

treys

sobre

blanc

*Els detalls quedaven
esborrats, i això per a
ella constituïa un efecte
extremadament bell.*

Marina Núñez

Itziar Okariz

Dora Salazar

Izaskun Álvarez-Gainza

Kontxa Elorza

Paula Valero

Anamari Matajari

Susana Talayero

Ainhoa Güemes

Exposició

Comissària: Ainhoa Güemes

Producció: Centre de Cultura de Dones Francesca Bonnemaison

Catàleg

Textos: Junta del Centre de Cultura de Dones Francesca Bonnemaison
i Ainhoa Güemes

Disseny i maquetació: Estudi Drom

Impressió: Gràfiques Forte

Dipòsit Legal: B 39837-2010

trets sobre blanc

del 15 d'octubre al 17 de desembre de 2010



**Centre
de Cultura de Dones**
Francesca Bonnemaison

Índex

Presentació	4
Artecnociència i Feminismes	6
Presentación	14
Artecnociencia y Feminismos	16
Exposició / Exposición	28

L'exposició que presentem al Centre de Cultura de Dones Francesca Bonnemaison amb el títol **“Trets sobre Blanc”** ha estat organitzada per Plazandreak i comissariada per Ainhoa Güemes amb motiu de la IV Edició del Festival de Cultura Feminista FEMINISTALDIA de l'any 2009.

La presentació d'aquesta exposició al nostre centre té com a objectiu establir noves col·laboracions entorn de la producció cultural feminista i impulsar la creació de xarxes generadores de complicitats, i sabers complementaris, així com desenvolupar mecanismes de reciprocitat, solidaritat i ajuda mútua. Tot plegat com a expressió de la capacitat per subvertir el patriarcat amb l'enfortiment de les relacions de sororitat.

L'exposició **“Trets sobre Blanc”** ens mostra, una vegada més, la necessitat de difondre les produccions artecnocientífiques elaborades des de la perspectiva feminista per tal de restituir a les dones el seu poder de creació de coneixement, el qual es nodreix des de la llibertat per poder trencar amb qualsevol tipus de formalisme.

“Trets sobre Blanc” és el resultat d'una obra col·lectiva elaborada des de la perspectiva feminista que, com ens diu l'Ainhoa Güemes, comissària de l'exposició, “respon a una recerca de noves històries i d'un llenguatge que defineixi una nova visió de possibilitats i de límits... en ruptura amb els esquemes perceptius propis de la mirada androcèntrica, que defineix la mirada de l'home com a centre de l'univers i mesura de totes les coses. Per tant, en qüestionar el sistema ordenat i organitzat per la racionalitat patriarcal, ens convertim en precursors i precursoras d'una nova configuració representativa”.

Amb aquesta aposta per l'art contemporani transgressor i activista, encetem la programació expositiva del Centre de Cultura de Dones a la que hi esteu tots/es convidats/des.

La Junta

rets

sobre

blanc

ARTECNOCIÈNCIA I FEMINISMES

Ainhoa Güemes Moreno

Intro > Trets sobre blanc
DIRECTAMENT AL CENTRE
DE LES POSSIBILITATS

Acto 1 > Mort blava. Mort blanca.
L'ART COM A PATOLOGIA
EXTREMISTA D'ABSTRACCIÓ FINAL

Intro >

Si l'art es basa en el pensament, quin és el procés de transmutació?
 Virginia Woolf¹

Virginia Woolf va escriure al seu diari: *Si l'art es basa en el pensament, quin és el procés de transmutació?* Pensava en blanc, escrivia sobre blanc variants de cada frase, transigint, errant trets, possibilitats, fins que arribava un moment en el qual materialitzar l'obra de creació era per a ella com el deliri d'un boig. No sacrificava res al formalisme. Directament al centre. Tot i no obtenir cap resultat, havia aconseguit estudiar possibilitats. Pensar en blanc està relacionat directament amb el procés d'encarnació de significats. Disparar sobre blanc és disparar directament al centre de les nostres possibilitats creatives.

Acte 1 >

Mort blava. Mort blanca >>
L'ART COM A PATOLOGIA
EXTREMISTA D'ABSTRACCIÓ FINAL



Imatg.²

Blanc sobre pedra volcànica. Llengua d'aigua verda fent zigzag. Terra roja. Au migratòria: he arribat a aquest lloc perquè he desitjat provocar morts tant com he desitjat provocar vides. De la mateixa manera que s'estampa la tinta sobre el paper, o una tinta sobre una altra. En blanc he desitjat morir i he matat; en els límits de múltiples expressions vitals he vist la mort i m'he regenerat. El blanc sobre pedra volcànica ha encarnat sobre el blau espiritual que en representa la imatge sagrada.³ El blau s'ha diluït en blanc: La realitat, allò sagrat, la vida mateixa, el món autoreferenciat, els fluxos repetitius d'informació, el

¹ Woolf, Virginia. *Diario de una escritora*. Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja. 2003

² Güemes, Ainhoa. *Serie Transmutaciones cuerpo-dólmen. Sobreproyección. Sala X. White House*, 2009

³ Haraway, Donna. J. *Testigo_Modesto@Segundo_Milenio. HombreHembra_Conoce_Oncorotón*. Feminismo y tecnociencia. UOC Ed. 2004

triangle categòric, l'autocontemplació d'allò idèntic, el punt de vista judeocristià, les convencions quadriculars, cartesianes, de la ciber-espacialització, la intuïció mecanicista newtoniana dels sentits propers, l'espai- temps absolut i euclidià, el sentit comú patriarcal, les promeses de salvació, el truc diví del creacionisme científic, l'ànima, déu, la deessa, la veritat eterna,...Tot s'ha cremat en blanc.

El blanc no és el silenci, no és el buit en sí mateix, sinó el resultat d'un silenci i d'un buit intens i perllongat. La vivacitat que neix d'una situació-límit només és equiparable a la tensió acumulada de les forces mortes que al seu torn han provocat la immensa necessitat d'experimentar els efectes del vertigen. Es tracta, com diria Deleuze (2007, p.33), de quelcom excessivament poderós, o excessivament injust, però de vegades també excessivament bell, i que, aleshores, desborda la nostra capacitat sensòriomotriu.⁴ Una bellesa massa gran i un dolor massa intens, gairebé insuportable. Amb la intenció de transgredir la veritat eterna he saltat des d'un precipici de 924 metres. Esquerdada oberta. Boira lluminosa. Avenç i retrocés. A la frontera, als límits d'Ubaba he desplegat els mapes, he pres les mides i he calculat les distàncies sense cometre l'error d'imaginar un lloc poblat d'organismes desencarnats. Els voltors fan els seus nius a les fondalades dels confins del món. No he pronunciat la paraula immortalitat. Matar o deixar-se morir al llit d'un color. Heiko assenyala una taca de color blau al seu dibuix: "Aquí morí Kandinsky". Un nen de 5 anys dona a Vasili la mort desitjada. L'any 1911 va sortir a la llum el manuscrit titulat *De l'espiritual en l'art*, escrit per Vasili Kandinsky. Aquest pioner de l'anomenat Nou Art es va proposar despertar la capacitat de captar allò espiritual en les coses materials i abstractes, capacitat que va percebre com a absolutament necessària en la construcció del futur. Amb el pas del temps, el llibre es convertí en un mite, i encara que molt poca gent coneixia el seu contingut, va ser molt citat. Tal i com apunta Max Bill a la introducció del llibre, quan l'artista va escriure *De l'espiritual en l'art*, començaven nous temps amb nous problemes. L'era atòmica s'intuïa, com

assenyalà Kandinsky a Rückblicke: "Un esdeveniment científic va treure del camí un dels obstacles més importants. Va ser la desintegració de l'àtom. Aquesta va ser per a la meua ànima com la desintegració de tot el món. De sobte queien els murs més sòlids. Tot era insegur, vacil·lant, tou. No m'hauria estranyat si una pedra s'hagués fos i s'hagués volatilitzat davant dels meus ulls. Em semblava que la ciència havia estat aniquilada: els seus fonaments no eren més que una il·lusió, un error dels científics que no construïen, envoltats d'un nimbe, el seu edifici diví amb mà segura i pedra a pedra, sinó que buscaven les veritats a les palpentes en la foscor, i confonien una cosa amb l'altra".⁵

Sabem que cada projecció discursiva produeix i implica tipus específics de perspectiva. La projecció de l'edifici diví devia ser una de les fites intel·lectuals que van donar sentit a l'obra artística de Kandinsky. Amb mà segura i pedra a pedra, l'artista es va voler consagrar com un màrtir quasi diví que va menysprear allò físic, i va sentir que la seva ànima despertava després d'un llarg període materialista durant el qual va triomfar allò que alguns van anomenar *l'art per l'art*. Aquest triomf, segons Kandinsky, va fer que les forces de l'artista es dispersessin en el buit, i que es destruïssin els sons interns i s'apagués la vida dels colors; *l'art per l'art* és l'art castrat que mai no serà engendrador del futur. Taca morta i negra. Vasili, menystingut i solitari al cim, intentà guiar els científics i els que buscaven a les palpentes en la foscor, i que confonien una cosa per una altra. Injuriat al cim, a l'extrem del vèrtex més alt hi trobem un home sol, un home que va morir afirmant que tot aquell que aprofundeixi en els tresors amagats del seu art, és un col·laborador envejable en la construcció de la piràmide espiritual que un dia arribarà fins al cel. Cel blau.

