

Perverting Male Discourse

by Ana Tiscornia

Throughout the History of Art, and more specifically, visual art, masculine participation has been almost exclusive, both in the production of symbolic material as well as in the articulation of the reasoning behind it.

All along a less pompous, more encompassing, or if one wants, more anthropological history of art, woman has sketched the course of esthetics, both in the practice of the object as well as in its conceptual outline, perhaps in a way that is more directly rooted in the social fabric and in every day events, in a more intelligent and modern way than we are willing to accept.

There are some revealing works along these lines. For example, the North American artist, Maureen Connor made self-standing sculptures, pleating organdy, inspired by the instructions that an end of the nineteenth «household mag-

azine» gave women on how to fold table-napkins. Connor changed the scale of these napkins, making them gigantic

and with this, brought to the light, as she herself stated, that while men were 'far from emerging from a naturalistic and totally referential art, women were able to make and think in terms of an abstract art.

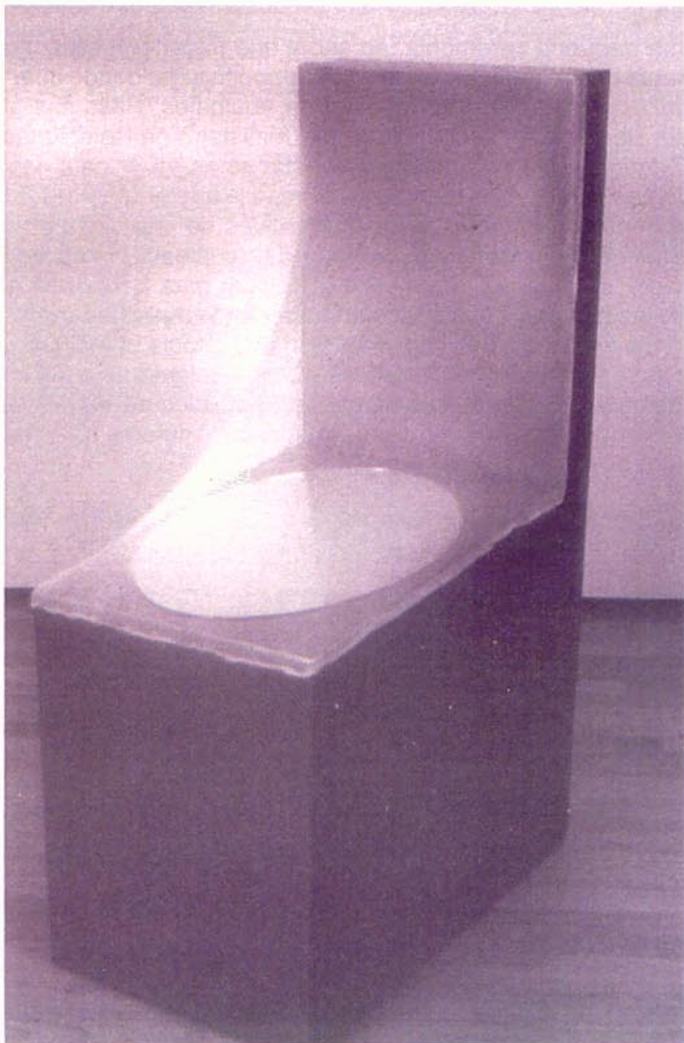
Of course this history of art, at least for the meanwhile, is still written in lower case, which implies that even us women have not made sufficient progress to legitimize it as Art. Until well into the present century, it was difficult to imagine that art was above all, a mental construction and as such was ideologically regulated, which in this case implies that it was also sexually determined.

It is only in the twentieth century that theory and particularly modernist criticism show up the dogmatic operation of art. The succession of isthmus, unable to live together by definition, opposing each other without understanding each other, are an eloquent example of the dogmatism that during over half of this century, did not open up the game to the opinion of women. The scant number of art cultivators and/or their theoretical correlation are an eloquent testimony.

Towards the end of that period, during the sixties, the expressionism that was then in force found its successor and antagonist in minimalism on the one hand and conceptualism on the other. The expressionist idea, proclaimed by Greenberg that «...Art is strictly a matter of experience, not of principles...», found opposition in the very Cartesian idea of the minimalists who separate body and soul as different things and remain with the body as a place for artistic happenings, sending the soul to other tasks, at least on appreciation. Conceptualism for its part –also a Cartesian thesis– remains with the soul, but basically converts it into a mind that thinks from reason.

