



EL SOMBRERO
de Beuys

ROJO COMO EL DESEO

La exposición Desidium de la artista Adriana Marmorek en el Museo Universitario de la Universidad de Antioquia es una incursión inédita en el imaginario del placer.

SOL
ASTRID
GIRALDO

El oscuro objeto del deseo es oscuro y es objeto... como lo es la mujer en un imaginario patriarcal. Por eso la exposición Desidium¹ de la artista bogotana Adriana Marmorek plantea una significativa transgresión. Marmorek hurta la representación del deseo a quien ha sido milenariamente autorizado a detentarla, llevándolo a la palestra pública desde su perspectiva de mujer. Y este gesto no es de poca trascendencia. Aunque la artista no tiene una postura abiertamente crítica ni realiza una contragramática del deseo como la que han emprendido algunas artistas de la escena internacional como Lynda Benglis, Cooney F. Tutti, Barbara



Hammer o Nan Goldin, el solo hecho de cambiar de punto de vista en una tradición ortodoxamente androcéntrica como la colombiana es bastante provocador. El deseo es un tema casi inédito en nuestro medio, sin lugar, relegado frente a otras urgencias como las políticas, explorado apenas por figuras masculinas como Luis Caballero, y muy esporádicamente por artistas mujeres como Flor María Bouhot en la década de los noventa. Esta curaduría, sin embargo, se sumerge de cabezas en estos agitados territorios.

Para emprender el viaje, la sala del Museo Universitario se abre como una gran matriz donde tiene lugar un contrapunto de imágenes cliché, espejos y tejidos de antiguas y nuevas narraciones. El aséptico cubo blanco se transforma con los colores del cabaret, los bares, las casas de citas, la piel o el delirio. Figuras arquetípicas como Medusa con todas sus cabezas y secretos, Afrodita, salida de un mar inconmensurable, Pandora imprevisible, Penélope fiel o Molly Bloom prosaica dejan escuchar allí sus voces venidas desde relatos milenarios que, sin embargo, siguen dándole forma a lo femenino en la actualidad. Se escuchan así los murmullos del deseo de las mujeres que lo asumieron siguiendo el viejo juego patriarcal, o de aquellas antiheroínas como Medea, convertida en bruja por la leyenda, como castigo por el pecado de haberse atrevido a desear sobre todas las cosas, incluso sobre la maternidad, para la que parecía estar destinado exclusivamente el cuerpo femenino.

En los terrenos húmedos y primordiales del deseo es al hombre a quien se le concibe (desde la historia, el mito, el cine, la publicidad, el psicoanálisis) como el sujeto deseante, mientras a la mujer le ha quedado el papel del objeto deseado. Él mira, ella es mirada.² Él idealiza, ella es idealizada. Él nombra, ella es nombrada. Él posee el lenguaje, ella está en sus márgenes, al lado del misterio, lo oscuro, lo telúrico, lo eternamente reprimido. Lo femenino, como dice Griselda Pollock, “en el plano del lenguaje, la filosofía y el arte sólo significa la diferencia negativa del hombre o la fantasía de su otro”.³ No existe como sujeto autónomo sino como el otro ficcionalizado frente al cual el hombre se constituye discursivamente. El asunto de su inexistencia, solo resuelta cuando una mirada masculina la crea a ella y la saca del vacío de la no presencia, no ha variado mucho desde que Zeus raptaba a Europa, episodio celebrado épica y profusamente por el arte, hasta el imaginario de las vallas publicitarias de nuestra ciudad donde la mujer solo existe si es mirada con deseo por un sujeto masculino. Gran máxima de este sistema: las mujeres no desean, solo desean ser deseadas, tema que precisamente ha explorado entre nosotros una artista como Maripaz Jaramillo con su serie de mujeres convertidas en un gesto de seducción.

Y desde este punto de vista, que es político, cultural, social, pero también epistemológico, el universo patriarcal ha quedado ordenado por los siglos de los siglos. ¿Una mujer que desea? Los parámetros se desbaratan hasta que llegan las categorías tranquilizantes de

Sesenta y nueve caricias



las prostitutas, la *femme fatale* de la novela negra, las brujas, las perdidas. Todas ellas merecedoras de redenciones, castigos o simplemente invisibilizaciones. No estamos pues solas y solos frente a nuestros cuerpos y nuestros deseos, como no lo estuvieron ni siquiera Adán y Eva. El deseo tal como lo conocemos es una construcción patriarcal, una zona normada y legislada, terreno para los interdictos divinos y humanos. También para los mitos, la literatura, el arte, la publicidad, narraciones desde donde se afianza, se recrea y se impone.