El triangle espiritual es mou a la realitat, es mou lentament, però amb una seguretat i una força indòmita, gairebé imperceptiblement, cap endavant i cap amunt. El blau és el color celeste que desenvolupa profundament l'element de la quietud. El color blau,

4 Deleuze, Gilles. La imagen tiempo. Paidós Ed. 2007, pág. 33

5 Kandinsky, Vasili. De lo espiritual en el arte. Paidós Ed. 2007

teòricament en els seus moviments físics s'allunya de l'espectador, es concentra en sí mateix i també en la seva actuació directa sobre l'ànima (en qualsevol forma geomètrica). Kandinsky va morir convençut que com més profund és el blau, més poderosa resulta la seva atracció sobre l'home; la crida infinita que desperta en ell el seu desig de puresa i d'immaterialitat. El blau és el color del cel, de la manera com l'imaginem quan sentim la paraula *cel*. El somni, l'esperança, l'èxit de Vasili van ser representats per ell mateix lliures de la carn i de l'os. El seu discurs estètic, que desembocà en la pràctica de l'abstracció no figurativa, és un discurs que alimenta la concepció místico-espiritualista de l'art, i que proposa i elogia la desencarnació transcendental com a finalitat de la vida i de la ment, i li entrega, així, a l'home, a l'artista geni marcat per l'espiritualitat d'allò diví, la possibilitat de la immortalitat.

Qui desitja viure eternament en la quietud desencarnada del blau? Prefereixo morir en blanc, en un lloc pensat per a la regeneració i el canvi, en un espai ple de possibilitats. Alguns optem per escriure el cos, trenar l'erotisme, la cosmologia, l'art i la política a través de la imatgeria de la fragmentació i de la reconstrucció dels cossos.⁶ El color blanc no és l'entrada a un paradís diví i verge, no és el principi ni el final d'una línia recta anomenada temps, història o civilització. El blanc és un color híbrid compost d'encarnació tècnico-orgànica i de textualitat, on s'inscriuen textos, màquines, cossos i metàfores. El blanc no és puresa immaculada. El blanc sagna. El blanc no s'oposa al negre, el blanc s'obre i s'estén cap a la claredat alhora que tendeix a confondre's amb la foscor. La recerca del blanc és un pols que la nostra intel·ligència li fa a la foscor al fons d'un pou, il·luminat pel sol a la seva superfície. Al blanc s'hi produeixen moviments dinàmics d'acostament i d'allunyament, moviments de resistència cap endins i cap enfora.

El blanc, que a vegades es considera un no-color, segons paraules de Vasili, és el símbol d'un món on han desaparegut tots els

colors com a qualitats i substàncies materials. No comparteixo les seves apreciacions. Ens diu que aquest món està tant per damunt de nosaltres, que no ens arriba cap dels seus sons. D'allà ens ve un gran silenci, que representat materialment sembla un mur fred, infranquejable, indestructible i infinit. Per això el blanc actua sobre l'ànima com un gran silenci absolut. Interiorment actua com un no-so, que pot equiparar-se a determinades pauses musicals que només interrompen temporalment el curs d'una frase o d'un contingut sense construir el tancament definitiu d'un procés. La idea o la imatge que jo tinc del blanc no és la d'un mur infranquejable ni infinit. El blanc, lluny de fer desaparèixer o d'esborrar la materialitat, s'aboca damunt els elements que representen aquesta materialitat i els re-configura, els re-significa i els regenera la vivacitat extrema. Segons el meu parer, el blanc lluny d'anul·lar, trencar o neutralitzar les vivències variables, conté la memòria, la forma, el color, el so de múltiples elements marcats per la multiplicació de les variables vivencials; alhora que ens dóna la possibilitat de reinventar els límits i les relacions.

Llegeixo amb sorpresa la següent afirmació de Kandinsky: "El blanc és un silenci que no és mort sinó ple de possibilitats". Afirmació que considero bella per la seva veracitat. El blanc és un silenci perquè qüestiona el discurs. Vasili es contradí. La seva condició de subjecte contradictori actua com un mecanisme d'atracció cap al meu pensament. En arribar a aquest punt del pla, tinc la certesa que he estat capaç de desactivar algunes idees reduccionistes que sens dubte condicionen negativament l'anàlisi filosòfica que em proposo dur a terme; s'ha activat en mi una idea molt interessant de coneixement i una possible, encara que difícil, articulació de coneixement dispers. Ara, en aquestes línies de l'instant que passa davant de la pantalla de l'ordinador, el blanc que l'artista imagina sona com un silenci que de sobte puc comprendre. Vasili també és poeta: "El blanc és el no-res anterior al començament, al naixement. Potser la terra sonava així en els temps blancs de l'era glacial". Davant d'aquesta evidència tot just experimentada, i seguint la línia traçada per la historiadora de la ciència Donna Haraway (2004, p.164-166), penso que val la pena viure per a aquesta mena de certeses, per a aquest tipus de coneixements (i de reconeixements).

6 Haraway, Donna. J. Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza. Cátedra Ed. 1995, pag. 298

Des de la postura dels coneixements situats, l'objectivitat forta –coneixement fiable, parcialment compartible, entrelaçat amb trops, profà, responsable i no innocent- pot ser una fràgil adquisició humana. Però des de la postura del truc diví del creacionisme científic, només el fetixisme és possible: La cultura de la no cultura, el llenguatge del no llenguatge, el trop del no trop, el món auto-referenciat.⁷ El no-res com a carència. L'art del no art. Entendre el coneixement científic i artístic com a pràctica localitzada i heterogènia ens condueix a la reestructuració i a la regeneració de les expressions artístiques en tota la seva vivacitat, la qual cosa ens obre múltiples possibilitats creatives. El blanc és ple de possibilitats.



Imatg.⁸

Virginia Woolf (2003, p.126-191) escrivia sobre blanc variants de cada frase, transigint, errant trets, possibilitats, fins que arribava un moment en el qual escriure un llibre era per a ella com el desvari d'un boig. Aconsegua donar-li algun sentit al text, però sense quedar mai del tot satisfeta. No sacrificava res al formalisme. Directament al centre. Poc o res li importava que tot quedés aspre. Tenia propensió a efectuar trets violents, sobre la ciutat,

sobre la conversa, i s'obria pas a cops de colze, sense pietat, i encara que no obtingués cap resultat, havia aconseguit estudiar possibilitats. Sobre blanc és possible crear. El 25 de juliol de 1926, Virginia Woolf va escriure al seu diari: Si l'art es basa en el pensament, quin és el procés de transmutació? Pensava en blanc. S'enfonsava en el sofà, quasi sense poder-se aixecar; tot insípid, sense sabor, sense color. Tenia desitjos enormes de descansar, d'estar sola a l'aire lliure. L'aire li resultava deliciós. Pensava amb veneració en la seva capacitat d'escriure, como si fos quelcom increïble. La ment en blanc. Dormisquejava a la butaca. Viure no li causava cap plaer. Llegia Dant sense amoïnar-se a entendre'l. Virginia detectava les proporcions del paisatge que canvien bruscament. De nit i en els dies incolors, veia persones jugant a futbol al prat, persones que semblaven enfonsades en una taula plana; i els tossals s'alçaven molt alts i escarpats al seu voltant. Els detalls quedaven esborrats, i això per a ella constituïa un efecte extremadament bell; destacaven els colors dels vestits de les dones, molt lluminosos i purs, en l'entorn gairebé destenyit. Woolf sabia que les proporcions eren anormals, com si mirés entre les seves pròpies cames. Efectuava trets sobre blanc. Directament al centre de les possibilitats. 9 Woolf no limità, no condicionà la seva visió a cap esperit fantasmagòric; fou capaç de veure i de crear més enllà de l'espectre de Milton. Kandinsky, això no obstant, seduït per la idea del triangle espiritual, contribuï a l'elaboració del mite dels orígens del paradís perdut, i sacrificà el seu cos als altars de l'edifici miltonià: "Tems vindrà potser en què els homes arribin a participar de la dignitat angèlica, i que gaudeixin de l'ambrosia celestial i la jutgin adequada a la seva subsistència; en què els vostres cossos, d'aquesta manera sustentats, es despullin un dia de tot allò que no és espiritual i remuntin alats a la regió etèria com nosaltres, i puguin habitar lliurement aquí o a la morada celestial, i si aleshores us mostreu obedients i conserveu sencer, inalterable i fidel l'amor que deveu a qui us ha fet progènie seva.

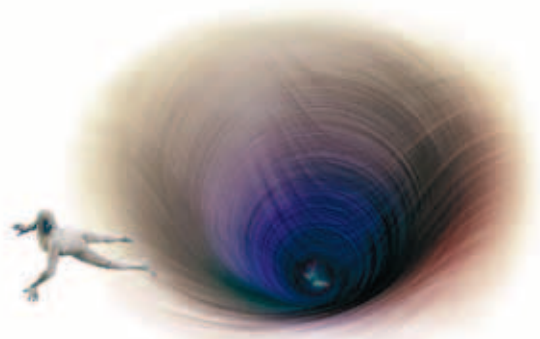
7 Haraway, Donna. *Testigo_Modesto@Segundo_Milenio. HombreHembra_Conoce_Oncorotón. Feminismo y tecnociencia*. UOC Ed. 2004, pag. 164-166

8 Nuñez, Marina. *Sin título (Ciencia Ficción)*, 1999

9 Woolf, Virginia. *Diario de una escritora*. Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja. 2003, pág. 191

Entretant gaudiu de tots aquells dons que us concedeix el vostre benaventurat estat; que per ara en va aspiraríeu a més".¹⁰ Al cim del triangle espiritual descansen els supremes principis en què es basen les aspiracions de la doctrina religiosa judeocristiana.