We are therefore witnessing now more than ever, two currents that we may qualify as masculine by definition. That is to say, enunciation of qualities that are characteristic of the socio-cultural construction of what is masculine. On the one hand, the exclusive rationality and lack of interest in the charges of the artistic object (with the added and understandable argument of avoiding the construction of a merchandise) and on the other, the concern, also exclusive, over the inherent quality of the matter. Or de-materialization and the whole language or idea, or the search for a total specificity where art only speaks, creating artifacts that refer to themselves, eliminating supports, pedestals or any element foreign to the object in itself, an anti-linguistic art, or if one wants, an anti-semiotic art. Or all signified or an art which aspires to create space and time, without creating any meaning.

But these have already been times of action for feminism, times in which women have started to elaborate a fairly independent theoretical-artistic reasoning, making the most of the virtues and weak points of these currents, the greatest of which have been their mutual intolerance. In the eighties and nineties, women artists in particular are those



Teresa Serrano, 1995, 'Sleeping Beauty'

azine» gave women on how to fold table-napkins. Connor changed the scale of these napkins, making them gigantic

>>> to page 62

Pervirtiendo el Discurso Masculino

por Ana Tiscornia

A lo largo de la Historia del Arte, y específicamente de las artes visuales, la participación masculina ha sido casi exclusiva, tanto en la producción simbólica material como en la articulación de los discursos que la pretextan.

A lo ancho de una historia del arte menos pomposa, más abarcativa o si se quiere más antropológica, la mujer ha delineado el curso de la estética, tanto en la práctica del objeto como en sus hilvanes conceptuales, de una manera quizás mucho más directamente arraigada en el tejido social y la cotidianeidad, de una forma más inteligente y moderna de lo que estamos dispuestos a aceptarle.

En este sentido existen obras reveladoras. Por ejemplo la artista norteamericana Maureen Connor, realizó unas esculturas autoportantes plisando organdí, inspiradas en las instrucciones que unas «revistas del hogar» de fines del siglo pasado, daban a las mujeres para doblar servilletas. Connor, cambió de escala esas servilletas, las agigantó y con eso puso en evidencia, como ella misma lo declara, que mientras los hombres estaban lejos de salir de un arte naturalista y totalmente referencial, las mujeres eran capaces de hacer y pensar en términos de un arte abstracto.

Claro que esa historia del arte, al menos por ahora, sigue escribiéndose con minúscula, es decir ni las propias mujeres avanzamos lo suficiente en legitimarla como Arte. Hasta entrado este siglo, costaba imaginar que el arte era, ante todo, una construcción mental y que como tal estaba ideológicamente pautado, lo que para el caso significa también sexualmente determinado.

Es en el siglo XX, que la teoría y la crítica modernista especialmente, evidencian su funcionamiento dogmático. La sucesiones de ismos imposibilitados de convivencia por definición, oponiéndose unos a otros sin comprenderse, son un ejemplo elocuente de este dogmatismo que durante más de la primera mitad del siglo tampoco abrió su juego a la opinión de las mujeres. Las pocas cultoras del arte y/o su correlato teórico son un testimonio locuaz.

Sobre el final de ese período, durante la década de los sesenta el expresionismo reinante encuentra su sucesor y antagonista en el minimalismo por un lado y el conceptualismo por otro. A la idea expresionista proclamada por Greenberg de que «*el Arte es materia estrictamente de la experiencia, no de principios...*», se opone la idea muy cartesiana de los minimalistas que separan cuerpo y alma como cosas distintas y se quedan con el cuerpo como el lugar del acontecer artístico, mandando al alma a otros menesteres; en todo caso a la apreciación. El conceptualismo por su parte, también en una tesis cartesiana, se queda con el alma, pero la convierte básicamente en una mente que idea desde la razón.

