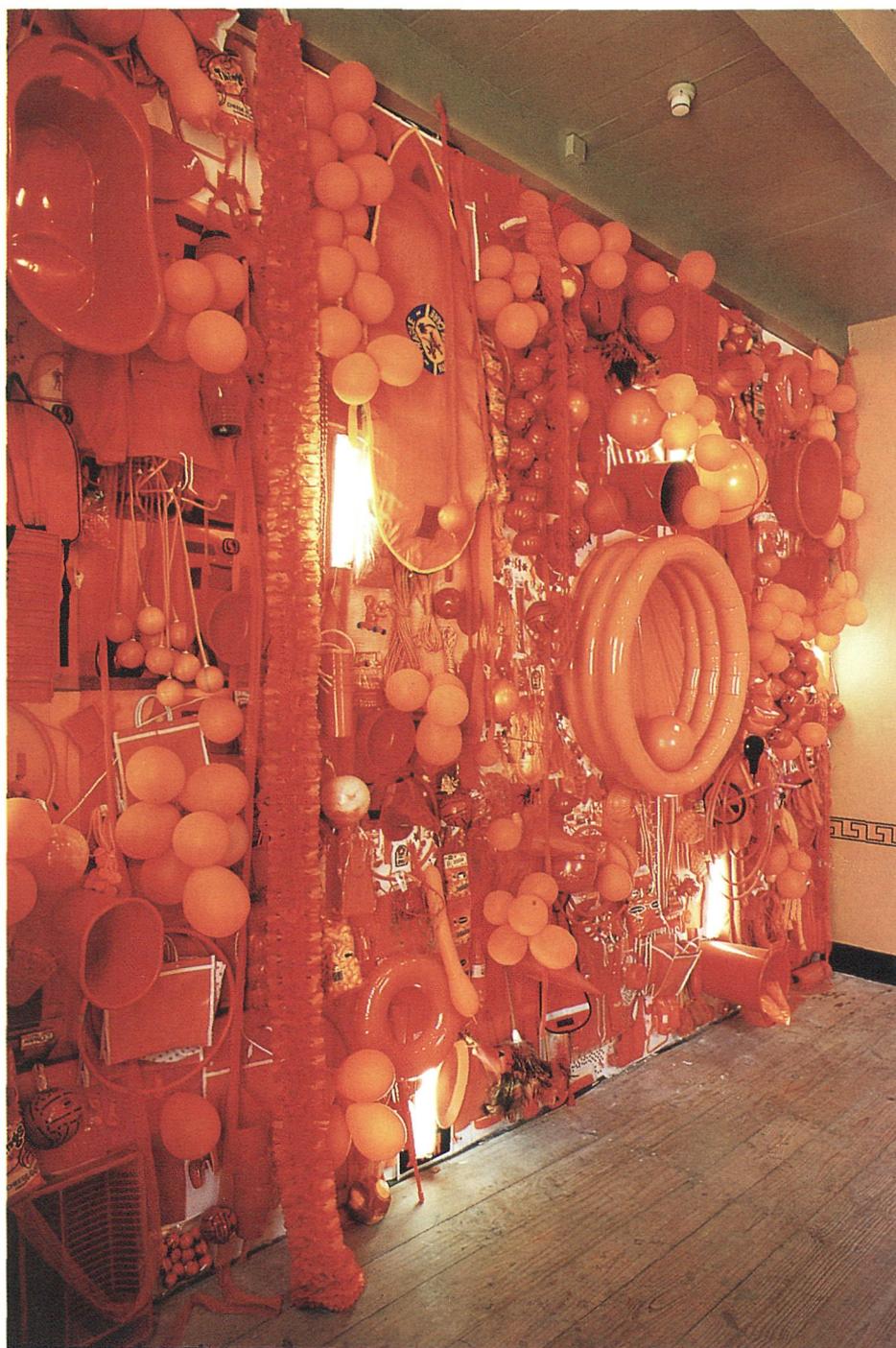
do en que la ciencia y la industria pueden ser tan brutales en sus métodos y objetivos como cualquier carnicería militar.