El blanc encarnat sobre el blau desplaça i trenca el triangle espiritual. "Avui, ara, bruscament, el meu cap ha quedat alliberat del pes. He intentat analitzar la meva depressió, que consisteix que la meva ment està esqueixada pel conflicte entre dos tipus de pensament, el crític i el creador; que, si no penso, em sento torturada per les tensions, l'esquinçament i la incertesa. Aquest matí l'interior del meu cap està fresc i suau, en comptes de tens i turbulent". Amb aquestes paraules es va despertar Virgínia Woolf el 26 de maig de 1931. El treball creatiu va ser per Woolf la possibilitat d'escapar de la realitat mateixa: "És que no puc escapar a un altre ambient més agradable? És que no puc esponjar-me, gaudir d'un bàlsam, i convertir-me en un ésser viu i sensible? Tinc una terrible capacitat per sentir intensament".¹¹ L'escriptora va desitjar ser lliure per sentir la seva corporalitat intensament, sense tensions, alliberada dels conflictes punyents del temps imposat. Amb tot, no va creure en les promeses de salvació per als cors desesperats. Contràriament, Kandinsky va mantenir una fe cega en la força de l'esperit, i sens dubte va creure que l'esperit funciona com un poderós agent que aconsegueix una promesa de salvació per als cors embolicats en tenebres i nit. Amb ell apareix una mà que indica el camí i ofereix ajuda: "Homes superiors i disposats al sacrifici han conduït el carro de la Humanitat. Hi ha ulls que saben veure. Una part del gruixut mur s'ha després com un joc de cartes. Una torre, que s'alça cap al cel, gegantina, construïda sobre molts pilars espirituals, delicats però immortals, jeu en ruïnes. El vell cementiri oblidat s'estremeix. Velles tombes oblidades s'obren i d'elles en surten esperits oblidats. El sol construït amb tant d'art mostra taques i enfosqueix. On són les reserves per a la lluita contra les tenebres?"



Imatg.¹²

Penso en blanc un pensament amb cos. Vasili, sens dubte, somiava amb la idea de Déu. Introdueixo buits, suprimixo les imatges que m'han conformat, les forado i les cobreixo de llum blanca. Perquè desitjo veure el que no m'ha estat permès veure. Em fusiono amb el blanc, amb el desig de pertorbar els nexes perceptius. Sóc un punt marcat sobre la base del pla amb una profunda convicció vital. No sé fins a on puc arribar, però vull avançar més enllà de la simple possibilitat lògica, fins a tocar les potencialitats que abraça l'espai-temps on es materialitzen els actes i el pensament. No sóc Déu. Ni tan sols sóc la Deessa. No crec en l'existència de la divinitat. Com diria Haraway (1995, p.277), no només Déu ha mort, sinó també la Deessa, o tots dos han estat revivificats en els mons carregats de microelectrònica i de polítiques biotecnològiques.¹³

No sóc una dona, no sóc un home. Ni omnipresent ni totpoderosa. Sóc pensament crític, imatge-pensant, imatge-moviment, imatge-matèria. M'entrego al procés de descomposició. Sóc una successió d'encadenaments lògics. Sóc una abstracció encarnada. No sóc l'autòmat espiritual convertit en l'home feixista. Com Artaud, va invocar situacions psíquiques entre

10 Milton, John. *El paraíso perdido*. Espasa Ed. 2009, pág. 154

11 Woolf, Virginia. *Diario de una escritora*. Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja. 2003, pag. 224

12 Nuñez, Marina. *Sin título (Ciencia Ficción)*, 2003

13 Haraway, Donna. J. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Cátedra Ed. 1995, pág. 277

les quals el pensament aferrat busca una subtil sortida. La substància mateixa de la mirada em fa descreure del món, i com una vident sense fe, atea i heretge, em situo en aquest espai-temps anomenat civilització de l'home, amb l'únic objectiu de trencar-lo, de cobrir-lo de blanc, de transformar-lo. No crec en aquesta civilització ni crec en els homes. Si he de creure, com Artaud, crec en la carn: "Sóc un home que ha perdut la seva vida i que busca amb tots els mitjans fer-li recuperar el seu lloc".¹⁴ Aquest precursor del teatre de l'absurd refusà els refugis de la fe i de l'art. Doneu-nos, doncs, un cos. Segons paraules de Deleuze (2007, p.220-231), arriba un moment en el qual el cos ja no és l'obstacle que separa el pensament de sí mateix, el que aquest ha de superar per tal d'aconseguir pensar. Contràriament, el cos és allò on el pensament se submergeix o s'ha de submergir, per assolir allò impensat, és a dir, la vida. D'aquesta manera, llancem el pensament a les categories de la vida. Deleuze entén que les categories de la vida són, precisament, les actituds del cos, les seves postures. En aquest sentit, en relació a les actituds del cos, imagina el cos d'una dona conquerint un estrany nomadisme que li fa travessar les edats, les situacions, els llocs; pensa que aquest era el secret de Virginia Woolf. Intueix que les dones en relació als seus cossos han, d'alguna manera, d'assolir la font de les seves pròpies actituds i la temporalitat que els correspon com a *gestus* individual o comú. Per tant, està intentant dir que parteixen d'un desavantatge, d'una coerció, d'una incapacitat, tal vegada d'una impossibilitat? Deleuze no ens deixa clar aquest punt, en aquesta ocasió passa de llarg d'aquest trop que és el cos de les dones. Quan parlem de cos, pensem el mateix cos?, en quin cos estem pensant? I sobretot, amb quin cos pensem? Existeix una corporalitat clarament femenina i una altra de masculina? ¿I si finalment fóssim capaços d'entendre i de llegir els cossos com una re-configuració visible i una re-constituïció possible a partir d'una imatge neutra, grisa, blanca, negra o vermella? Deleuze ens fa veure que els cossos de les dones estan sotmesos amb més força al pes de l'absència. Bo i referint-se a la part de Philippe

Garrel al cinema dels cossos, i sense referir-se expressament a cossos categoritzats com a masculins o com a femenins, ens diu que el problema no és certament el d'una presència dels cossos, sinó el d'una creença capaç de tornar-nos a donar el món i el cos a partir del que significa la seva absència. Aquesta part, pròpia de Garrel, la trobarem en una geometria que al seu torn compon el món amb punts, cercles i semicercles. D'alguna manera com amb Cézanne, on l'alba del món està lligada al punt, al pla, al volum, a la secció, no com a figures abstractes sinó com a gènesi i naixement. Afegeix que a *Le révélateur*, el film de Garrel, la dona és sovint un punt fix, immòbil i negador, mentre el nen gira al voltant de la dona, al voltant del llit, al voltant dels arbres, en tant que l'home traça semicercles que mantenen la seva relació amb la dona i amb el nen.¹⁵ Amb aquest exemple, Deleuze ens aporta una dada rellevant amb la qual il·lustrar aquesta anàlisi sobre la relació entre l'art, el llenguatge de les abstraccions, la corporalitat i el gènere. Si hi ha alguna cosa que es torna evident és la idea que les abstraccions geomètriques no són construccions ni figuracions innocents. No és innocent que la dona sigui representada, sovint, com un punt fix, immòbil i negador. De la mateixa manera que no és innocent l'associació que jo faig del triangle espiritual amb el totalitarisme viril. Parlariem aleshores d'abstraccions polititzades? D'aquesta manera, i si ens atenem a l'anàlisi que fa Juan Vicente Aliaga, a la història de l'art s'ha anat embastant el mite de l'expressionisme abstracte, celebrat en la seva qualitat de corrent de creació masculina. Concretament, Aliaga, es pregunta quin paper va tenir l'art en el període de trànsit que comprèn el final de la Segona Guerra Mundial. Gran part dels relats i de les narracions, subratlla, sobretot les de rang oficial i hegemònic que se centren en l'art nord-americà presentat com a nou poder del món lliure, que s'han escrit sobre l'art d'aquest període a Occident, insisteixen en el predomini de l'abstracció en les seves diferents modalitats.¹⁶ Una abstracció despolititzada, escriu

14 Deleuze, Gilles. *La imagen tiempo*. Paidós Ed. 2007, pág. 220-231

15 Deleuze, Gilles. *La imagen tiempo*. Paidós Ed. 2007, pág. 251

16 Aliaga, Juan Vicente. *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Akal Ed. 2007, pág. 195

Aliaga, (i descorporeitzada afegiria jo) en la qual s'insisteix en la negació del referent exterior, i queden per tant proscrius els símptomes o senyals de la realitat social. Una negació que podria interpretar-se com la decisió d'apartar la història, en aquesta època clarament traumàtica, de l'argamassa artística que no requereix cap explicació fora dels seus codis formals i que es basa en els seus propis criteris. L'art es mouria per tant en un territori absolutament autònom de la realitat i dels condicionaments polítics. La qual cosa planteja la dificultat de trobar components de gènere en l'ús de l'abstracció. De la mateixa manera planteja serioses dificultats per detectar components de raça i de classe.¹⁷ Amb tot, no hi ha dubte que determinades expressions abstractes tenen una càrrega masculinista, misògina, heterosexista, racista, classista, i estan íntimament lligades a concrecions d'ordre polític, legitimades pel capitalisme transnacional i representades pel Sentit Comú Patriarcal (SCP).

