

Regina Silveira, Marta Chilindrón y Teresa Serrano

PERVIRTIENDO EL "OBJETO ESPECÍFICO"

...

ANA TISCORNIA

Un cuenco como de sopa, de loza blanca, descansa sobre su respectivo plato llano. De lejos se les ve una mancha negra pintada que recorre ambas piezas sugiriendo un diseño decorativo. Basta acercarse un poco para que la calma acostumbrada al objeto cotidiano se desmantele. La silueta negra es la sombra de un revólver que atraviesa ambos platos, solidariamente pegados entre sí. Lo inofensivo revertido impone cautela. En algún espacio, real o virtual, literal o metafórico, pero en todo caso suficientemente cerca, acerca el cuerpo de esa sombra.

Años atrás recuerdo haber ido a la búsqueda de una obra a una



Regina Silveira, *Topo sombra*, 1983.

suerte de vitrinas que la Universidad de Nueva York, tiene frente a la Plaza Washington. Demoré un rato para darme cuenta que estas vidrieras no estaban absolutamente vacías. Por el contrario, las sombras de su propia arquitectura estaban pintadas para un hipotético momento del día. Sólo un instante el acoplamiento con la sombra real sería perfecto, fuera del cual todo era pura ilusión. La sutileza, el gesto ilusionista, evi-

dencian las innumerables maneras de interpretar la realidad. Pero más allá de la metáfora está la reflexión sobre el poder de la representación para inmiscuirse en nuestro imaginario.

Al tiempo, de las vitrinas aparecieron las sombras de las motos.

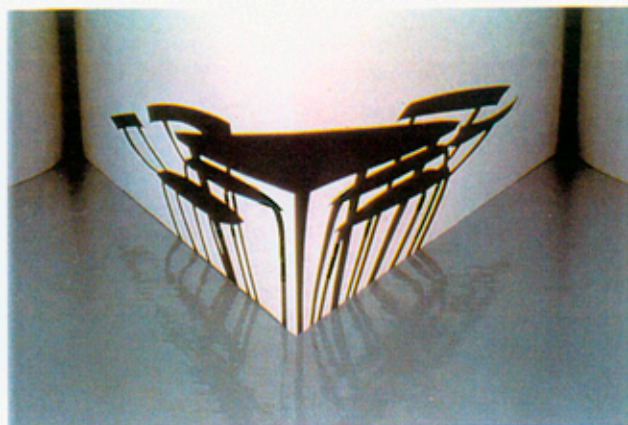
Enormes manchas negras se vienen sobre el espectador como animales desbocados. Son sombras perspectivadas de motos desafiantes, pero, otra vez, la lectura del simbolismo y las posibles correspondencias entre los protagonistas es sólo una parte del discurso. La otra, donde lo dado transgrede a lo esperado, donde es posible que la sombra de una cosa sea otra cosa, que un objeto o un sujeto cite a otro, es la multiplicación del sentido que hace posible el artificio del arte.

También estuvieron los muebles, las sombras de los muebles ausentes, de posturas supuestas, de luces imaginarias, donde toda una lógica del sistema de representación vuelve posible y creíble la situación más sospechosamente imposible. Tras los muebles fueron habitaciones enteras en las que se transita entre fibras planas que son los muebles perspectivados desde infinitos puntos de vista, uno de los cuales, tal vez, permite reconstruir la ilusión de realidad para negarla y finalmente reafirmar la propia ilusión.

La artífice de estas operaciones visuales es la artista brasileña **Regina Silveira**. Nacida en Porto Alegre y radicada en San Pablo, su frondosa producción en múltiples medios es una exploración guiada por preocupaciones muy concretas. "Yo estoy profundamente intrigada por la naturaleza de la imaginación visual cuando su propósito es simular la realidad visual; estoy también muy interesada en las virtualidades que pueden falsear el dato visual". Es este interés que la artista declara el que la lleva a usar el medio ilusionista por excelencia —la perspectiva— de una forma perversa. La perspectiva es un artificio técnico renacentista ideado originariamente para acercarse a la realidad, para emularla, para confundirse con ella. Regina la usa para distanciarse de la realidad, para profundizar en las posibilidades de la ilusión. Aquí radica lo que Ana Teresa Fabris llamó la dimensión metalingüística de Regina, en ese discurso sobre el arte y sus códigos. El mecanismo que se delata a sí mismo como artificio al ponerse al servicio de la distorsión. Distorsión que finalmente es una hipótesis absolutamente abstracta, es como la artista ha querido, "crear lo imposible" o "ensayar la forma aparente de la apariencia". Usando el sistema, lo delata.

