

DAR NOMBRE A LA EXPERIENCIA*

Uno de los aspectos que me parecen más importantes en la reflexión feminista es la reivindicada proximidad entre pensamiento y experiencia. Esto significa rechazar todo un pensamiento abstracto y descorporeizado y volver a dar cuerpo y psiquis a la reflexión (...) De hecho, la experiencia de nuestro ser es algo global y de conjunto, no es solo experiencia de pensamiento, de abstracción, de concepto, es más bien experiencia de vida en su conjunto, por tanto de nuestra realidad emotiva, corpórea, sexual, fantástica e intuitiva”.

Patrizia Violi, 1990 (*Sujeto lingüístico y sujeto femenino*)

“La experiencia es una trama y un tejido: una labor ‘artesanal’, si así cabe hablar, en la que ella va tejiendo y destejiendo como Penélope, la tela misma de la vida. La experiencia hace referencia, por todo eso, a actos que se repiten según una pauta interna, a *hábitos*. Hábitos, costumbres, es decir revestimientos, costumbres, vestidos. El principio preservador de esa urdimbre que, a modo de lanzadera siempre activa, forma, conserva, y transforma el tejido hasta convertirlo en vestimenta, ese principio es la memoria. Memoria y experiencia son términos que se exigen mutuamente. La memoria constituye el substrato aquél que guarda y custodia los vestidos, las máscaras comunes: constituye un acervo comunal, un legado y una herencia de generaciones, un depósito de tradiciones. Esa memoria arraiga en lo Inmemorial, espacio del mito de cuyo fondo extrae sus motivos. Esa memoria marca una pauta en las comparencias de lo mítico, instaura una ley de las recurrencias, compone por lo mismo un calendario.”

Eugenio Trías, 1978 (*La memoria perdida de las cosas*)

“La experiencia individual muy difícilmente puede separarse de los productos culturales heredados: la situación social y personal de los artistas influye manifiestamente en su trabajo y, después de la aparición del feminismo, ya no podemos mantener la existencia de una mirada inocente. Pero ello no necesariamente trae consigo una mirada de grupo coherente, predecible y universalizable ni tampoco la asunción de una mirada colectiva intemporal.”

Ana Cabello y Helena Carceller, 1999 (*Sujetos imprevistos .Divagaciones sobre lo que fueron, son y serán*)

El ya largo camino de la práctica y de la teoría feminista, así como los esfuerzos individuales de un gran número de personas han canalizado una reflexión que puede ofrecer un espacio a la diferencia, pero sobre todo a la singularidad del individuo, capaz de reflexionar desde una experiencia propia que cuestiona dicotomías culturales, construcciones sociales, estereotipos definidos por mecanismos económicos y de poder o normas de conducta públicas y privadas. *Tambien supone un gran avance* los últimos desarrollos de las teorías feministas que, en contacto con otras disciplinas- fundamentalmente las ciencias sociales y los *Cultural Studies*- han introducido el discurso feminista en un marco de actuación mayor que permite deconstruir manipulaciones teóricas destinadas a homogeneizar las diferencias (cualquier diferencia: raza, religión,etnia...), haciéndolas desaparecer bajo múltiples formas de consenso (forma bastarda del diálogo).

Me temo que el mundo se ha hecho demasiado grande y demasiado complicado. El estado-nación peca de obsolescencia, la globalización económica y mediática anula o distorsiona los signos de identidad y, aparte de otros síntomas en los que no voy a entrar aquí, multitud de mujeres continúan dominadas por regímenes totalitarios que las mantiene en la esclavitud. Todo esto sin olvidar la multiplicidad que comporta la experiencia de uno mismo, algo que creo ya no hace falta debatir. Pero el lío es tan monumental y la manipulación tan perversa que las mujeres pelean en varios bandos, que pasan todos ellos, creo, por defender una singularidad personal y mutante derribando barreras culturales, históricas y sociales, pero sobre todo resistiendo para que no se creen otras nuevas, bajo una mentirosa búsqueda de la diferencia.