Virginia Woolf, el 2 d'octubre de 1940, veu pinzellades vermelles en el blau. Hi ha una quietud solemne a l'aire, una mortífera agitació. L'escriptora observa com s'alça un penell en forma de gall a la torre triangular de l'església. I es pregunta: "Hauria de pensar en la mort?" La nit anterior Virginia havia vist passar un avió que deixava caure els seus fruits. Les bombes havien caigut a Itford Hill: "Encara n'hi ha dues sense esclatar al costat del riu, la presència de les quals s'indica mitjançant

creus blanques de fusta. No vull morir encara. Cada vegada s'acosten més. En què crec? M'esforço a imaginar com mata una bomba. L'aixafament, el trencament, l'escampada d'ossos, projecten una ombra molt activa en la meua vista i en el meu cervell; el procés d'extinció de la llum, és dolorós? Sí. Terrible. Així ho suposo. Després, un desmai; un escapament; dos o tres moviments d'empassar, en un intent de tornar a la consciència".¹⁸ En un intent de tornar a la consciència, després de la tensió produïda per un bombardeig de situacions-límit, després d'haver viscut i d'haver experimentat quelcom excessivament poderós, excessivament injust, i també excessivament bell, que desborda la nostra capacitat sensoriomotriu, que resulta quasi insuportable per als qui sentim la sensibilitat extrema i conjuguem en la retòrica d'allò ètic, allò just i allò desitjable, els límits del jo amb els límits del *nosaltres*; després de mirar als ulls de la por i sentir l'extrema necessitat de trobar una illa on estar en calma, s'arriba a entreveure una llum blanca que és una finestra oberta amb vistes a la possibilitat d'eixamplar el camp d'allò perceptible i allò plaent. En aquest sentit, les produccions artecnocientífiques elaborades des d'una perspectiva feminista són, en part, projectes per a la reconstrucció de la vida i dels significats; responen, per tant, a una recerca de noves històries i d'un llenguatge que anomeni una nova visió de possibilitats i de límits. Es tracta d'una actitud vitalista i transgressora.

Aquesta actitud suposa una exigència de ruptura amb els esquemes perceptius propis de la mirada androcèntrica, que defineix la mirada de l'home como el centre de l'univers i mesura de totes les coses. Per tant, en qüestionar el sistema ordenat i organitzat per la racionalitat patriarcal, ens convertim en precursors i precursoras d'una nova configuració representativa. Es tracta de desplegar davant dels nostres ulls un mapa en blanc i de posar a les nostres mans el compàs amb el qual circumscriure els múltiples universos possibles i lliurement imaginats. Davant l'omnipresència de l'esperit, es tracta de retornar-li el seu valor a la matèria. Aquesta convicció resta

17 Com argumenta Haraway (2004, pàg. 55), la reflexivitat crítica, o l'objectivitat forta, no eludeixen les pràctiques creadores del món, utilitzades per forjar coneixements que contenen en si mateixos diferents oportunitats de vida i de mort. Eludir la reflexivitat crítica, la difracció, els coneixements situats, les intervencions modestes o l'objectivitat forta, és el déu de doble cara auto-idèntic de les cultures transcendents de la no cultura, d'una banda, i de subjectes i objectes exempts de la condició sempre finita de la interpretació compromesa, de l'altra. Cap de les capes de ceba de la pràctica que és la tecnociència queda fora de l'abast de les tecnologies d'interpretació i d'investigació crítiques relatives a la localització i el posicionament; això és condició de l'articulació, l'encarnació i la mortalitat. Allò tècnic i allò polític són com allò abstracte i allò concret, davanter i darrer, text i context, subjecte i objecte. Els termes es mouen els uns dins dels altres; són sedimentacions canviants d'allò més important del món: la relacionalitat.

18 Woolf, Virginia. *Diario de una escritora*. Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja. 2003, pàg. 423

molt lluny de la idea, profundament arrelada, de sacrificar els nostres cossos als altars de l'edifici miltonià:

*I agafà amb la mà el compàs d'or/ Preparat a l'arsenal de Déu/
per circumscriure aquest Univers/ I tot allò creat. Una branca/
Centrà i al voltant girà l'altra/ Per la vasta profunditat obscura/
Dient: "¡Estén-te fins aquí, aquests són/ Els teus límits, sigui
aquesta la teva exacta/ Circumferència, oh Món! Així Déu/ Creà
el cel i així creà la Terra/ Matèria informe i buida.¹⁹*

Bibliografia:

Aliaga, Juan Vicente. *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Akal Ed. 2007

Deleuze, Gilles. *La imagen tiempo*. Paidós Ed. 2007

Haraway, Donna. J. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Cátedra Ed. 1995

Haraway, Donna. J. *Testigo_Modesto@Segundo_Milenio. HombreHembra_Conoce_Oncorotón. Feminismo y tecnociencia*. UOC Ed. 2004

Kandinsky, Vasili. *De lo espiritual en el arte*. Paidós Ed. 2007

Milton, John. *El paraíso perdido*. Espasa Ed. 2009

Woolf, Virginia. *Diario de una escritora*. Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja. 2003

19 Milton, John. *El paraíso perdido*. Espasa Ed. 2009, pàg. 215

La exposición que presentamos en el Centro de Cultura de Mujeres Francesca Bonnemaison bajo el título **Disparos sobre Blanco** ha sido organizada por Plazandreek y comisariada por Ainhoa Güemes con motivo de la IV Edición del Festival de Cultura Feminista FEMINISTALDIA (2009)

La presentación de esta exposición en nuestro Centro tiene como objetivo establecer nuevas colaboraciones entorno a la producción cultural feminista e impulsar la creación de redes generadoras de complicidades y saberes complementarios, así como desarrollar mecanismos de reciprocidad, solidaridad y ayuda mutua. Todo ello como expresión de la capacidad por subvertir el patriarcado con el fortalecimiento de las relaciones de sororidad.

La exposición **Disparos sobre Blanco** nos muestra, una vez más, la necesidad de difundir las producciones artecnocientíficas elaboradas desde la perspectiva feminista para restituir a las mujeres su poder de creación de conocimiento, el cual se nutre desde la libertad para poder romper con cualquier tipo de formalismo.

Disparos sobre Blanco es el resultado de una obra colectiva elaborada desde la perspectiva feminista que, como nos dice Ainhoa Güemes, comisaria de la exposición, “responde a una búsqueda de nuevas historias y de un lenguaje que defina una nueva visión de posibilidades y de límites... en ruptura con los esquemas perceptivos propios de la mirada androcéntrica, que define la mirada del hombre como centro del universo y medida de todas las cosas. Por lo tanto, al cuestionar el sistema ordenado y organizado por la racionalidad patriarcal, nos convertimos en precursoras y precursores de una nueva configuración representativa”.

Con esta apuesta por el arte contemporáneo transgresor y activista, inauguramos la programación expositiva del Centro de Cultura de Mujeres a la que estáis todos/as invitados/as.

La Junta

di
so
bl

disparos

bbre

lanco'

ARTECNOCIENCIA Y FEMINISMOS

Ainhoa Güemes Moreno

Intro > Disparos sobre blanco
DIRECTAMENTE AL CENTRO DE LAS
POSIBILIDADES

Acto 1 > Muerte azul. Muerte blanca.
EL ARTE COMO PATOLOGÍA EXTREMISTA DE
ABSTRACCIÓN FINAL

Intro >

¿Si el arte se basa en el pensamiento, cuál es el proceso de transmutación?

*Virginia Woolf*¹

Virginia Woolf escribió en su diario: *¿Si el arte se basa en el pensamiento, cuál es el proceso de transmutación?* Pensaba en blanco, escribía sobre blanco variantes de cada frase, transigiendo, errando tiros, posibilidades, hasta que llegaba un momento en que materializar la obra de creación era para ella como el desvarío de un loco. No sacrificaba nada al formalismo. Directamente al centro. Aunque no obtuviera resultado alguno, había conseguido estudiar posibilidades. Pensar en blanco está directamente relacionado con el proceso de encarnación de significados. Disparar sobre blanco es disparar directamente al centro de nuestras posibilidades creativas.

¹ Woolf, Virginia. *Diario de una escritora*. Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja. 2003

Acto 1 >

Muerte azul. Muerte blanca >>
EL ARTE COMO PATOLOGÍA
EXTREMISTA DE ABSTRACCIÓN FINAL



Imag.²

Blanco sobre piedra volcánica. Lengua zigzagante de agua verde. Tierra roja. Ave migratoria: He llegado a este lugar porque he deseado provocar muertes tanto como he deseado provocar vidas. De la misma manera que se stampa la tinta sobre el papel, o una tinta sobre otra. En blanco he deseado morir y he matado; en los límites de múltiples expresiones vitales he visto la muerte y me he regenerado. El blanco sobre piedra volcánica ha encarnado sobre el azul espiritual que representa la imagen sagrada de lo mismo.³ El azul se ha diluido en blanco: La realidad, lo sagrado,

² Güemes, Ainhoa. *Serie Transmutaciones cuerpo-dólmén. Sobreproyección. Sala X. White House*, 2009

³ Haraway, Donna. J. *Testigo_Modesto@Segundo_Milenio. HombreHembra_Conoce_Oncorotón. Feminismo y tecnociencia*. UOC Ed. 2004

la vida misma, el mundo auto-referenciado, los flujos repetitivos de información, el triángulo categórico, la autocontemplación de lo idéntico, el punto de vista judeo-cristiano, las convenciones cuadrículares cartesianas de la ciber-espacialización, la intuición mecanicista newtoniana de los sentidos cercanos, el espacio tiempo absoluto y euclídeo, el sentido común patriarcal, las promesas de salvación, el truco divino del creacionismo científico, el alma, dios, la diosa, la verdad eterna,... Todo se ha quemado en blanco.