Asistimos entonces, en ese momento más que nunca, a dos corrientes que podemos calificar de masculinas por definición. Es decir de enunciados de atributos característicos de la construcción socio-cultural de lo masculino. La racionalidad exclusiva y el desinterés por la factura del objeto artístico (con el atendible argumento agregado de evi-

tar la construcción de una mercancía) por un lado, o la preocupación, también exclusiva, por la cualidad inherente a la



Teresa Serrano, 1996, "Secret"

materia. O la desmaterialización y el todo lenguaje e idea, o la búsqueda de una especificidad total donde el arte solo habla creando artefactos que se refieren a sí mismos, eliminando soportes, pedestales o cualquier elemento ajeno al objeto en sí, un arte antilingüístico o si se quiere antisemiótico. O todo significado o un arte que aspira a crear espacio y tiempo sin crear ningún significado.

Pero estos ya eran tiempos de acción para el feminismo, tiempos en que las mujeres comenzaban a elaborar un discurso teórico artístico de cierta independencia y éstas aprovecharon las virtudes y los flancos débiles de estas corrientes, el mayor de los cuales era su mutua intolerancia. En los 80 y los 90, son las artistas mujeres particularmente, las que capitalizan estas experiencias y las desarrollan con la libertad operativa que les confiere un período

»»» a página 63

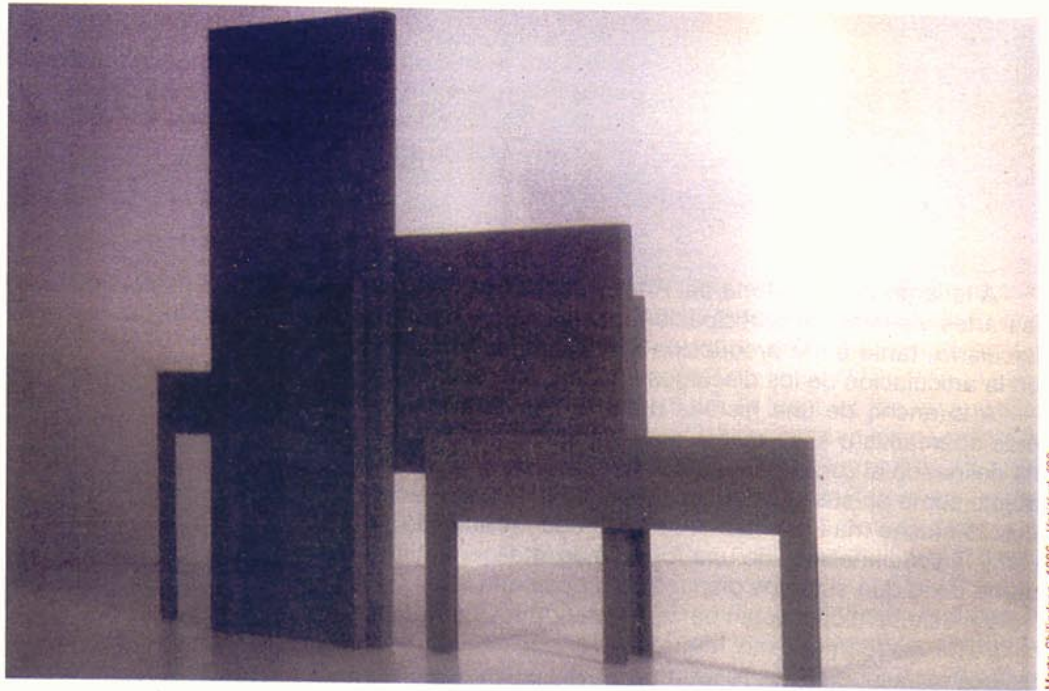
who capitalize on these experiences and develop them with the operational liberty conferred on them by a historical period (post-modernism), which does not demand that they dogmatically follow a conceptual framework.

The Mexican artist, Teresa Serrano and the Uruguayan artist, resident in New York, **Marta Chilindrón** are examples of these artists that today make works that pervert masculine discourse on installing the place of women in a strategic tension within their work. Chilindrón builds a sort of «objects-situation», emphasizing the three dimensions, although these objects, from their physical corporality, allude to a frontier between bi-dimensional, flat and tri-dimensional or spatial. A boundary where one does not know if the objects are growing out of the flat surface, building themselves, or if on the contrary, they are going towards it, folding or disappearing. This ambiguity, while proposing metaphorical narratives, underscores the discursive emphasis placed on processes. A thesis strengthened by the use of neutral surfaces and hollow and light appearances, referring to dematerialization.