Entre la negación de los cuerpos de la religión católica (objetos de pecado) y la exacerbación mediática de las corporalidades femeninas seductoras y dispuestas (objetos sexuales), el deseo femenino sigue expropiado en la contemporaneidad. No conocemos su palabra, ignoramos su mirada. Marmorek, sin embargo, subversivamente quiere hablar del deseo desde una perspectiva femenina activa que comparte con las mujeres que colaboran en sus proyectos. Como artista, tiene una conciencia clarísima del terreno en el que se está moviendo. Su obra no alude a realidades esenciales, sino a todo lo que de artificial, construido, mitologizado y mediado tiene el circuito del desear, el deseante y la deseada. Es ese registro el que le interesa y decodifica. Por ello, paradójicamente el cuerpo casi desaparece de estas obras para dejar al espectador al frente de su ausencia y sus fetiches.

Un fetiche es siempre sustitución, ansiedad, anhelo y marca de la ausencia. Y este es el pathos de Desidium, donde, con los sentidos alterados por el color rojo (el arquetípico color del deseo), la transgresión de las dimensiones, las texturas provocativas, los sonidos burbujeantes o mecánicos, nos sumergimos en los laberintos del deseo entendido no como una pulsión instintiva sino como una construcción cultural, como un lenguaje con el que se comunican los cuerpos, como “una arquitectura”, en palabras de la artista.



Sesenta y nueve caricias

En Desidium la mujer no solo es mirada, sino que es consciente de que está siendo mirada. Ella mira al mecanismo productor de la imagen y este hecho la pone inmediatamente en una posición activa.

El vocabulario básico de esta gramática son los artilugios con los que ha sido simbolizado el género femenino, es decir, todas aquellas prótesis que inventan el cuerpo de la mujer: vestidos, maquillajes, muebles, tejidos, espejos. Ellas aluden a un cuerpo femenino soñado, creado, significado desde una visión androcéntrica. Porque, en el juego de los placeres, el hombre bien puede no aparecer. Basta su mirada como en el arte, como en las películas, como en la retórica publicitaria. El hombre convertido en un ojo ausente mira el cuerpo hiperfeminizado

Marmorek

muestra la

luz al final

del túnel

del temido

cuerpo

femenino. A

su oscuridad

opone luz; a

su pesadez,

liviandad.

donde las mujeres se escenifican a sí mismas. El hombre goza, ella produce el gozo. El hombre es voyeurista, ella es exhibicionista, como lo establece Laura Mulvey en su canónico análisis del placer visual producido por las imágenes cinematográficas.⁴ Marmorek acude precisamente a estos restos del banquete iconográfico occidental y desde su perspectiva los escruta y expone produciendo un cortocircuito en el engranaje plácido de las verdades aprendidas. Este extrañamiento es necesario para identificar los imaginarios patriarcales asumidos como naturales en el sistema de las imágenes ancestrales o mediáticas.

Varios espejos de vigilancia abren la muestra y producen el primer efecto de distancia. Estos objetos, que sirven para controlar el espacio público, conviven aquí con otro espejo, el de la vanidad, que encontraremos más adentro, y muestran de entrada el problema de la relación compleja entre cuerpo, imagen e identidad en el horno de los deseos que planteará esta curaduría. ¿Qué es una mujer? ¿Quién la construye, cómo lo hace? ¿Frente a qué? ¿Cómo debe verse? ¿Cuántos discursos hay entre su cuerpo y su reflejo? ¿Cuántos interdictos? ¿Por qué debe ser siempre deseable? ¿Por qué la seducción hace parte de su

esencia? ¿Cómo se estructura el lenguaje de la seducción?