El blanco no es el silencio, no es el vacío en sí mismo, sino el resultado de un silencio y un vacío intenso y prolongado. La vivacidad que nace de una situación-límite sólo es equiparable a la tensión acumulada de las fuerzas muertas que han provocado a su vez la inmensa necesidad de experimentar los efectos del vértigo. Se trata, como diría Deleuze (2007, p.33), de algo excesivamente poderoso, o excesivamente injusto, pero a veces también excesivamente bello, y que entonces desborda nuestra capacidad sensoriomotriz.⁴ Una belleza demasiado grande y un dolor demasiado intenso, apenas soportable. Con la intención de transgredir la verdad eterna he saltado desde un precipicio de 924m. Hendidura abierta. Niebla luminosa. Avance y retroceso. En la frontera, en los límites de Ubaba he extendido los mapas, he tomado las medidas y he calculado las distancias sin cometer el error de imaginar un lugar poblado de organismos desencarnados. Los buitres construyen sus nidos en las hondonadas de los confines del mundo. No he pronunciado la palabra inmortalidad. Matar o dejarse morir en el lecho de un color. Heiko señala una mancha de color azul en su dibujo: "Aquí murió Kandinsky". Un niño de 5 años le da a Vasili la muerte deseada. En 1911 salió a la luz el manuscrito titulado *De lo espiritual en el arte*, escrito por Vasili Kandinsky, este pionero del llamado Nuevo Arte se propuso despertar la capacidad de captar lo espiritual en las cosas materiales y abstractas, capacidad que percibió como absolutamente necesaria en la construcción del futuro. Con el paso del tiempo, el libro se convirtió en un mito, y aunque pocos conocían su contenido, se le citó mucho. Tal y como apunta Max

Bill en la introducción al libro, cuando el artista escribió *De lo espiritual en el Arte*, se iniciaban nuevos tiempos con nuevos problemas. La era atómica se intuía, como señaló Kandinsky en Rückblicke: "Un acontecimiento científico quitó del camino uno de los obstáculos más importantes. Fue la desintegración del átomo. Ésta fue en mi alma como la desintegración de todo el mundo. De pronto caían los muros más sólidos. Todo resultaba inseguro, vacilante, blando. No me hubiera asombrado si una piedra se hubiera derretido y volatilizado ante mis ojos. Me parecía que la ciencia había sido aniquilada: sus fundamentos no eran más que una ilusión, un error de los científicos que no construían, rodeados de un nimbo, su edificio divino con mano segura y piedra a piedra, sino que buscaban las verdades a tientas en la oscuridad, y confundían una cosa por otra".⁵

Sabemos que cada proyección discursiva produce e implica tipos específicos de perspectiva. La proyección del edificio divino debió ser uno de los fines intelectuales que dieron sentido a la obra artística de Kandinsky. Con mano segura y piedra a piedra el artista quiso consagrarse como un mártir casi divino que despreció lo físico, y que sintió su alma despertar después de un largo periodo materialista durante el que triunfó lo que algunos denominaron *el arte por el arte*. Ese triunfo, según Kandinsky, hizo que se dispersaran las fuerzas del artista en el vacío, destruyendo los sonidos internos, apagando la vida de los colores; *el arte por el arte* es el arte castrado que nunca será engendrador del futuro. Mancha muerta y negra. Vasili, denostado y solitario en la cumbre, pretendió guiar a aquellos científicos y artistas que buscaban a tientas en la oscuridad y confundían una cosa por otra. Denostado en la cumbre, en el extremo del vértice más alto se halla un hombre solo, un hombre que murió afirmando que todo el que ahonde en los tesoros escondidos de su arte, es un envidiable colaborador en la construcción de la pirámide espiritual que un día llegará hasta el cielo. Cielo azul.

El triángulo espiritual se mueve en la realidad, se mueve despacio, pero con seguridad y fuerza indómita, apenas perceptiblemente

4 Deleuze, Gilles. *La imagen tiempo*. Paidós Ed. 2007, pág. 33

5 Kandinsky, Vasili. *De lo espiritual en el arte*. Paidós Ed. 2007

hacia delante y hacia arriba. El azul es el color celeste que desarrolla profundamente el elemento de quietud. El color azul, teóricamente en sus movimientos físicos se aleja del espectador, se concentra en sí mismo y también en su actuación directa sobre el alma (en cualquier forma geométrica). Kandinsky murió convencido de que cuanto más profundo es el azul, más poderosa resulta su atracción sobre el hombre; la llamada infinita que despierta en él su deseo de pureza e inmaterialidad. El azul es el color del cielo, así como nos lo imaginamos cuando oímos la palabra *cielo*. El sueño, la esperanza, el éxito de Vasili fueron representados por él mismo libres de la carne y del hueso. Su discurso estético, que desembocó en la práctica de la abstracción no figurativa, es un discurso que alimenta la concepción místico-espiritualista del arte, y que propone y elogia la desencarnación trascendental como finalidad de la vida y de la mente, entregándole así al hombre, al artista genio marcado por la espiritualidad de lo divino, la posibilidad de la inmortalidad.

¿Quién desea vivir eternamente en la quietud desencarnada del azul? Prefiero morir en blanco, en un lugar pensado para la regeneración y el cambio, en un espacio lleno de posibilidades. Hay quienes optamos por escribir el cuerpo, trenzar el erotismo, la cosmología, el arte y la política a través de la imaginaria de la encarnación y a través de la imaginaria de la fragmentación y de la reconstrucción de los cuerpos.⁶ El color blanco no es la entrada a un paraíso divino y virgen, no es el principio ni el final de una línea recta llamada tiempo, historia o civilización. El blanco es un color híbrido compuesto de encarnación técnico-orgánica y de textualidad, donde se inscriben textos, máquinas, cuerpos y metáforas. El blanco no es pureza inmaculada. El blanco sangra. El blanco no se opone al negro, el blanco se abre y se extiende hacia la claridad al mismo tiempo que tiende a confundirse con la oscuridad. La búsqueda del blanco es un pulso que nuestra inteligencia le hace a la oscuridad en el fondo de un pozo, iluminado por el sol en su superficie. En el blanco se producen movimientos

dinámicos de acercamiento y alejamiento, movimientos de resistencia hacia adentro y hacia afuera.

El blanco, que a veces se considera un no-color, según palabras de Vasili, es el símbolo de un mundo donde han desaparecido todos los colores como cualidades y sustancias materiales. No comparto sus apreciaciones. Nos dice que ese mundo está tan por encima de nosotros, que no nos alcanza ninguno de sus sonidos. De allí nos viene un gran silencio, que representado materialmente parece un muro frío infranqueable, indestructible e infinito. Por eso el blanco actúa sobre el alma como un gran silencio absoluto. Interiormente actúa como un no-sonido, que puede equipararse a determinadas pausas musicales que sólo interrumpen temporalmente el curso de una frase o de un contenido sin construir el cierre definitivo de un proceso. La idea o la imagen que yo tengo del blanco no es la de un muro infranqueable ni infinito. El blanco lejos de hacer desaparecer o borrar la materialidad, se vierte sobre los elementos que representan esa materialidad y los reconfigura, los resignifica regenerando la vivacidad extrema de los mismos. En mi opinión, el blanco lejos de anular, quebrar o neutralizar las vivencias variables, contiene la memoria, la forma, el color, el sonido de múltiples elementos marcados por la multiplicación de las variables vivenciales; a la vez que nos da la posibilidad de reinventar los límites y las relaciones.

Leo con sorpresa la siguiente afirmación de Kandinsky: "El blanco es un silencio que no está muerto sino lleno de posibilidades". Afirmación que considero bella en su veracidad. El blanco es un silencio porque cuestiona el discurso. Vasili se contradice. Su condición de sujeto contradictorio actúa como un mecanismo de atracción hacia mi pensamiento. Al llegar a este punto del plano, tengo la certeza de que he sido capaz de desactivar algunas ideas reduccionistas que sin duda condicionan negativamente el análisis filosófico que me propongo llevar a cabo; se ha activado en mí una idea muy interesante de conocimiento y una posible, aunque difícil, articulación de conocimientos dispares. Ahora, en estas líneas del instante que acontece frente a la pantalla del ordenador, el blanco que el artista imagina suena como un silencio

6 Haraway, Donna. J. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Cátedra Ed. 1995, pag. 298

que de pronto puedo comprender. Vasili también es poeta: “El blanco es la nada anterior al comienzo, al nacimiento. Quizá la tierra sonaba así en los tiempos blancos de la era glacial”. Frente a esta evidencia recién experimentada, y siguiendo la línea trazada por la historiadora de la ciencia Donna Haraway (2004, p.164-166), pienso que vale la pena vivir para esta clase de certezas, para este tipo de conocimientos (y de reconocimientos). Desde la postura de los conocimientos situados, la objetividad fuerte –conocimiento confiable, parcialmente compartible, entrelazado con tropos, profano, responsable y no inocente- puede ser una frágil adquisición humana. Pero desde la postura del truco divino del creacionismo científico, solo el fetichismo es posible: La cultura de la no cultura, el lenguaje del no lenguaje, el tropo del no tropo, el mundo auto-referenciado.⁷ La nada como carencia. El arte del no arte. Entender el conocimiento científico y artístico como práctica localizada y heterogénea nos conduce a la reestructuración y a la regeneración de las expresiones artísticas en toda su vivacidad, lo cual nos abre múltiples posibilidades creativas. El blanco está lleno de posibilidades.