The recourse of perspective is a system of representation of the «real» tri-dimensional object, on a flat surface, that is to say, in two dimensions. On making that flat representation tri-dimensional, **Chilindrón** is returning it to the world of real objects as a new construction, without references or with hypothetical references. She is making concrete what is no more than an abstraction. In this respect, she would ironically be building what Donald Judd (a qualified exponent of minimalism) called «**the specific object**». However, this apparent familiarity with what is minimum, is belied by the unspecificity of the «surface» and, even more, subverted by the numerous quotations proposed by this spacial transgression on a symbolic level. From what Chilindrón assembles and disassembles, rooms or small groups of furniture that can be associated –references to an everyday, interior and intimate world– the specificity of objects becomes that of a linguistic medium denoting and connoting the human being. Chilindrón's groups are designed to function at a scale where things keep their dimensions, in accordance with the situation they bring up, that is to say, with human contingency. Thus, this furniture becomes a record of an imprint that takes on a body by absence. A bed, a chair, a shelf could be imagined to be in an anthropomorphic process; simultaneously continent and content, exterior and interior.

The artist's concern over connections between forms, interactions and their results, is very much related to this humanization of the object, demanding its own space, going far beyond its physical limits, and establishing communication in an immaterial, energetic territory.

Indebted to the first work of **Chilindrón** (self-portraits with very extreme perspectives), this series of works also keeps its outlook of a feminine universe, from a domestic space,



Marta Chilindrón, 1996, *Untitled #20*

culturally understood as that of women, smuggled behind a distant and cold appearance, usually consecrated to masculine production.

This game of paradoxes that are established is subtly undermining gender territorial allocations, making use of an enjoyable impertinence to deal with the certainties of modernity's artistic dogmas.

Teresa Serrano coincides, from a different front, with this disarticulation of the «specific object», showing it as the exercise of illusion that does not want to be. Serrano witnesses what is ideologically hidden behind what aspires to be presented as an ontology of form and matter, and decides to consciously organize her discourse in the space of representation.

In this respect, her statements are eloquent: «*To my way of thinking, the metaphor is more than an allegory, image or symbol, it is a procedure and a way of showing reality...*» «*In my work I speak in a certain subversive way, deriving benefit from an exclusively masculine task, such as the construction of these quilts that are used to protect the horses at bull-fights, converting them into feminine sculptures that talk of nature, femininity, protection, sensuality and strength.*»

In her work under the title of «Untouched», a stainless steel structure, unequivocally referring to Marcel Duchamp's famous *Bottlerack*, Serrano gives the structure a human scale and thus dismantles the self-referentiality of the ready-made in Duchamp's reasoning. This work may be considered as an example of the general strategy followed by the artist in all her works.

A strategy that may be seen to start off with, in the irony of the use of geometrical rationality to talk about nature and organic matter: *The Mountain, the River and the Stones*. To continue in the search of industrial appearance, in the cleanliness of execution, in the option of metals, polished surfaces, mirrors that seem to avoid the trace of the executing hand, to confront them with the light lace that veils and protects. At times these materials resemble a dress for the object, charging it with eroticism, while proclaiming the hand-

»»» to page 64

histórico (la posmodernidad) que no les exige alinearse a un marco conceptual dogmáticamente.

La mexicana Teresa Serrano y la uruguaya residente en Nueva York, Marta Chilindrón, son un par de ejemplos de esas artistas que, hoy, hacen una obra que pervierte el discurso masculino al instalar el lugar de la mujer en una tensión estratégica dentro de su obra. Chilindrón construye, una especie de «objetos-situación» privilegiando las tres dimensiones, aunque estos objetos, desde su corporeidad física, aluden a una frontera entre lo bidimensional, plano y lo tridimensional o espacial. Un límite donde no se sabe si los objetos vienen creciendo desde el plano, armándose, o por el contrario van hacia él, plegándose o desapareciendo. Esta ambigüedad al mismo tiempo que propone narrativas metafóricas, destaca un énfasis discursivo puesto en los procesos. Una tesis por demás reforzada en el uso de superficies neutras y apariencias huecas y livianas, que aluden a la desmaterialización.