Defender la experiencia como base de la creatividad, y posibilitar su imbricación con el pensamiento, la espiritualidad, la memoria y la Inmemoria que introduce el mito, es un empeño constante en la práctica artística de Eulália Valldosera. Como ella misma ha declarado fue la consecución de un estadio de silencio y de negación, de vacío y no productividad, lo que le permitió comenzar a trabajar a partir de sí misma; lo que no

quiere decir, en absoluto, trabajar a partir de su autobiografía. Retomo de nuevo las palabras de Patrizia Violi “La fórmula ‘partir de una misma’ ha representado tal vez una de las adquisiciones más importantes para las mujeres formadas en el feminismo. ‘Partir de una misma’ significa considerar la propia experiencia individual como fuente primera de conocimiento, base y fundamento imprescindible para cualquier reflexión y elaboración posteriores”ⁱⁱ. El trabajo de Eulàlia retiene como un eco el sentido de la cita anterior al pretender trabajar sobre sí misma para entender su relación con los otros, así como una singularidad que le permitirá enfrentarse a su propia fantasía y memoria.

VISIONES DEL CUERPO

La ancestral identificación de la mujer con su cuerpo ha marcado el inicio de muchas prácticas artísticas de mujeres. Desfigurar, reconstruir, reconcebir el cuerpo, su propio cuerpo, son acciones presentes en las primeras instalaciones y fotografías de Eulàlia Valladosera, como búsqueda de una mirada propia y posibilidad de conocimiento de ese cuerpo, anterior a su interpretación cultural. Crear un cuerpo a partir de colillas de cigarrillos, que se refieren a su experiencia de dura fumadora, barrer el cuerpo, negándolo, buscar su lugar en el espacio reconociendo su discontinuidad, que a la vez permitirá su reconstrucción controlada... Cuerpo discontinuo que se revela, descargado de fetichismo, al fotografiar todos y cada uno de sus agujeros y protuberancias, aceptando el desecho, la pérdida entrópica, el acercamiento a la muerte del que habla Kristeva en su aproximación a lo abyecto. Cuerpo despersonalizado en Clarice Lispector que permitirá acercarse al otro: “la despersonalización como la destitución de lo individual inútil, la pérdida de todo lo que se puede perder, y, aún así, ser. Poco a poco extirpar de uno, con un esfuerzo tan atento que no se siente el dolor, extirpar de uno, como quien se libra de la propia piel, las características. Todo lo que me caracteriza es solamente el modo como soy más fácilmente visible a los demás y como termino siendo superficialmente reconocible por mi. (...) La despersonalización como la gran objetivización de uno mismo. La mayor exteriorización a que se llega. Quien se percibe por la despersonalización reconocerá al otro bajo cualquier disfraz.(...)”ⁱⁱ.

Este proceso de destrucción y reconfiguración de su propio cuerpo, de su conversión en objeto para ser mirado por ella misma tiene una primera salida en la performance realizada por la artista en 1992, *Vendajes*. Como ha apuntado Gabriel Villota en su libro dedicado a la videoacción “Eulàlia Valldosera se ve a sí misma en *Vendajes* como un yo en proliferación, desdoblada primero en su propio registro fílmico (y a través del reflejo de su proyección en dos espejos) para pasar después a un misterioso juego de sombras en el que una doble, similar al muñeco del ventriloquo**, pero muda, parece salir de sí misma.”ⁱⁱⁱ Subjetividad *incardinada* pretendida por la teoría psicoanalítica feminista, por la cual “el individuo es el único que puede relacionarse con su cuerpo como un objeto desde el que se separa y sobre el que debe ejercer control (...)”.^{iv}

De sus primeros trabajos parece desprenderse una utilización del cuerpo como medida y receptáculo de la realidad exterior, y a través de las relaciones del cuerpo con la arquitectura y los objetos, una exploración de las nociones de identidad sexual, amor, enfermedad o muerte. Pero la presentación de su cuerpo desnudo atravesado por objetos relacionados con la higiene personal y el aseo corporal o la enfermedad nos lleva a una aproximación diferente: la construcción sociocultural de la intimidad, así como su construcción moral y los tabues relacionados con lo sucio y la enfermedad (también, algunas veces, considerada obscena)^v

“La enfermedad es el lado nocturno de la vida...”

“La enfermedad es el lado nocturno de la vida, una ciudadanía más cara. A todos, al nacer, nos otorgan una doble ciudadanía, la del reino de los sanos y la del reino de los enfermos. Y aunque preferimos usar el pasaporte bueno, tarde o temprano cada uno de nosotros se ve obligado a identificarse, al menos por un tiempo como ciudadano de aquel otro lugar.”