La perspectiva de Regina es compleja, utiliza varios puntos de vista y diferentes sistemas proyectivos al mismo tiempo, volviéndose metáfora de las miradas y de la oportunidad de un sitio para cada observador, creando lo que ella misma llama una "poética de los puntos de vista".

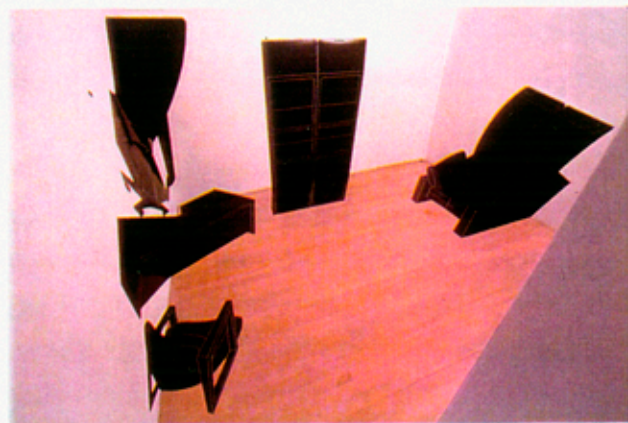
El tipo de imágenes elegidas por la artista viene de universos que hablan de muchas cosas pero todos tienen un factor común de ba-



Regina Silveira, *Vértice*, 1988.

nalidad y simplicidad buscada con un propósito operativo. Se trata de que la propia banalidad autorice a llamarlos "normales". El objetivo es —mediante la distorsión más extrema que admita la imagen antes de volverse irreconocible— cuestionar esa "normalidad" presentando "la ambigüedad, la metamorfosis y las paradojas".

Claro que objetos de uso cotidiano y algunos de abuso frecuente o espacios diarios, como una oficina, muebles, alfombras, motonetas o tanques de guerra, así como las citas a Duchamp o Man Ray, no pueden esquivar las interpretaciones. Aquí es donde la propia artista habla de la mirada femenina. "Parte de mi trabajo refleja una aproximación que viene de una específica forma de conocimiento derivada de mi experiencia como mujer. Mis imágenes no son sólo banales sino que también pertenecen a un universo de intereses, culturalmente entendidos como femeninos, por su particular proximidad a los objetos diarios. Las distorsiones perspectivas y las formas proyectadas



Regina Silveira, *Simile. Office 2*, 1992.



Regina Silveira, *Masterpieces (In absentia)*, 1993.

que yo aplico a muebles, a los pequeños objetos y a los espacios interiores son mecanismos para transformar lo banal en lo fantástico y extraño. Las deformaciones resultantes pueden ser vistas también como una subversión de la mirada femenina. El uso irónico de las alfombras y las porcelanas como bases para sombras proyectadas es otra vez parte de esta estrategia subversiva y está integrada a mi interpretación del mundo doméstico como un catálogo".

Muchas son las cosas que están desestabilizadas a consecuencia de estas obras donde las ausencias claman a gritos una presencia evidente, cuando no una carga o una amenaza. Pero la trascendencia de los hechos resultantes para nada reniega del humor con que Regina juega su juego y la fina ironía manifiesta en sus obras. Tal vez sólo la agudeza de una mirada femenina pueda aventurar la perversidad en un tenedor, un plato o una taza de té, con una especie de sonrisa benevolente.

Anamorfos, Simulacros, Inflexiones son algunos de los títulos que la artista escoge para anclar su obra, anticipándose en sus inquietudes filosóficas a lo que poco después serán datos de una ecuación fundamental para los analistas del posmodernismo. No obstante los puntos de contacto ciertos, la artista no busca afiliaciones, sino que pauta direcciones referenciales con la historia del arte desde el Renacimiento a nuestros días pero de una forma paradójica: usa el sistema para un distanciamiento crítico.

Finalmente, la parodia también alcanza al rigor geométrico de su trabajo, que es rigor extremo en la apariencia y en la realidad es fruto de una "geometría libre comprendida de unos pocos elementos dentro de unas reglas inventadas". Suficiente para alertarnos de lo ilusorio mientras nos estimula a seguir potenciándolo.

Mucho de lo dicho para la obra de Regina Silveira puede reeditarse en una aproximación al trabajo de la uruguaya, radicada en Nueva York, **Marta Chilindrón**, solo que esta última privilegia las tres dimensiones para construir sus "objetos-situación". Estos, a su vez, desde esa corporeidad física, aluden a una frontera entre lo bidimensional, plano y lo tridimensional o espacial. Un límite donde no se sabe si los objetos vienen creciendo desde el plano, armándose, o por el contrario van hacia él, plegándose o desapareciendo. Esta ambigüedad al mismo tiempo que propone narrativas metafóricas, destaca un énfasis discursivo puesto en los procesos. Una tesis por demás reforzada en el uso de superficies neutras y apariencias huecas, livianas, para los objetos en cuestión que de alguna forma aluden a la desmaterialización.