La imagen, parecen decirnos estos espejos de vigilancia, no se trata solo de un reflejo sin comentarios. La mirada es contenido, como ha dicho Mulvey. La mirada es control y no solo en los espacios públicos. En el acto más profundamente íntimo de una mujer, incluso en el cuarto propio que ansiaba Virginia Woolf, frente a su tocador privado, se despliega la más estricta vigilancia sobre ella en una sociedad obsesionada no tanto con la belleza como con el control de los cuerpos. El espejo mide, estandariza, juzga, impone. El hombre porta la mirada y su control, la mujer la soporta. Él trae los significados. Ella es significada.

Sin embargo, en *Desidium* la mujer no solo es mirada, sino que es consciente de que está siendo mirada. Ella mira al mecanismo productor de la imagen y este hecho la pone inmediatamente en una posición activa. Seguirá los parámetros de esta mirada controladora, cumplirá sus códigos, se pintará la boca y al hacerlo la inventará, tratará de ajustarse a la medida del sostén, se asumirá en el escenario del tocador. Es decir, actuará. Realizará una mascarada de la feminidad con los labiales, los encajes, los tacones. Siguiendo a Judith Butler, quien considera que el género no expresa ninguna esencia sino que es una dramatización de una ficción social, asumirá su feminidad como un performance, una representación, un papel teatral.⁵ Sin embargo, en este juego de roles y maquillajes, su representación de lo que debe ser una mujer no será pasiva. Y este es precisamente el punto de partida de Marmorek en esta exploración que la emparenta con una pionera como Débora Arango. Al revisar su estrategia para realizar retratos femeninos, se reconoce allí el acto transgresor de Débora, seis décadas atrás, pintando con ojos de mujer un cuerpo femenino por primera vez en nuestra tradición. Mujer que mira a una mujer, y que intentan recrear los cuerpos más allá de la ficción patriarcal,⁶ aunque no siempre sea posible.



Brasier



Ensayo para un objero de deseo



Máquinas deseantes

Marmorek continúa desactivando este circuito de la mirada y el control. Entonces nos recuerda que la mujer ha sido concebida como un rompecabezas de deseos, una muñeca armada y desarmada por el ojo masculino, parcelada por la lógica intermitente y caprichosa del erotismo. Aquí están sus piezas desmontables: los senos, la boca, la piel, un tocador-mueble que se llena de secretos, un tocador-hombre que narra los cuerpos.

La primera pieza que nos aborda es el miriñaque gigante que ocupa toda una sala. Esa falda monumental que oculta, prohíbe y reserva alude al imaginario de lo femenino por antonomasia, a esa parcelación del cuerpo con partes vedadas y prohibidas, como quería el discurso católico, privadas y públicas como quería la urbanidad y la moral, o un agujero-carencia como lo quería el psicoanálisis. Ese misterio, esa sexualidad negada para ellas y expoliada por otros, ese útero tan deseado y temido, esa promesa de paraíso y terror, se instalan con su contundencia, su memoria cultural, sus adherencias simbólicas como una fortaleza que pide ser atacada.

El espectador es retado a sumergirse en el interior de lo innombrado, en la experiencia espacial y sensorial que permite este miriñaque-instalación. Se le invita a acceder al misterio de todos los misterios corporales: ese agujero sagrado o maldito donde comienza la vida y termina el lenguaje. Es nuevamente el gran tabú al que los hombrecitos en la obra de Débora Arango se atrevían poniéndose juguetones debajo de las piernas de las mujeres en obras como *Masacre del 9 de abril* o *Los derechos de la mujer*. En la propuesta de Marmorek, el espectador podrá entrar allí, pero para hacerlo tendrá que agacharse. Así, el imaginario hegemónico masculino deberá hacer una venia para acceder a esta promesa de revelación en una posición corporal con la que comienza a perder su control.

Ya adentro de la falda, obviamente se mira para arriba pero no está lo que debería estar según la promesa de la pieza, la lógica anatómica o la de la representación canónica de los cuerpos. Aparece, en cambio, una pantalla de video circular sobre la que se despliega un cielo. Lo femenino está planteado pues aquí en los términos de la mitología

tradicional como un eje entre la tierra y lo oscuro, lo celeste y lo ideal. Marmorek muestra la luz al final del túnel del temido cuerpo femenino. A su oscuridad opone luz; a su pesadez, liviandad. Pero es una claridad densa, cruzada por nubes y movimientos, tan inaprensible como el deseo.