Susan Sontag, 1978 (*La enfermedad y sus metáforas*)

“Del mismo modo que de nuestro propio cuerpo no podemos ver más que una parte, pues hay zonas que no podemos ver (los ojos, la cara, la espalda, etc) y para contemplarlas necesitamos el reflejo de un espejo, también para nuestra mente padecemos una ceguera parcial y sólo podemos reconocer la parte que nos es invisible (la sombra) a través de su proyección y reflejo en el llamado entorno o mundo exterior.(...) todo lo que nosotros no queremos ser , lo que no queremos admitir

es nuestra identidad, forma nuestro negativo, nuestra sombra.(...) la sombra produce la enfermedad, y el encararse con la forma cura.”

Thorwald Dethlefsen y Rüdiger Dahlke , 1994 (*La enfermedad como camino*)

Eulália Valldosera está interesada en la enfermedad, no solo por el uso que se hace de ella como figura y metáfora, que es el interés de Sontag en su libro, sino sobre todo por lo que la enfermedad tiene de curativo, por la necesaria renovación que procede de la angustia, de las caídas, en algunos momentos de nuestra existencia. Enfermedad como terapia que se relaciona también con la cualidad sanadora de la práctica artística; y hospital como museo^{vi} de los cuerpos asépticos, recontextualizados, reclusos. Encerrado en un mundo sometido a sus propias reglas el cuerpo experimenta también una suerte de exilio. La idea histórica de enfermedad como castigo cede en el siglo XIX a una consideración de la enfermedad como voluntad que habla por el cuerpo, un lenguaje que escenifica lo mental: una forma de expresión personal. Otra conquista del individuo.

Entre 1992 y 1996 Eulália Valldosera realizó una serie de instalaciones bajo el nombre genérico de *Apariencias* que suponen una evolución en su trabajo, el encuentro del cuerpo con su entorno espacial, con el espacio habitado, o como ella ha definido “un vaciamiento de la casa del yo”. En esas instalaciones la visibilidad se ve empañada porque lo que se nos ofrece es un mundo de sombras, entendida esta como proyección del individuo, como residuo de su experiencia, como lo que que descarta y acumula en su interior. La enfermedad sería entonces, escenificada en las instalaciones de Eulália, una forma de vivir la sombra, un modo de enfrentarse a lo que no queremos ver: “cada cambra, cada instal.lació, resumeix una actitud y un determinat tipus d’ombra psíquica, elaborant així una lectura somàtica d’aquesta segona pell que es l’espai privat.”^{vii}

Hygeinos = lo que es sano

Y así como la historia de la enfermedad es una historia social también lo es la historia de la limpieza corporal, a la que irremisiblemente se asocia. Como nos recuerda Georges Vigarello en su libro *Lo limpio y lo sucio* ^{viii} “(...) no son los higienistas quienes dictan los criterios de limpieza en el siglo XVII sino los autores de libros que tratan de decoro: los peritos en conductas y no los sabios”, y continúa “ La limpieza se alía necesariamente con las imágenes del cuerpo: con aquéllas imágenes más o menos oscuras de las

envolturas corporales: con aquéllas también más o menos opacas del medio físico”. Solo a finales del siglo XVIII la limpieza pasará a pertenecer al manual del médico más que a los manuales de urbanidad.

Volvamos a la abyección de las que nos habla Kristeva y recuperemos aquí los orificios del cuerpo, esas fotografías de Eulália Valldosera antes citadas -que a su vez se relacionan en su imaginario con los agujeros de la tierra provocados por bombas en cualquier guerra y equiparan las condiciones de enfermo y prisionero^{ix}, formas ambas del exilio- o algunas de sus instalaciones y performances posteriores como *La Devoción Retratada... confía demasiado en su cabeza*, 1997 realizada inicialmente para Internet y posteriormente editada en vídeo o *Loop*, 1996 donde los agujeros del cuerpo y sus fluidos se convierten de nuevo en significantes polisémicos: cuerpo de la mujer como contenedor y desechador de fluidos exteriores en *Loop* e imagen construida de mujer sumisa que limpia el suelo arrodillada- adoptando la postura de la plegaria- pero que descubre de forma brutal, al darse la vuelta, un culo cubierto de heces, bofetada visual que provoca un irremediable sentimiento de asco, a pesar, digamos, de su componente de naturaleza, en *La Devoción....*