Imag.⁸

Virginia Woolf (2003, p.126-191) escribía sobre blanco variantes de cada frase, transigiendo, errando tiros, posibilidades, hasta que llegaba un momento en que escribir un libro era para ella como el desvarío de un loco. Conseguía darle cierto sentido al texto, pero sin quedar nunca del todo satisfecha; no sacrificaba nada al formalismo. Directamente al centro. Poco o nada le importaba que todo quedara áspero. Tenía propensión a efectuar disparos violentos, sobre la ciudad, sobre la conversación, y se abría paso a codazos, sin piedad, y aunque no obtuviera resultado alguno, había conseguido estudiar posibilidades. Sobre blanco es posible crear. El 25 de julio de 1926, Virginia Woolf escribió en su diario: “¿Si el arte se basa en el pensamiento, cuál es el proceso de transmutación?” Pensaba en blanco. Se hundía en el sillón, apenas sin poder levantarse; todo insípido; sin sabor, sin color. Tenía enormes deseos de descansar, de estar sola al aire libre. El aire le resultaba delicioso. Pensaba con veneración en su capacidad de escribir, como si fuera algo increíble. La mente en blanco. Dormitaba en el sillón. Vivir no le causaba placer alguno. Leía a Dante sin tomarse la molestia de comprenderle. Virginia detectaba las proporciones del paisaje que cambian bruscamente. De noche y en los días incoloros, veía a personas jugando al fútbol en el prado, personas que parecían hundidas en una tabla plana; y las colinas se alzaban muy altas y escarpadas a su alrededor. Los detalles quedaban borrados, y esto para ella constituía un efecto extremadamente bello; destacaban los colores de los vestidos de las mujeres, muy luminosos y puros, en el entorno casi desteñido. Woolf sabía que las proporciones eran anormales, como si mirase por entre sus propias piernas.⁹ Woolf no limitó, no condicionó su visión a ningún espíritu fantasmagórico; fue capaz de ver y crear más allá del espectro de Milton. Kandinsky, sin embargo, seducido por la idea del triángulo espiritual, contribuyó a la elaboración del mito de los orígenes del paraíso perdido, sacrificando su cuerpo en los altares del edificio miltontiano: “Tiempo vendrá quizás en que los hombres lleguen a participar de la dignidad angélica, y que gusten del manjar celestial juzgándolo adecuado

7 Haraway, Donna. *Testigo_Moderato@Segundo_Milenio. HombreMujer_Conoce_Oncorotón. Feminismo y tecnociencia*. UOC Ed. 2004, pag. 164-166

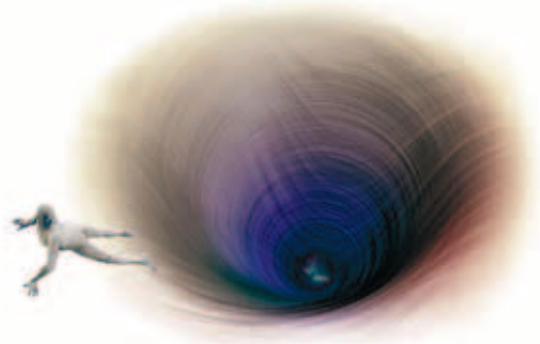
8 Nuñez, Marina. *Sin título (Ciencia Ficción)*, 1999

9 Woolf, Virginia. *Diario de una escritora*. Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja. 2003, pág. 191

a su subsistencia; en que vuestros cuerpos, así sustentados, se despojen un día de todo lo que no es espiritual y se remonten alados a la región etérea como nosotros, y puedan habitar libremente aquí o en la celestial morada, si dais entonces muestras de ser obedientes y conserváis entero, inalterable y fiel el amor que debéis al que os ha hecho progenie suya. Entretanto gozad de cuantos dones os concede vuestro dichoso estado; que por ahora en vano aspiraríais a más”.¹⁰ En la cumbre del triángulo espiritual descansan los supremos principios en que se fundan las aspiraciones de la doctrina religiosa judeo-cristiana.

El blanco encarnado sobre el azul desplaza y quiebra el triángulo espiritual. “Hoy, ahora, bruscamente, mi cabeza ha quedado liberada del peso. He intentado analizar mi depresión, consistente en que mi mente está desgarrada por el conflicto entre dos tipos de pensamiento, el crítico y el creador; en que, si no pienso, me siento torturada por las tensiones, el desgarró y la incertidumbre. Esta mañana el interior de mi cabeza está fresco y suave, en vez de tenso y turbulento”. Con estas palabras se despertó Virginia Woolf el 26 de mayo de 1931. El trabajo creativo fue para Woolf la posibilidad de escapar de la realidad misma: “¿Es que no puedo escapar a otro ambiente más agradable? ¿Es que no puedo esponjarme, gozar de un bálsamo, y convertirme en un ser vivo y sensible? Tengo una terrible capacidad para sentir intensamente”.¹¹ La escritora deseó ser libre para sentir su corporalidad intensamente, sin tensiones, liberada de los conflictos desgarradores del tiempo impuesto. Sin embargo, no creyó en las promesas de salvación para corazones desesperados. Por el contrario, Kandinsky mantuvo una fe ciega en la fuerza del espíritu, y sin duda creyó que el espíritu funciona como un poderoso agente que consigue una promesa de salvación para los corazones envueltos en tinieblas y noche. Con él aparece una mano que indica el camino y ofrece ayuda: “Hombres superiores y dispuestos al sacrificio han conducido el carro de la

Humanidad. Hay ojos que saben ver. Una parte del grueso muro se ha desmoronado como un juego de naipes. Una torre, que se yergue hacia el cielo, gigantesca, construida sobre muchos pilares espirituales, delicados pero inmortales, yace en ruinas. El viejo cementerio olvidado se estremece. Viejas tumbas olvidadas se abren y espíritus olvidados salen de ellas. El sol construido con tanto arte muestra manchas y oscurece. ¿Dónde están las reservas para la lucha contra las tinieblas?”



Imag.¹²

Pienso en blanco un pensamiento con cuerpo. Vasili, sin duda, soñaba con la idea de Dios. Introduzco vacíos, suprimo las imágenes que me han conformado, agujereándolas, cubriéndolas de luz blanca. Porque deseo ver lo que no se me ha permitido ver. Me fusiono con el blanco, con el deseo de perturbar los nexos perceptivos. Soy un punto marcado sobre la base del plano con una profunda convicción vital. No sé hasta dónde puedo llegar pero quiero avanzar más allá de la simple posibilidad lógica, hasta tocar las potencialidades que abarca el espaciotiempo donde se materializan los actos y el pensamiento. No soy Dios. Ni tan siquiera soy la Diosa. No creo en la existencia de la divinidad. Como diría Haraway (1995, p.277), no solamente Dios ha muerto, sino también la Diosa, o los dos han sido

10 Milton, John. *El paraíso perdido*. Espasa Ed. 2009, pág. 154

11 Woolf, Virginia. *Diario de una escritora*. Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja. 2003, pag. 224

12 Nuñez, Marina. *Sin título (Ciencia Ficción)*, 2003

revivificados en los mundos cargados de microelectrónica y de políticas biotecnológicas.¹³

No soy una mujer, no soy un hombre. Ni omnipresente ni todopoderosa. Soy pensamiento crítico, imagen-pensante, imagen-movimiento, imagen-materia. Me entrego al proceso de descomposición. Soy una sucesión de encadenamientos lógicos. Soy una abstracción encarnada. No soy el autómatas espiritual convertido en el hombre fascista. Como Artaud invoco situaciones psíquicas entre las cuales el pensamiento apresado busca una sutil salida. La substancia misma de la mirada me hace descreer del mundo, y como una vidente sin fe, atea y hereje, me sitúo en este espaciotiempo llamado civilización del hombre, con el único objetivo de quebrarlo, de cubrirlo de blanco, de transformarlo. No creo en esta civilización ni creo en los hombres. Si he de creer, como Artaud, creo en la carne: "Soy un hombre que ha perdido su vida y que busca por todos los medios hacerle recobrar su lugar".¹⁴ Este precursor del teatro del absurdo rechazó los refugios de la fe y del arte. Darnos pues un cuerpo. Según palabras de Deleuze (2007, p.220-231), llega un momento en el que el cuerpo ya no es el obstáculo que separa al pensamiento de sí mismo, lo que éste debe superar para conseguir pensar. Por el contrario, el cuerpo es aquello en lo cual el pensamiento se sumerge o debe sumergirse, para alcanzar lo impensado, es decir, la vida. De esta manera, arrojamos el pensamiento en las categorías de la vida. Deleuze entiende que las categorías de la vida son, precisamente, las actitudes del cuerpo, sus posturas. En este sentido, en relación a las actitudes del cuerpo, imagina el cuerpo de una mujer conquistando un extraño nomadismo que le hace atravesar las edades, las situaciones, los lugares; piensa que ese era el secreto de Virginia Woolf. Intuye que las mujeres en relación a sus cuerpos tienen de alguna manera que alcanzar la fuente de sus propias actitudes y la temporalidad que les corresponde como *gestus* individual o común. Luego, ¿está intentando decir que parten de una desventaja, de una coerción,