La búsqueda de materia para los intangibles imaginarios continúa. La artista entonces transmuta una caricia en una pluma y la envasa, un deseo en una parafina y lo derrite, gracias a sus máquinas antifuncionales. En ellas, el deseo es movimiento, alquimia, un gasto inútil que se consume en sí mismo. Es el tiempo detenido y abierto por dentro. Es el espacio quebrado. Sus esculturas-instalaciones producen metáforas concretas para hablar de lo inasible del placer, mezclando gramáticas ancestrales con procesos artesanales y soluciones tecnológicas contemporáneas. Máquinas deseantes que también son un eco contemporáneo de las *Histéricas*, las *Camas*, las *Bailas mecánicas* de Feliza Bursztyn, en su mezcla de lenguajes, su capacidad simbólica y su alusión al sexo y al placer.⁷

La obra de Marmorek choca con la tradición de un país y una cultura que le han tenido miedo proverbial al cuerpo, que lo han invitado a la escena casi exclusivamente cuando es el cuerpo ultrajado de la religión o el de la violencia. Pero también es un discurso que es capaz de oponerse al monólogo de la publicidad y los medios masivos sobre los cuerpos femeninos en la actualidad. En una escena contemporánea obsesionada con el conflicto, se atreve a ser política de otro modo: hablando de los múltiples controles sobre los cuerpos en la cotidianidad y poniendo en escena una perspectiva de género en una tradición que no suele hacerlo. A los altares de la muerte, les ofrece la roja sinrazón del deseo, la carne y el delirio en una lógica muchísimo más compleja que la patriarcal, en esa búsqueda, apenas iniciada por las artistas colombianas, de otras corporalidades femeninas. ■

Sol Astrid Giraldo (Colombia)

Filóloga con especialización en Lenguas clásicas de la Universidad Nacional de Colombia y Magister en Historia del Arte de la Universidad de Antioquia. Ha sido editora cultural de *El Espectador* y periodista de *Semana* y *El Tiempo*. Colaboradora habitual de revistas nacionales y latinoamericanas. Investigadora y curadora independiente.

Notas:

¹ La curadora Luz Adriana Hoyos reunió en *Desidium* obras que Marmorek había presentado en otras exposiciones como *El tocador*, *Clepsidra* e *Infinitemo* cuerpo: de corrosiones y placeres. Se trata de once instalaciones en formatos como video, sonido, automatismos y luces, que la artista ha realizado en diferentes etapas de su carrera y que son atravesadas por su relación con el deseo.

² La teórica feminista Laura Mulvey, basándose en el psicoanálisis, considera el papel de la mujer en el cine (que aquí extrapolamos a su presencia mediática en general) como el de una contenedora de significados, quien sin embargo no puede, en el lenguaje del falocentrismo, crearlos o producirlos. La mujer como imagen, como objeto, como recipiente, alberga significados, roles, estereotipos creados e impuestos por la cultura masculina. El hombre mira, a la mujer se le mira. Ver Mulvey, Laura. "El placer visual y el cine narrativo", en Cordero, Karen y Sáenz Inda (comp.). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México: Universidad Iberoamericana, 2007, pp. 81-93.

³ Pollock, Griselda, "La heroína y la creación de un canon feminista", en Cordero, Karen y Sáenz, Inda (comp.). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México: Universidad Iberoamericana, 2007, p. 165.

⁴ *Ibid.*

⁵ Butler, Judith, *El género en disputa*, Madrid: Espasa Libros, 2011.

⁶ "Adriana deja la cámara en el centro y tiene una entrevista con la persona que está frente a ella y es a partir de esa conversación que se comienza a hacer un registro fotográfico y el personaje es quien va a determinar qué fotos se van hacer, bajo qué estética y qué elementos la van a acompañar en el registro y así ambas podrán involucrarse en la arquitectura del placer y formar la imagen del deseo, del erotismo y la sensualidad". Tomado de Báez Vanessa, "La expresión del desnudo". Blog La cava de la cultura. <http://lacavadelacultura.blogspot.com/2009/05/la-expresion-del-desnudo.html>. Página visitada el 30 de septiembre de 2013.

⁷ La exposición *Máquinas Deseantes*, de la curadora Paula Silva, presentada en mayo de 2010 en el Centro de Formación de la Cooperación Española (CFCE) en Cartagena, hizo por primera vez esta pertinente relación entre la obra de estas dos artistas.