Las aberturas de la piel comparten, como hemos visto, un marcado protagonismo en la enfermedad, la higiene y la moral, no en vano las epidemias como la peste aun funcionan como metáforas de la corrupción social, y para eliminarla se han de proteger todos los poros, impedir cualquier contacto con el aire infectado. Como ha manifestado Vigarello “La asimilación entre el cuerpo y los objetos familiares refuerza la imagen de las penetraciones. La metáfora arquitectónica desempeña en este caso un papel central: el organismo se convierte en algo semejante a esas casas que la peste atraviesa y habita. Hay que saber cerrar las puertas”.^x

CONSTRUCCIONES DE LO SUBJETIVO

El Comedor: la figura de la madre, 1996 es la última instalación de la serie *Apariencias*. La dicotomía objeto miniaturizado y proyección de sombras gigantes que se introduce en instalaciones como la mencionada o *Envases: el culto a la madre*, 1996 surge de la colocación de botellas de productos cotidianos utilizados en el aseo corporal o la limpieza

de los espacios domésticos, que, proyectadas a gran escala son una forma consciente de descifrar la figura de la madre desde dos aproximaciones diferentes: una procedente de un pensamiento analítico, en el primer caso, y otra procedente del pensamiento arquetípico junguiano referido a la Gran Madre, identificada con el mundo al ser contenedora y dadora de vida y alimento, pero también posible verdugo- cual Medea en la mitología griega-, figura amenazante que dispone para sí del derecho a la vida de aquéllos a quien se la ha dado.

Permitanme una digresión para incidir en el aspecto de *comunicación* a través de objetos cotidianos, banales, que plantea *El Comedor: la figura de la madre* y en general sus instalaciones dedicadas a la casa, entre las que quisiera destacar *Estantería para un lavabo de hospital*, 1992, una acumulación de objetos utilizados en el aseo personal, que dispuestos ordenadamente en un estante de cristal y atravesados por un haz de luz construyen una sutil metáfora del cuerpo. Debemos a Abraham A. Moles una interesantísima *Teoría de los objetos*^{vi} que revela la importancia del *entorno* del individuo como “especie de concha más o menos cerrada sobre la que se proyectan los mensajes del mundo exterior”. El objeto, como *mediador social*, transmite una gran cantidad de información, de la que su función es una mínima parte. Conforman una estética de la cotidianeidad atravesada por proyecciones del deseo, son confirmadores de nuestra cultura personal, y determinan un espacio y un tiempo individuales. Pero sobre todo cada objeto “*irradia* a su alrededor, domina psicológicamente un sector del entorno, que es su *volumen propio* o su *esfera de influencia*.”. Los objetos de Eulàlia están desprovistos de función, pero no tienen nada que ver con los ready-mades, proponen más bien el desarrollo de estrategias que comunican su subjetividad- hablan por sustitución de sus poseedores- y ofrecen toda una construcción de las sombras de nuestros deseos, marcados por nuestras relaciones con el otro, con la sociedad como conjunto ordenado de leyes, y sobre todo con una memoria y un imaginario situado en lo verosímil que conjuga construcciones históricas y otras configuraciones de naturaleza fantasmática, o como ha descrito lúcidamente Jorge Luis Marzo refiriéndose a *Apariencias* “ En esos trabajos los procesos barrocos de elipsis, anamorfosis y *continuum* son presentados a través de una total verosimilitud: nada es

cierto en la forma en que se han construido las piezas, pero en cambio todo es bien real, extremadamente real”^{xii}.

La cocina, el baño, y la sala de estar preceden al comedor, centro neurágico de reunión de la familia, lugar de conversación, espacio que define el ritual de la comida. Lugar que marca una cronología regular de las conductas y estancia prototípica del orden patriarcal en la casa burguesa, como ya señalara Braudillard en su libro *El sistema de los objetos*^{xiii}, “Lo que constituye la profundidad de las casas de la infancia, la impresión que dejan en el recuerdo es evidentemente esta estructura compleja de interioridad, en la que los objetos pintan ante nuestros ojos los límites de una configuración simbólica llamada morada”.

Esta obra supone para la artista la revelación de una sombra de la infancia que le permite superar un miedo ancestral y escondido revelado a través de la mujer fuerte y vengativa que pasa de ser mujer a madre, frente al cuerpo ausente del padre^{xiv}.