de una incapacidad, tal vez de una imposibilidad? Deleuze nos aclara este punto, en esta ocasión pasa de largo por ese tropo que es el cuerpo de las mujeres. Cuando hablamos de cuerpo, ¿pensamos el mismo cuerpo?, ¿en qué cuerpo estamos pensando? Y sobre todo, ¿con qué cuerpo pensamos? ¿Existe una corporalidad claramente femenina y otra masculina? ¿Y si por fin fuéramos capaces de entender y de leer los cuerpos como una reconfiguración visible y una reconstitución posible a partir de una imagen neutra, gris, blanca, negra o roja? Deleuze nos hace ver, que los cuerpos de las mujeres están sometidos con mayor fuerza al peso de la ausencia. Refiriéndose a la parte de Philippe Garrel en el cine de los cuerpos, y sin referirse expresamente a cuerpos categorizados como masculinos o como femeninos, nos dice que el problema no es ciertamente el de una presencia de los cuerpos, sino el de una creencia capaz de volver a darnos el mundo y el cuerpo a partir de lo que significa su ausencia. Esta parte propia de Garrel, la hallaremos en una geometría que a su vez compone el mundo con puntos, círculos y semicírculos. De algún modo como en Cézanne, donde el alba del mundo está ligada al punto, al plano, al volumen, a la sección, no como figuras abstractas sino como génesis y nacimiento. Añade que en *Le révélateur*, el film de Garrel, la mujer es a menudo un punto fijo, inmóvil y negador, mientras que el niño gira alrededor de la mujer, alrededor de la cama, alrededor de los árboles, en tanto que el hombre traza semicírculos que mantienen su relación con la mujer y con el niño.¹⁵ Con este ejemplo, Deleuze nos aporta un dato relevante con el que ilustrar este análisis sobre la relación entre arte, el lenguaje de las abstracciones, la corporalidad y el género. Si hay algo que se torna evidente es la idea de que las abstracciones geométricas no son construcciones ni figuraciones inocentes. No es inocente que la mujer sea representada a menudo como un punto fijo, inmóvil y negador. Del mismo modo que no es inocente la asociación que yo hago del triángulo espiritual con el totalitarismo viril. ¿Habláramos entonces de abstracciones politizadas? De esta guisa, y remitiéndonos al análisis que hace Juan Vicente Aliaga, se ha ido hilvanando en la historia

13 Haraway, Donna. J. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Cátedra Ed. 1995, pág. 277

14 Deleuze, Gilles. *La imagen tiempo*. Paidós Ed. 2007, pág. 220-231

15 Deleuze, Gilles. *La imagen tiempo*. Paidós Ed. 2007, pág. 251

del arte el mito del expresionismo abstracto, celebrado en su calidad de corriente de creación masculina. Concretamente, Aliaga, se pregunta por el papel que desempeñó el arte en el periodo de tránsito que comprende el final de la Segunda Guerra Mundial. Gran parte de los relatos y narraciones, subraya, sobre todo las de rango oficial y hegemónico que se centran en el arte norteamericano presentado como nuevo poder del mundo libre, que se han escrito sobre el arte de este periodo en Occidente, insisten en el predominio de la abstracción en sus distintas modalidades.¹⁶ Una abstracción despolitizada, escribe Aliaga, (y descorporeizada añadiría yo) en la que se hace hincapié en la negación del referente exterior, quedando por tanto proscritos los síntomas o señales de la realidad social. Una negación que podría interpretarse como la decisión de apartar la historia, en esta época claramente traumática, de la argamasa artística que no requiere de explicación fuera de sus códigos formales y que se basa en sus propios criterios. El arte se movería por ende en un territorio completamente autónomo de la realidad y los condicionamientos políticos. Lo cual plantea la dificultad de encontrar componentes de género en el uso de la abstracción. De igual manera plantea serias dificultades para detectar componentes de raza y clase.¹⁷ Sin embargo, no cabe duda de que determinadas expresiones abstractas tienen una

carga masculinista, misógina, heterosexista, racista, clasista, y están íntimamente ligadas a concreciones de orden político, legitimadas por el capitalismo transnacional y representadas por el Sentido Común Patriarcal (SCP).

Virginia Woolf, el 2 de octubre de 1940, ve pinceladas rojas en el azul. Hay una solemne quietud en el aire, una mortífera agitación. La escritora observa cómo se alza una veleta en forma de gallo en la torre triangular de la iglesia. Y se pregunta: “¿Debiera pensar en la muerte?” La noche anterior Virginia había visto pasar un avión dejando caer sus frutos. Las bombas habían caído en Itford Hill: “Hay dos todavía sin estallar junto al río, cuya presencia se indica mediante blancas cruces de madera. No quiero morir todavía. Cada vez se acercan más. ¿En qué creo? Me esfuerzo en imaginar cómo le mata a uno una bomba. El aplastamiento, el quebrantamiento, el esparcimiento de huesos, proyectan una sombra muy activa en mi vista y en mi cerebro; el proceso de extinción de la luz, ¿es doloroso? Sí. Terrible. Así lo supongo. Luego un desmayo; un escape; dos o tres movimientos de tragar en un intento de volver a la conciencia”.¹⁸ En un intento de volver a la conciencia, después de la tensión producida por un bombardeo de situaciones-límite, después de haber vivenciado y de haber experimentado algo excesivamente poderoso, excesivamente injusto, y también excesivamente bello, que desborda nuestra capacidad sensoriomotriz, que resulta casi insoportable para quienes sentimos la sensibilidad extrema y conjugamos en la retórica de lo ético, lo justo y lo deseable los límites del yo con los límites del *nosotros*; después de mirar a los ojos del miedo y sentir la extrema necesidad de encontrar una isla donde estar en calma, se llega a vislumbrar una luz blanca que es ventana abierta con vistas a la posibilidad de ensanchar el campo de lo perceptible y de lo placentero. En ese sentido, las producciones tecnocientíficas elaboradas desde una perspectiva feminista son en parte, proyectos para la reconstrucción de la vida y de los significados; responden, por lo tanto, a una búsqueda de nuevas historias y de un lenguaje que nombre una nueva visión

16 Aliaga, Juan Vicente. *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Akal Ed. 2007, pág. 195

17 Como argumenta Haraway (2004, pág. 55), la reflexividad crítica, o la objetividad fuerte, no eluden las prácticas creadoras del mundo, utilizadas para forjar conocimientos que contienen en sí distintas oportunidades de vida y muerte. Eludir la reflexividad crítica, la difracción, los conocimientos situados, las intervenciones modestas o la objetividad fuerte, es el dios de doble cara auto-idéntico de las culturas trascendentales de la no cultura, por un lado, y de sujetos y objetos exentos de la condición siempre finita de la interpretación comprometida, por otro. Ninguna de las capas de cebolla de la práctica que es la tecnociencia queda fuera del alcance de las tecnologías de interpretación e investigación críticas relativas a la localización y el posicionamiento; esto es condición de la articulación, la encarnación y la mortalidad. Lo técnico y lo político son como lo abstracto y lo concreto, delantero y trasero, texto y contexto, sujeto y objeto. Los términos se mueven unos dentro de otros; son sedimentaciones cambiantes de lo más importante del mundo: la relacionalidad.

18 Woolf, Virginia. *Diario de una escritora*. Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja. 2003, pág. 423

de posibilidades y de límites. Se trata de una actitud vitalista y transgresora. Esta actitud supone una exigencia de ruptura con los esquemas perceptivos propios de la mirada androcéntrica, que define la mirada del hombre como centro del universo y medida de todas las cosas. Por consiguiente, al poner en tela de juicio el sistema ordenado y organizado por la racionalidad patriarcal nos convertimos en precursoras y precursores de una nueva configuración representativa. Se trata de extender ante nuestros ojos un mapa en blanco, y de poner en nuestras manos el compás con el que circunscribir los múltiples universos posibles y libremente imaginados. Frente a la omnipresencia del espíritu, se trata de devolverle a la materia su valor. Esta convicción está muy alejada de la idea, profundamente arraigada, de sacrificar nuestros cuerpos en los altares del edificio miltoniano:

Y cogió con la mano el compás de oro/ Preparado en el arsenal de Dios/ para circunscribir este Universo/ Y todo lo creado. Una jamba/ Centró y alrededor giró la otra/ Por la vasta profundidad oscura/ Diciendo: “¡Extiéndete hasta aquí, estos son/ Tus límites, sea ésta tu exacta/ Circunferencia, oh Mundo! Así Dios/ Creó el cielo y así creó la Tierra/ Materia informe y hueca.”¹⁹

Bibliografía:

Aliaga, Juan Vicente. *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Akal Ed. 2007

Deleuze, Gilles. *La imagen tiempo*. Paidós Ed. 2007

Haraway, Donna. J. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Cátedra Ed. 1995

Haraway, Donna. J. *Testigo_Modesto@Segundo_Milenio. HombreHembra_Conoce_Oncorotón. Feminismo y tecnociencia*. UOC Ed. 2004

Kandinsky, Vasili. *De lo espiritual en el arte*. Paidós Ed. 2007

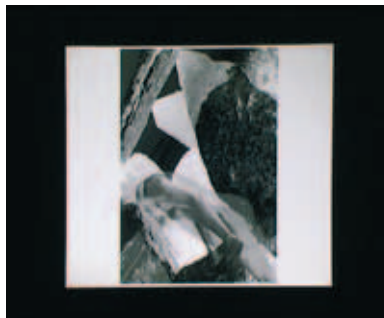
Milton, John. *El paraíso perdido*. Espasa Ed. 2009

Woolf, Virginia. *Diario de una escritora*. Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja. 2003