La gente se me acercaba sin cesar en la exposición para decirme que me había equivocado al etiquetar la caja de luz llamada *Pure Moment of Love* (1997) de ZARINA BHIMJI. La imagen, fotografiada al parecer con un gran angular, muestra los archivos de una biblioteca. Los anaqueles parecen chorrear papeles y libros. La fotografía está manipulada de tal modo que nos sentimos envueltos por la imagen a medida que el espacio se abre ante nosotros. El placer al que aquí se alude es el placer de la lectura, el goce del conocimiento y la gratificación del descubrimiento. En una situación de opresión, semejante placer resulta peligroso, pues un exceso de conocimiento en manos de la oposición supone una seria amenaza para el *status quo*. Esta imagen, tomada en la famosa British Library, reconoce la importancia de Gran Bretaña en el desarrollo de la nación sudafricana, pero también equipara a la potencia colonizadora con otras estructuras coloniales de carácter represivo.

Ciertamente, como demuestra *Pure Moment of Love* (y como Audre Lorde tan elocuentemente ha descrito), lo sensual no siempre connota erotismo sexual sino que puede llevarnos a un profundo sentimiento de satisfacción y de realización personal, más allá de lo libidinoso. [1] Y, sin embargo, la búsqueda del éxtasis personal y el deseo de plenitud son a menudo simbolizados por el ser carnal, por el cuerpo sensual, consciente de sus propias necesidades y anhelos.

La obra de VALESKA SOARES, aunque de gran sutileza visual, amplía e intensifica nuestra percepción de lo sensorial, y con ello nuestra comprensión del espacio. En una obra anterior como *Cheap Emotions (Passion)* (1995), el aroma del perfume inunda la galería, la define en sentido olfativo y libera al mismo tiempo recuerdos asociados a diferentes lugares y momentos. En *Playground* (1997) la sala está delimitada por una gruesa capa de espuma negra cubierta de borra aterciopelada; nos invita a pisarla y a hundirnos en ella, dejando las huellas de nuestros zapatos como recordatorio de nuestras vidas, como signos de nuestra existencia y nuestro paso. [2]

La búsqueda de éxito/plenitud individual desempeña una importante función en la obra *Call Waiting* (1997), de LORNA SIMPSON. La compleja imaginería de sus fotografías y sus instalaciones fotográficas —con la que ya nos familiarizamos durante la pasada década— se aplica aquí a la proyección fílmica. En esta nueva obra para un solo proyector



Melanie Smith (Gran Bretaña/México). *Orange Lush*, 1997.
Segunda Bienal de Johannesburgo, *Life's Little Necessities*. Foto: Michael Hall

—filmada en blanco y negro y con un borde de película negra— asistimos al regreso del dibujo y el énfasis de la viñeta narrativa. Sirviéndose de un buen equipo telefónico y un amplio espectro de lenguas, la comunicación entre los personajes de Simpson se transforma en asedio. La carga eléctrica que impulsa cada conexión humana es la búsqueda de una relación íntima. En cada caso esta asociación parecería indicar el

preguntas acerca de su idoneidad (pues fue realizado por un colectivo de mujeres blancas) y su sensibilidad histórica (o su falta de sensibilidad: durante años las mujeres negras podían aparecer en público con los pechos desnudos, mientras que en el caso de las mujeres blancas hacer lo mismo era un delito). [4] El ingenio de Taylor, así como su capacidad y su deseo de contar historias a través de su propio cuerpo

éxito del que busca, mientras que el buscado parece anonadado o imposibilita la comunicación. El fenómeno del sexo telefónico se ha convertido en un hecho cotidiano y desprovisto por completo de erotismo debido a la invasión de la tecnología. [3] *Alien at Rest* (1996) es la oda épica de JOCELYN TAYLOR a la subjetividad de las mujeres negras. Épica por sus cualidades arquetípicas, míticas y alegóricas, pero también por su gran formato (3 x 7 m), esta pieza presenta la sexualidad de las mujeres negras como algo heroico, liberado de la enfermedad o la lascivia de tiempos pasados. Taylor pasea por Nueva York desnuda, dueña de sí, confiada y libre de temores. En otras escenas mira al espectador desde debajo del agua. El montaje hace que parezca como si permaneciese demasiado tiempo bajo el agua; nos sentimos aterrados, indefensos y finalmente tranquilizados cuando Taylor aparece de nuevo, en tamaño superior al natural.

Alien at Rest entabla también un diálogo con un vídeo muy breve, realizado en Sudáfrica el año anterior. *Uku Hamba 'Ze - To Walk Naked* (1995) documenta un incidente ocurrido en 1990: un grupo de mujeres negras, en lucha contra el derribo de sus viviendas, recibieron la llegada de las excavadoras completamente desnudas, en señal de protesta. El vídeo provocó en su momento una gran polémica, suscitando



Wangechi Mutu (Kenia/USA). *For Square Pillahs*, 1997. Segunda Bienal de Johannesburgo, *Life's Little Necessities*. Foto: Michael Hall

desnudo, nos obliga a interrogarnos sobre estas cuestiones y estructuras heredadas que aún perviven en la nueva Sudáfrica.