Revelación y reflejo especular con la figura de la madre, creo que esta visualización a partir de la sombra de una botella de detergente, convertida en madre nutricia supone para la propia artista una caída - acaso una terrible identificación- y una recomposición - individualización- que aparecerá en sus trabajos posteriores, los que la llevarán a un encuentro con el otro y también a la admisión de la ambigüedad y el conflicto que supone descubrir en sí una potencialidad (la materna) que arrebataría su subjetividad de mujer. Concluiremos con Linda M.G. Zerilli en un artículo sobre la maternidad a partir de la relectura de Beauvoir y Kristeva que “el problema para el feminismo no es la madre como sujeto, sino las mujeres como no sujetos, como ideal maternal, la madre como sujeto mudo.”^{xv} Colocarse en ese espacio conceptual que permite una concepción del sujeto femenino no definido por la maternidad, avistado por Simone de Beauvoir y desarrollado por otro/as teórico/as feministas supone formular alternativas para una posible subjetividad femenina. Subjetividad contradictoria pero que reúne el pensamiento con la emoción reconciliando a su vez cultura y naturaleza.

En 1996, después de un año de reflexión que Eulàlia dedica a escribir produce dos nuevas instalaciones: *La Caída* y *Envases...* De la primera, apoteósica continuación de su performance *Vendajes*, dice su autora “*La Caída* continúa principalmente la búsqueda de

la percepción del movimiento dentro del movimiento. Pretende una inmersión en el tiempo interno y externo de los acontecimientos y las personas. Pero sobre todo es la explosión de una inquietud emocional, autocrítica y molesta...”^{xvi} Si *El Comedor* ...es un encuentro con la sombra, *La Caída* supone una lucha contra ellas y un nuevo comienzo, desde una posición ciertamente frágil, un proceso de reorientación, una pérdida de sentido, abandonarse en el conflicto y aceptar la ambivalencia, lo inestable que permite la rearticulación del propio deseo, acaso reconociendo la terrible necesidad del otro.

En *Envases: el culto a la madre* Eulàlia Valldosera nos habla, ayudada por enormes sombras, del arquetipo de la Gran Madre. Esas diosas de la fertilidad, “Carpinteras de las entrañas”, cultivadoras de la tierra hechas de una sustancia pre-psicológica - recuperadas en el imaginario psicoanalítico como fantasma que precede a la experiencia, aquello que otra artista, Lygia Clark, definió como *Nostalgia do Corpo*-, y ubicadas en un tiempo anterior a la historia suponen también su propio reverso: madres antropofágicas, terribles, que igual que otorgan pueden también arrebatarse la vida.

En las presentaciones de esta instalación Eulàlia Valldosera suele colocar al lado un monitor con la versión en vídeo de *La Devoción Retratada...*, lo que provoca una distorsión de esa imagen mítica referida a las Grandes Madres. Es inquietante, casi angustiada, la proximidad de estos dos trabajos. ¿También la mujer que reza está expuesta?. Digamos que si lo está la que limpia. ¿Y no tendrá algo que ver con la tradición judeocristiana del castigo divino, que hace de la mujer un ser estéril dominada por un dios masculino, frente al culto a las diosas de la fertilidad de las civilizaciones pre-bíblicas?. En su ensayo sobre *El cuerpo femenino y la práctica religiosa en la Baja Edad Media*^{xvii}, Caroline Walker Bynum nos ofrece interesantes claves: “los pensadores medievales asociaban el *cuerpo* con la *mujer*, por tanto, esperaban que la expresividad de las mujeres fuera más fisiológica que la de los hombres”. En el mismo texto también se nos informa de que “ los hagiógrafos eran propensos a ver en los pecados de las mujeres una naturaleza corporal o sexual considerándolos como si provinieran del interior de su cuerpo, mientras que se representaba a los hombres pecadores como seducidos desde fuera- frecuentemente tentados de hecho por la corporeidad que la mujer les ofrecía”. Y frente a *La Devoción...* se yergue la magia comunicativa de *Envases...*, comunicación de ese silencio anterior al lenguaje que expresa los acontecimientos, rara aceptación del

sometimiento y la servitud de un gran número de mujeres, celebración-homenaje a esa sombra definida que podría ser cualquier mujer.