El recurso de la perspectiva es un sistema de representación del objeto tridimensional «real», en el plano, es decir en dos dimensiones. Al volver tridimensional esa representación plana, Chilindrón la está devolviendo al mundo de los objetos reales como una construcción nueva, sin referentes o con referentes hipotéticos. Está volviendo concreto lo que no es más que una abstracción. En ese sentido estaría irónicamente construyendo lo que Donald Judd (un calificado exponente del minimalismo) llamó «el objeto específico». No obstante esta aparente familiaridad con el mínimo, es desmentida por aquella inespecificidad de la «superficie», pero más aún está subvertida por las numerosas citas que a nivel simbólico propone esta transgresión espacial. Desde que lo que Chilindrón arma y desarma, son habitaciones o pequeños grupos asociables de muebles, referencias a un mundo cotidiano, interior e íntimo, la especificidad del objeto se vuelve la de un medio lingüístico que denota y connota al ser humano. Los grupos de Chilindrón están pensados para funcionar a una escala donde las cosas mantienen sus dimensiones acordes con la realidad que convocan, es decir con la contingencia humana. Así es como estos

muebles se vuelven registro de una huella que se corporiza por ausencia. Una cama, una silla una estantería podrían llegar a imaginarse en un proceso antropomórfico; son al mismo tiempo continente y contenido, exterior e interior.

La preocupación de la artista por las conexiones entre las formas, las interacciones y sus resultantes, mucho tienen que ver con esa humanización del objeto reclamando un espacio propio que va más allá de sus límites físicos y que establece comunicaciones en un territorio energético inmaterial.

Deudora de los primeros trabajos de Chilindrón (autorretratos con perspectivas muy extremas), esta serie de obras mantiene también la mirada desde un universo femenino, desde un espacio doméstico, culturalmente entendido como de la mujer, que aparece contrabandeado detrás de una apariencia distanciada y fría, habitualmente consagrada a la producción masculina.

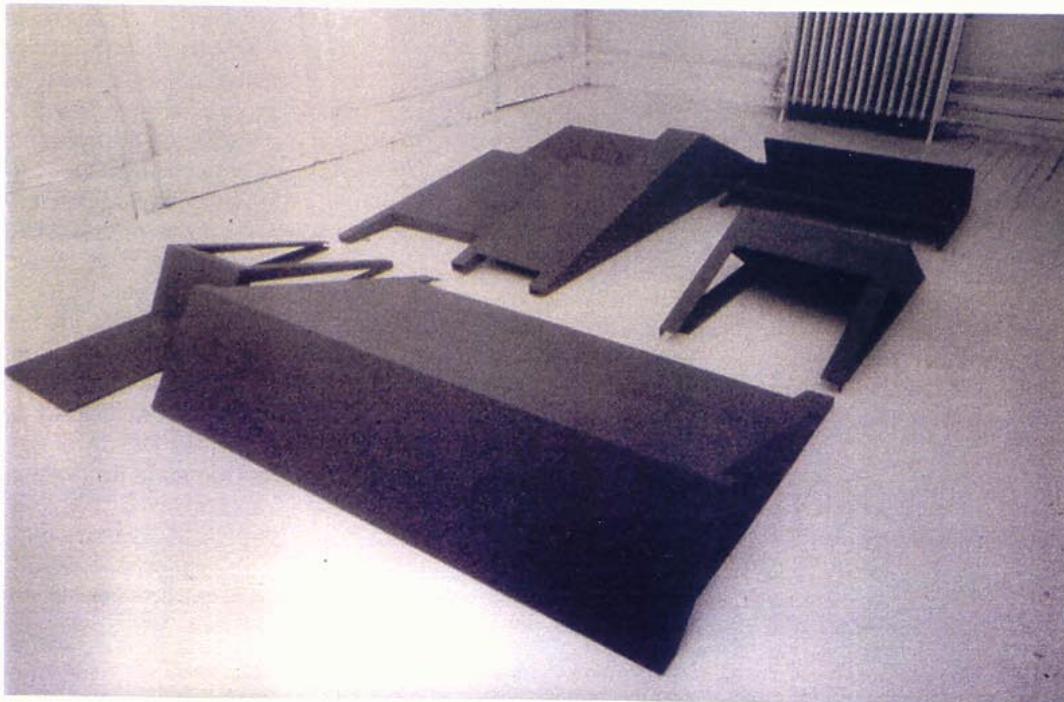
Este juego de paradojas que se establecen, está socavando sutilmente las asignaciones territoriales por género, haciendo uso de una disfrutable impertinencia para abordar las certezas de los dogmas artísticos de la modernidad.