*Expo-
sició*

*Expo-
sición*

Ainhoa Güemes



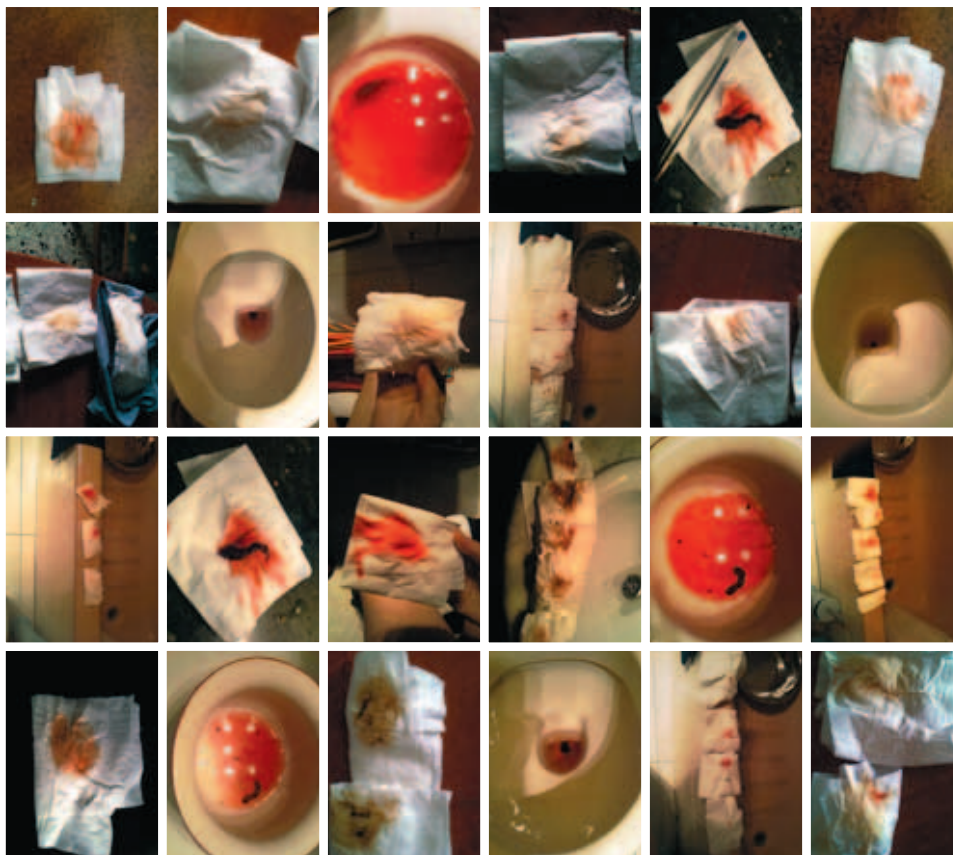
Transmutaciones cuerpo-dolmen, 2009
Video, 05'21''

Transmutaciones cuerpo-dolmen, 2010
Pòster-fotografia
Mides variables

Transmutaciones cuerpo-dolmen, 2009
Video, 05'21''

Transmutaciones cuerpo-dolmen, 2010
Poster-fotografía
Medidas variables

Anamari Matajari



ABORTO

Creacion abortada<Game over<Abortoa sortzen, 2009
 Pòster-fotografia
 Mides variables

Creacion abortada<Game over<Abortoa sortzen, 2009
 Poster-fotografía
 Medidas variables

Kontxa Elorza i Roberto Mota

S.T. Sèrie S.T. 2009-2010

Instal·lació

Mides variables

S.T. Serie S.T. 2009-2010

Instalación

Medidas variables



Dora Salazar



Figura A. Sèrie OTRAS PRINCESAS, 2009

Escultura
185x40x30cm

Figura C. Sèrie OTRAS PRINCESAS, 2009

Escultura
190x40x30cm



Figura A. Serie OTRAS PRINCESAS, 2009

Escultura
185x40x30cm

Figura C. Serie OTRAS PRINCESAS, 2009

Escultura
190x40x30cm

Itziar Okariz



Gravedad, 2009-2010
Intervenció



Gravedad, 2009-2010
Intervención

Izaskun Álvarez Gainza



Il y a rien derrière toi, 2010

Instal·lació

Mides variables

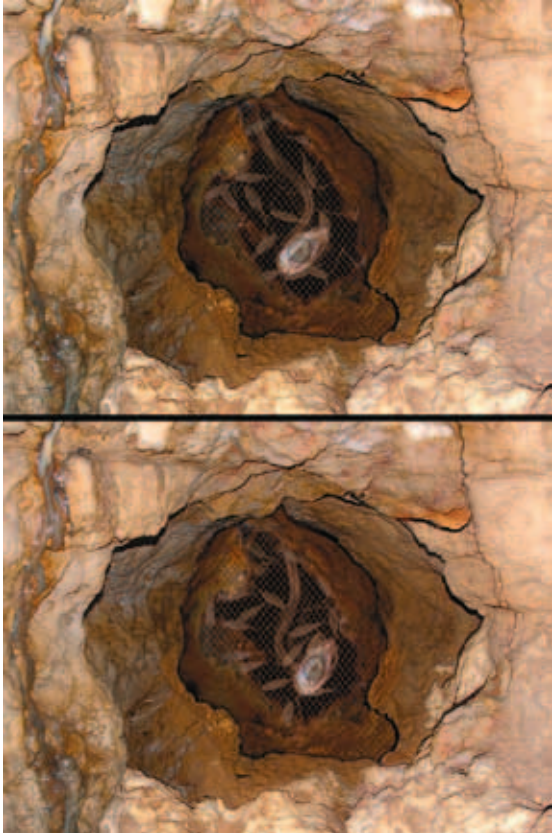


Il y a rien derrière toi, 2010

Instalación

Medidas variables

Marina Nuñez



Visión (1), 2007

Vídeo monocal, so, 1'31''

Visión (2), 2007

Vídeo monocal, so, 1'24''

Espai sonor: Iván Solano.



Visión (1), 2007

Vídeo monocal, sonido, 1'31''

Visión (2), 2007

Vídeo monocal, sonido, 1'24''

Espacio sonoro: Iván Solano.

Susana Talayero

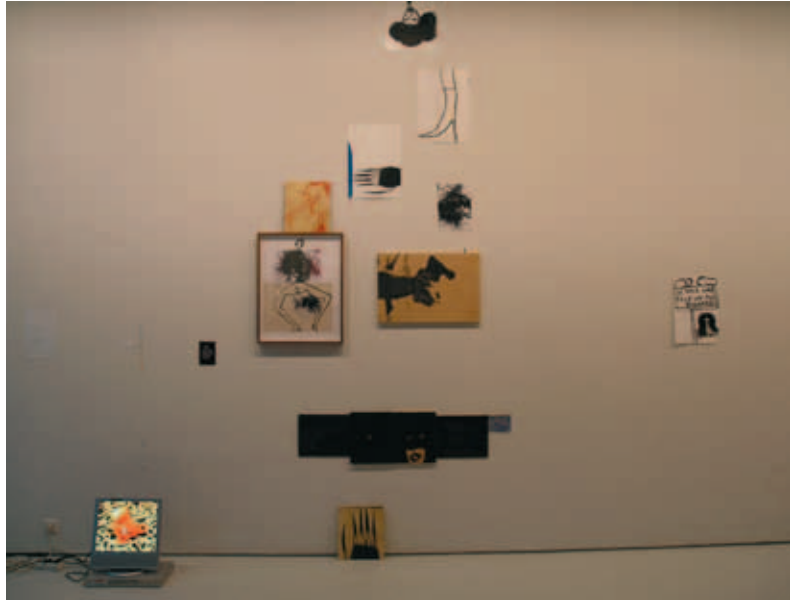


LQNH (lo que nos hace), 2009

Instal·lació
300 x 300 cm.

Domestic flights, 2010

Vídeo, 8'00"



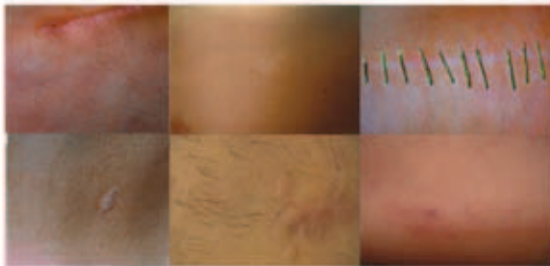
LQNH (lo que nos hace), 2009

Instalación
300 x 300 cm.

Domestic flights, 2010

Video, 8'00"

Paula Valero



Geografia de la herida (Cartografia de la herida), 2010

Impresió digital i dibuix
120 x 120 cm

Autoexploració, 2004

Vídeo, 10'12"



Geografia de la herida (Cartografia de la herida), 2010

Impresión digital y dibujo
120 x 120 cm

Autoexploració, 2004

Vídeo, 10'12"

Co-organitza:



**Centre
de Cultura de Dones**
Francesca Bonnemaïson

[plazandreak]
emakumeen plataforma politikoa

Col·laboren:



Generalitat de Catalunya
**Departament de Cultura
i Mitjans de Comunicació**



Generalitat de Catalunya
**Institut Català
de les Dones**



**Diputació
Barcelona**



Ajuntament de Barcelona
Barcelona Cultura



Ajuntament de Barcelona
Dones i Joventut



Generalitat de Catalunya
Departament d'Acció Social i Ciutadania
Secretaria de Joventut

Centre de Cultura de Dones Francesca Bonnemaïson

Sant Pere més Baix 7, 2a planta - 08003 Barcelona

<http://www.bonnemaïson-ccd.org>