Vessels

“From the very beginning down to the latest stages of development, we find the archetypal symbol of the *vessel* as essence of the feminine”

Erich Neumann, 1963 (*The Great Mother. An analysis of the archetype*)

El simbolismo del envase como arquetipo de la mujer, y de lo humano en general, ha sido estudiado por Erich Neumann y constituye una referencia fundamental en el trabajo de Eulàlia Valldosera, estando presente ya en uno de sus trabajos iniciales, *El Mélic del Món*, y el cuál volverá a aparecer en la serie *Apariencias* y *Loop* para culminar en *Envases:...*, instalación compuesta de *Mujer-semilla*, *Hada*, *Trinidad* y *Seductora*.: *Mujer-semilla*, partogénesis que depende solo de la tierra, donde el principio masculino no interviene: lo femenino como “principio creativo”, pero también como símbolo de expulsión del paraíso. *Trinidad*, misterio primordial y símbolo del triángulo amoroso que provoca el germen en el cuerpo de la virgen cristiana, *mater inviolata* pero servil y ambiciosa a su manera como madre del superhombre. *Hada* o sacerdotisa que controla el saber y dirige los deseos, a la vez que conoce los misterios de la alquimia, de las curaciones, pero también de los venenos. *Seductora* o prostituta sagrada, principio negativo del arquetipo de la “Gran Madre” en Neumann, simbolizada por la red, el lazo corredizo, la serpiente o el pulpo de múltiples brazos. Eulàlia Valldosera estudia el arquetipo, lo integra en su trabajo, pero también se revuelve contra él: “ Hay un movimiento que va hacia la impersonalidad de los arquetipos y un movimiento que se aleja de ellos y torna a la autorealización, hacia una interioridad enriquecida, sin embargo, por una dimensión que la trasciende.(...) Mientras el primero exige adhesión, obediencia, sumisión, el segundo comporta negatividad, rebelión, autoafirmación”^{xviii}.

IDENTIDADES PRIVADAS

“...especulación es también la fantasía, que ‘imagina’ los fantasmas en ausencia del objeto. Y conocer es inclinarse sobre un espejo donde el mundo se refleja: un espiar imágenes reverberadas de esfera en esfera...”

Girgio Agamben, 1995 (*Estancias: la palabra y el fantasma en la cultura occidental*)

Los historiadores de la vida cotidiana han puesto de relieve como el sentimiento de la identidad individual se acentúa considerablemente a lo largo del siglo XIX, lo que supone una acumulación de los símbolos del yo y de los signos de la posesión individual. También en este siglo comienzan a aparecer los espejos en las habitaciones de la casa burguesa, anteriormente relegados a los burdeles -reflejo de una moral que disocia completamente alma y cuerpo, y que impide la contemplación del cuerpo, bajo la amenaza de la estimulación erótica. Pero las nuevas normas de higiene, - en la que el baño, sobre todo femenino, se convierte en la más importante- y de moral, -que asocian suciedad con vicio- desarrolladas a lo largo del siglo XVIII provocan la aparición de una nueva estancia, el gabinete de aseo, donde “ el individuo se concede otro tiempo, sus ademanes están menos pendientes del espectáculo y ya es posible tener consigo mismo otras relaciones”^{xix}. Es también el momento de aparición de la alcoba individual, y se presta especial atención a la alcoba de la joven, templo de su vida privada y de la que se ocupan igualmente los higienistas. Aunque los moralistas salgan malparados, por lo que supone una mayor facilidad para la entrega a nuestro cuerpo, inevitablemente se refuerza la intimidad y los hábitos centrados en las sensaciones y en la relación con uno mismo, en la que la mirada pasa a ocupar una posición central. Pero también esas nuevas relaciones implican una mirada más interior, dirigida no solo al reflejo exterior del espejo sino a la recuperación de nuestra experiencia, porque el cuarto de aseo es también el escenario idóneo para el viaje interior, para la recuperación lenta de la memoria. Constituye un microcosmos desde el que pensar el mundo, no es el espacio de la acción, sino más bien el del ensueño y la meditación, al permitir una especial relación con un tiempo y un espacio concentrados en el sujeto individual.

Las Señoritas de Valence

“Es en el seno del espacio privado donde el individuo se prepara a frontar la mirada de otro: donde se configura la presentación de uno mismo, en función de las imágenes sociales del cuerpo”

Alain Corbin, Michelle Perrot, 1987 (*Historia de la vida privada. Sociedad Burguesa: Aspectos concretos de la vida privada*)

“Cuidados cada vez más interiorizados que uno se prodiga a sí mismo, y al mismo tiempo cada vez más explícitos, lejos en cualquier caso del solo utilitarismo higiénico. Promoción de prácticas narcisísticas en las que el cuarto de baño permite secretas relajaciones. ‘Placer’ que también se enuncia. Multiplicación de productos y objetos que codifican este ‘mejor-estar’ para mantener sutiles mezclas entre ilusión y realidad. El baño está atravesado por la compleja alquimia de los publicitarios. Es su objeto y sufre sus modas y sus imágenes. La insistencia en los valores personalizados, la afirmación de un hedonismo hecho de encargo, han ido tomando el relevo de las laboriosas explicaciones higiénicas. Esta limpieza de hoy necesitaría, para comprenderla mejor, una atenta mirada dirigida hacia el individualismo contemporáneo y a los fenómenos de consumo.”