La obra de SILVIA GRUNER titulada *Billboard Necklace* (1997) coincide con *Alien at Rest* en su intención de desdibujar la frontera entre lo público y lo privado. El formato de cartel publicitario es un modelo propio de los medios de comunicación de masas: grande, llamativo y persuasivo. Pero la imagen de Gruner (un collar) representa algo íntimo y personal, destinado a adornar y celebrar la dimensión humana del cuerpo. *Billboard Necklace* está directamente fijado a un panel pintado como el resto de la sala, lo que crea una continuidad espacial que integra plenamente la obra en la arquitectura del edificio. El collar es inmenso aunque incompleto: sólo una pequeña parte de la imagen serpentea sobre los paneles de papel que lo componen. ¿Sigue siendo un símbolo del espacio íntimo o acaso su forma fragmentada y su exposición pública han anulado su cualidad íntima?

El tipo de instalación resaltado en *Life's Little Necessities* abarca

un vasto territorio, por así decir: desde las cajas de luz y las esculturas realizadas con medios mixtos hasta el masala y los buñuelos de queso. Cada uno de los espacios individuales de la galería se transforma en su propia «obra» mediante calculados procesos de organización espacial a partir de los cuales Gruner crea diferentes lugares para la interpretación. La instalación pone al desnudo el deslumbramiento que produce la premeditación del arte, desplazando el significado de lo puramente perceptivo a lo referencial y connotativo. El núcleo de esta práctica es la confianza en el sentido tanto mundano como metafórico de los objetos utilizados en la construcción de estos entornos. El significado o el mensaje de las piezas es fluido y se encuentra en proceso de cambio permanente; ello produce un deslizamiento del significado, o incluso su absoluta desaparición.

Las instalaciones transforman el espacio místico que es el estudio del artista en un espacio público, en la medida en que parecen revelar no sólo el método de trabajo, sino también los instrumentos ne-



Silvia Gruner (México). *Billboard Necklace*, 1997. Segunda Bienal de Johannesburgo, *Life's Little Necessities*. Foto: Michael Hall

cesarios. De este modo, la función autoral del artista se reduce en beneficio del espectador, que es invitado a «completar» la obra, a entrar en ella y aportar su propio conocimiento y su propia historia para ofrecer una explicación.

Así, las artistas participantes en *Life's Little Necessities* y otras que trabajan con instalaciones instan al espectador a participar en el momento originario de construcción del significado y a compartir el goce de la (auto) comprensión. Este desplazamiento de lo privado a lo público es impulsado a lo largo de un eje que Cornel West identifica como el movimiento del placer a la dicha. [5] El goce individual del artista, su propia experiencia, su relación de tú a tú con la obra de arte, se amplía; el significado circula como parte de un escenario más amplio y abierto al razonamiento crítico y a la intervención de lo colectivo. Mediante este pequeño gesto cotidiano, mediante el deslizamiento de nuestra comprensión de los objetos de lo mundano a lo metafórico, mediante la transformación del placer en dicha, llegamos a las peque-

ñas cosas que determinan las necesidades de nuestra existencia común.

NOTAS

- [1] Audre Lorde, «Uses of the Erotic: The Erotic as Power», reed. en Katie Conboy, Nadia Medina y Sarah Stanbury, eds. *Writing on the Body: Female Embodiment and Feminist Theory* (Nueva York: Columbia University Press, 1997).
- [2] Debido a problemas técnicos y administrativos con la II Bienal de Johannesburgo, a la artista se le impidió completar la obra que tenía proyectada.
- [3] Véase entrevista de Coco Fusco con Lorna Simpson en *BOMB* n° 61 (Otoño 1997), pp. 50-55.
- [4] El colectivo –Jacqueline Maingard, Heather Thompson y Sheila Meintjies– parecía consciente de los problemas que la obra podía provocar. Véase declaraciones de Jacqueline Maingard en *Panoramas of Passage, Changing Landscapes of South Africa* (Johannesburgo: University of the Witwatersrand y Meridian International Center, Washington D.C., 1995), p. 58.
- [5] Cornel West, citado y brillantemente analizado por Gina Dent en «Black Pleasure, Black Joy: An Introduction», en Michelle Wallace, *Black Popular Culture*, ed. Gina Dent (Seattle: Bay Press, 1992).