Teresa Serrano coincide, desde un frente distinto, en ese desarticular el «objeto específico» y mostrarlo como el ejercicio de ilusión que no quiere ser. Serrano evidencia lo ideológico escondido detrás de lo que aspira a presentarse como una ontología de la forma y la materia y decide organizar sus discursos conscientemente en el espacio de la representación.

En este sentido sus declaraciones son elocuentes: «*Para mi la metáfora no es sólo una alegoría, imagen o símbolo, sino un procedimiento y una forma de exponer una realidad*»... «*En mi trabajo hablo en cierta forma subversiva aprovechándome de una labor exclusivamente masculina, como es la construcción de estas colchonetas que se usan para la protección de los caballos en las corridas de toros, convirtiéndolas en esculturas femeninas que hablan de la naturaleza, la feminidad, la protección, la sensualidad y la fortaleza.*»

En la obra titulada «Untouched» (intocada) —una estructura de acero inoxidable de inequívocas referencias al famoso *Portabotellas* de Marcel Duchamp— Serrano opera otorgándole escala humana a la estructura en cuestión y así desmante la autoreferencialidad del ready made en el discurso de Duchamp. Podríamos considerar esta obra como un ejemplo de la estrategia general desde la cual trabajará la artista en todas.

Estrategia que se comprueba, para empezar, en la ironía del uso de la racionalidad geométrica para hablar de la naturaleza y lo orgánico: *La Montaña, el Río y las Piedras*. Para continuar, en la búsqueda de la apariencia industrial, en la limpieza de ejecución, en la opción por los metales, los pulidos y los espejos que parecen evitar el trazo de la mano que ejecuta, para confrontarlos con el encaje liviano que lo vela y prote-



Marta Chilindrón, 1986, Untitled #10

made seam. Certainly, this seam which points to a feminine tradition, in other works arises from a model –the protection placed on horses at bull-fights– that is traditionally made by men. The pure and primary colours incorporated by technical processes into the materials, are used without a single concession to what is pictoric, however the sources they come from are those of symbolic representation. «Brown is earth, blue is water, green for plants, red for flowers, blood or passion and yellow for the sun or autumn.»

This same way of subverting the rules of minimalist codification, constructing an object that still shares its appearance, is reiterated in the use of a reductive form in a discourse talking of fertility. It is always that mirror which does not reflect what is expected, but distorts it, that tension between opposites.

Serrano cultivates this attitude in her work and make objects that claim their material identity in the world, become images, in her permanent attempt to humanize them, to make them become, as she herself says «imprints of a thinking body». Here the artist is connected to Chilindrón, not only in the anthropomorphic aim of her ideas, but in recovering an approach tied up by science and finally by which, all of us –objects and subjects– are made of the same stuff. The Brazilian curator, Berta Sichel points it out very well at the beginning of her essay on Teresa Serrano, quoting Susan Griffin: «The geography of the atom has been explored. Its parts have names: the electron, the proton and the neutron», and she makes a parallel with Serrano's *the mountain, the river and the stones* proposed as a territory to be explored.

Finally, that «specific object» of Judd, that was specific because it only talked of itself, that object full of desire to undermine illusionism, has been substituted by these artists with another object, with another specificity: that of talking of processes and their traces, either from the one who speaks, or from what is spoken, an object that has been given back its soul. ☺

Ana Tiscornia, is an uruguayan artist who is living now in New York.