George Vigarello, 1991 (*Lo limpio y lo sucio. La higiene del cuerpo desde la Edad Media*),

“La antinomia entre fuera y dentro, superficie y secreto es la fuente de una serie de imágenes de la feminidad como artificio”.

Laura Mulvey, 1995 (*Pandora: Topografías de la máscara y la de la curiosidad*)

En la instalación *Les Demoiselles de Valence*, realizada en 1999, y que supone, bajo mi punto de vista un interesante desplazamiento respecto a sus trabajos anteriores, Eulalia Valldosera nos habla de ese monólogo que se convierte en terrible dilema y que cada mujer, pero en especial la joven adolescente, experimenta en la intimidad del cuarto de baño, frente al espejo, construyendo una imagen para el otro: crear desde dentro cómo se la verá desde fuera. ¿narcisismo o desdoblamiento?

En el espejo no nos miramos a nosotros mismos sino que construimos una imagen ajena, señuelo que nos permitirá mostrarse a los demás. Imagen construida que es doblemente un artificio, ya que aunque nos sintamos únicos autores originales de la imagen que queremos proyectar, es la mayoría de las veces otro reflejo de criterios y clasificaciones socioculturales.

Adolescentes enamoradas

“La ambigüedad estructural del inmigrante, del adolescente, del enamorado, del artista o del outsider, su anonimato, resultan idóneos para resumir todo lo que la sociedad puede percibir como ajeno, pero instalado en su propio interior (...) su naturaleza es como la del extranjero, la de lo que estando *aquí*, no pertenece al *aquí* sino a algún *allí*. (...) Se diría que no están de hecho en ningún lugar concreto, sino como atrapados en un puro trayecto”.

Manuel Delgado, a propósito de la Disgresión sobre el extranjero de George Simmel, 1999 (*El animal público*)

Pero, ¿ cómo se muestra la adolescente que, como dice Eulália, su cuerpo ha empezado a hablar tan alto, que casi no sabe cómo moverlo?. En *Las Demoiselles de Valence* la adolescente ha suplantado a la prostituta picassiana, pero ella no controla su cuerpo como aquéllas y los espejos de un cuarto de baño ficticio y dislocado le devuelven imágenes fragmentadas. De nuevo á través del cómo de la instalación -proyección ralentizada de la historia sobre un suelo de espejos que reenvían a la pared adyacente sólo los rostros de los protagonistas, priorizando el gesto- Eulália Valldosera explica el porqué: el paso de una visión genérica, que podríamos identificar con la posición social, a otra detallada y discontinua; la que habla de la individualidad original, del abandono en nuestra soledad. En el camino, la entropía, la pérdida de información.

Nuestra *protagonista* mira, sabiéndose mirada, y también espera, mostrando un deseo incierto, que es también miedo, como éste se aparece en el inicio del amor. No es la primera vez que la artista utiliza los espejos para hablar de deseo, anteriormente, en otra de sus instalaciones integrada en *Apariencias: Love's sweeter than wine*, 199- ya se incorporaba, en este caso en forma de desamor: Presencia/ausencia, ilusión/ realidad, reflejo/apariencia son otros modos de referirse a la sombra, a la vez que son palabras centrales en la mitología del amor.

Otros trabajos como *Relationships*,1996; *Conversación*, 1997 o *El Tocador*,1999 se enmarcan en esta dialéctica del espejo como metáfora de la necesaria fragmentación y de la incertidumbre borrosa en que se basan nuestras relaciones con el otro, cargadas siempre de proyecciones y miedos individuales, y que van conformando nuestra

existencia más privada, y a veces más inconfesable. Aunque proceden de un profundo respeto del individuo y de uno mismo, conseguido con esfuerzo, pero finalmente conseguido y que, en el caso de Eulàlia, creo que pasa por una aceptación de una subjetividad consciente y legítimamente imbuida de lo femenino, en la que el cuerpo espiritualizado no ha perdido un ápice de su corporeidad, sino que más bien la ha integrado en esa experiencia global del ser, a la que se refería Patrizia Violi al principio de este texto, que auna pensamiento y experiencia, que coloca, en suma, frente a la consciencia la emotividad, la fantasía y la imaginación.

Barcelona, 2.000

* El presente texto se ocupa de algunos aspectos de la obra de EulàliaValldosera, centrados principalmente en la posibilidad de trabajar desde una posible subjetividad femenina que a la vez que recupera aspectos denostados por algunas corrientes feministas se alinea con otras en el intento de dar contenido a un sujeto femenino que conjugue conocimiento universal con experiencia particular. Este texto por lo tanto no es un estudio crítico exhaustivo de su trayectoria sino una aproximación alternativa que no agota la amplia significación de su obra, de la que este catálogo pretende dar muestra.

** El concepto de ventriloquía ha sido desarrollado anteriormente en referencia a la obra de Eulàlia Valldosera por Jorge Luis Marzo, en su magnifico texto dedicado a la artista, escrito en 1992 y publicado en el catálogo *Apariencias*, El Roser, Lleida, 1997. El estudio de la ventriloquía como juego de confusión de identidades y arte de las apariencias ha sido tema de estudio de otros ensayos del autor, entre ellos en el catálogo???? (Canarias) y en “Prótesis, tacos, muñecos”, publicado en el libro *Video, cámara, acción. Videoacción: el cuerpo y sus fronteras*, IVAM, Valencia, 1996. (Comprobar con Jorge todas las fechas).

ⁱ Violi, Patrizia: “Diferencia y diferencias: la experiencia de lo individual en el discurso y en la práctica de las mujeres”, en *Contar la experiencia: mujer y Subjetividad*, Revista de Occidente, nº 190, marzo 1997, p. 10. Ver también ??????????????????

-
- ⁱⁱ Lispector, Clarice. *La pasión según G.H.*, Modernos y clásicos de Muchnik editores, Barcelona, 2000
- ⁱⁱⁱ Villota, G. *Luces, cámara acción. Videoacción: el cuerpo y sus fronteras*, IVAM, Valencia, 1997
- ^{iv} Balbus, Isaac D.: Michel Foucault y el poder del discurso feminista”, en *Teoría feminista y teoría crítica*, Seyla Benhabib y >Drucilla Cornella eds, Edicions Alfons el Magnànim, Valencia 1990, P. 188
- ^v Ver texto de Eulàlia Valldosera, *Statement*, 1990, en este mismo catálogo.
- ^{vi} Eulàlia Valldosera plantea este desplazamiento en el proyecto *Hospital-Human material*, 1992, realizado en Amsterdam en 1992, junto con M. Theunissen y T. Dröge
- ^{vii} Valldosera, E. *Aparences*, cat.El Roser, Lleida, 1996
- ^{viii} Vigarello, Goerges: *Lo limpio y lo sucio. La higienen del cuerpo desde la Edad Media*, Alianza Editorial, madrid, 1991, p. 15
- ^{ix} Ver página del cuaderno de notas de Eulàlia Valldosera “enfermedad=guerra” en este catálogo.
- ^x idem, p. 22
- ^{xi} Moles, Abraham A: *Teoría de los objetos*, Colección Comunicación Visual, Gustavo Gili, Barcelona, 1974, pp.19-27.
- ^{xii} Marzo, Jorge Luis: “Ventriloquías”, *Anys Noranta. Distància 0*, Centre d’art Santa Mònica, Generalitat de Catalunya, Barcelona 1994
- ^{xiii} Baudrillard, Jean: *El sistema de los objetos*, Siglo XXI editores, Madrid, 1969, p.13
- ^{xiv} Ver texto “The dining room: figure of the mother”, en este catálogo.
- ^{xv} Zerilli, Linda M.G.: “Un proceso sin sujeto: Simone de Beauvoir y Julia Kristeva, sobre la maternidad”, en *Figuras de la madre*, Silvia Taubert de., Colección Feminismos, Cátedra, Madrid, p. 183
- ^{xvi} Texto de presentación de la instalación en Metrónom, Barcelona, 1997
- ^{xvii} Walker Bynum, Caroline: “El cuerpo femenino y la práctica religiosa en la Baja Edad Media”, en *Framentos para una historia del cuerpo humano*, Vol.2, Ed. Taurus, Madrid, p. 178
- ^{xviii} Vegetti-Finzi, Silvia: idem, p.15
- ^{xix} Vigarello, George: idem, p.143