Traducido del castellano al inglés por Victoria Swarbrick

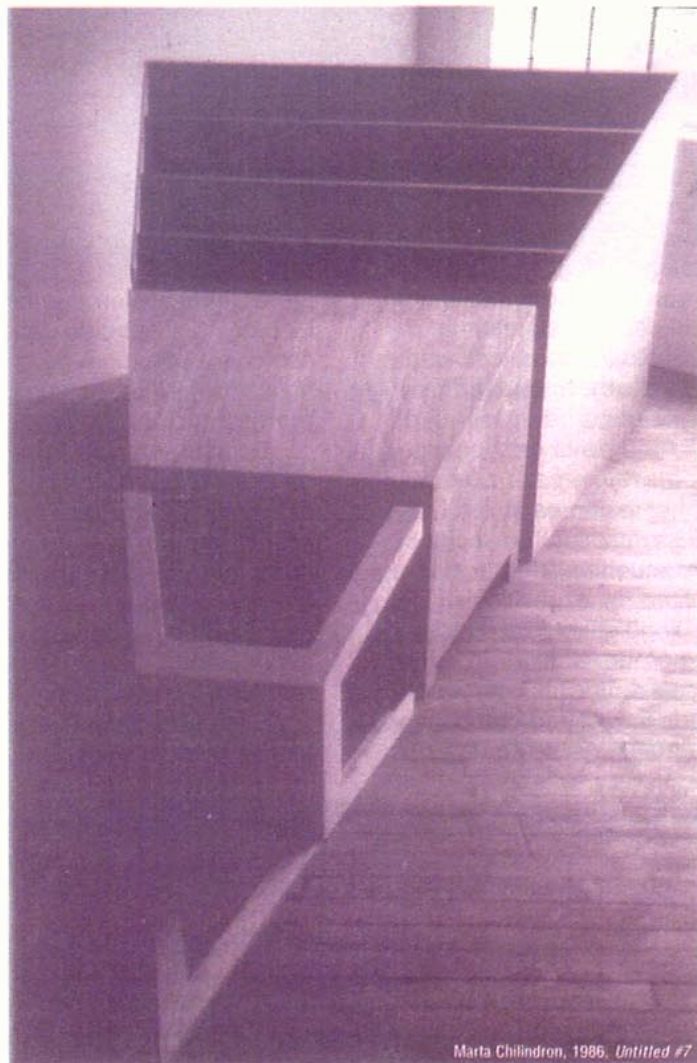
ge. Estas telas por momentos semejan un vestido para el objeto que lo carga de eroticidad al tiempo que proclama la manualidad de la costura. Por cierto, esta costura que está mencionando una tradición femenina, en otras obras deviene de un modelo –la protección que se le coloca al caballo en la corrida de toros– que es tradicionalmente ejecutado por hombres. Los colores puros y primarios incorporados por procesos técnicos a las telas, se utilizan sin conceder un ápice a lo pictórico, sin embargo las fuentes de las que emanan son las de la representación simbólica. «*El marrón es la tierra, el azul el agua, el verde para las plantas, el rojo para las flores, sangre o pasión y el amarillo para el sol o el otoño.*»

Esta misma manera de subvertir las reglas de codificación minimalistas construyendo un objeto que no obstante comparte su apariencia, se reitera en el uso de la forma reductiva en un discurso que habla de la fertilidad. Es siempre ese espejo que no refleja lo esperado sino que lo distorsiona, esa tensión entre opuestos.

Serrano cultiva esta actitud en su trabajo y hace que los objetos que reclaman su identidad material en el mundo, devengan imagen, en su ensayo permanente por humanizarlos, por volverlos al decir de ella misma «*huellas de un cuerpo pensante*». Aquí la artista se conecta con Chilindrón, no sólo en la puntería antropomórfica de sus ideas sino en recuperar un enfoque que se ata con la ciencia y por el cual todos al fin, objetos y sujetos, estamos hechos de lo mismo. La curadora brasilera Berta Sichel lo apunta muy bien cuando comienza su ensayo sobre la obra de Teresa Serrano citando a Susan Griffin: «*La geografía del átomo se ha explorado. Sus partes tienen nombres: el electrón, el protón y el neutrón*» y hace un paralelo con *la montaña, el río y las piedras* de Serrano que se proponen como territorio a explorar.

En definitiva, aquel «objeto específico» de Judd que era específico porque sólo hablaba de sí mismo, aquel objeto cargado del deseo de socavar el ilusionismo, es suplantado por estas artistas por otro objeto con otra especificidad, la de hablar de los procesos y sus trazas, sea desde el que habla o desde lo hablado, un objeto al que se le ha restituido el alma. ☺

Ana Tiscornia, es una artista plástica uruguaya que actualmente vive en Nueva York.



Marta Chilindrón, 1986, *Untitled #7*