El recurso de la perspectiva es fundamentalmente un sistema de representación del objeto tridimensional, "real", en el plano, es decir en dos dimensiones. Al volver tridimensional esa representación plana,



Regina Silveira, *Vortex*, 1994. Instalación.

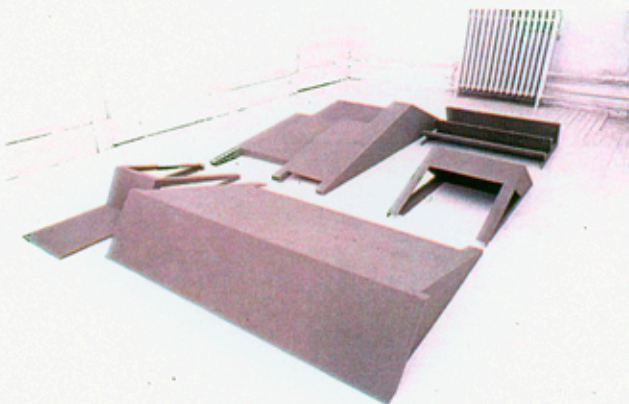
Chilindrón la está devolviendo al mundo de los objetos reales como una construcción nueva sin referentes. Está volviendo concreto lo que no es más que una abstracción. En ese sentido estaría irónicamente construyendo lo que Donald Judd llamó "el objeto específico". No obstante esta aparente familiaridad con el minimal —igualmente convocado por la retícula ortogonal que estructura sus obras— es desmentida por aquella "inespecificidad" de la superficie y, más aún, de alguna forma está pervertida por las numerosas citas que a nivel simbólico propone esta transgresión espacial.

Desde que lo que Chilindrón arma y desarma —o viceversa—, son habitaciones o pequeños grupos asociables de muebles, referencias a un mundo cotidiano, interior e íntimo, la especificidad del objeto autorreferente ya se vuelve otra, la del medio lingüístico que denota y connota al ser humano.

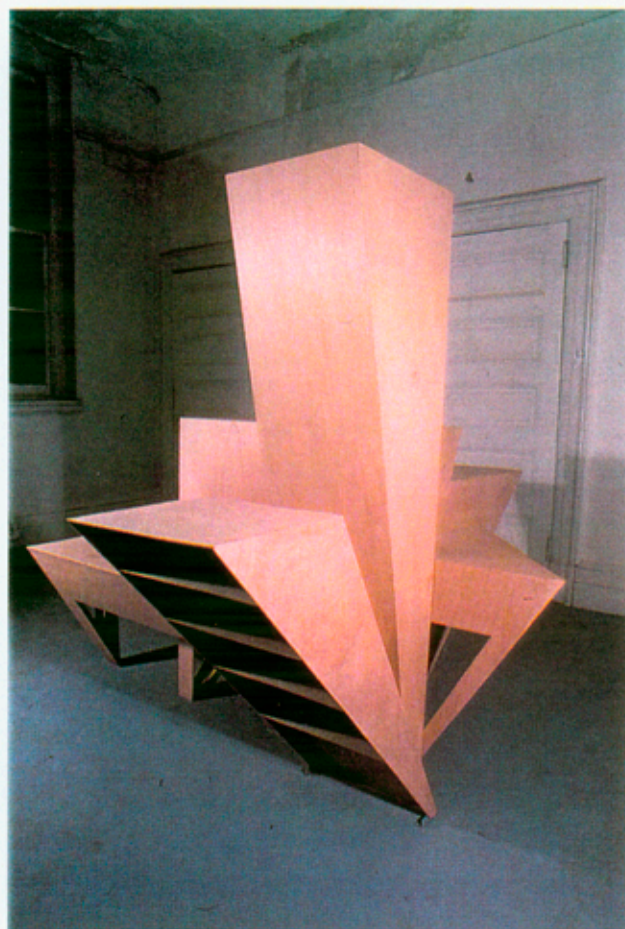
Los grupos de Chilindrón están pensados para funcionar a una escala donde las cosas mantienen sus dimensiones acordes con la realidad que convocan, es decir, con la contingencia humana. Así es como estos muebles se vuelven registro de una huella que se corporiza por ausencia. Una cama, una silla, una estantería podrían llegar a imaginarse en un proceso antropomórfico; son al mismo tiempo continente y contenido, exterior e interior.

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

Deudora de los primeros trabajos de Chilindrón, (autorretratos en escorzos extremos), esta serie de obras también mantiene una mirada



Marta Chilindrón, *Sin título*, 1985.



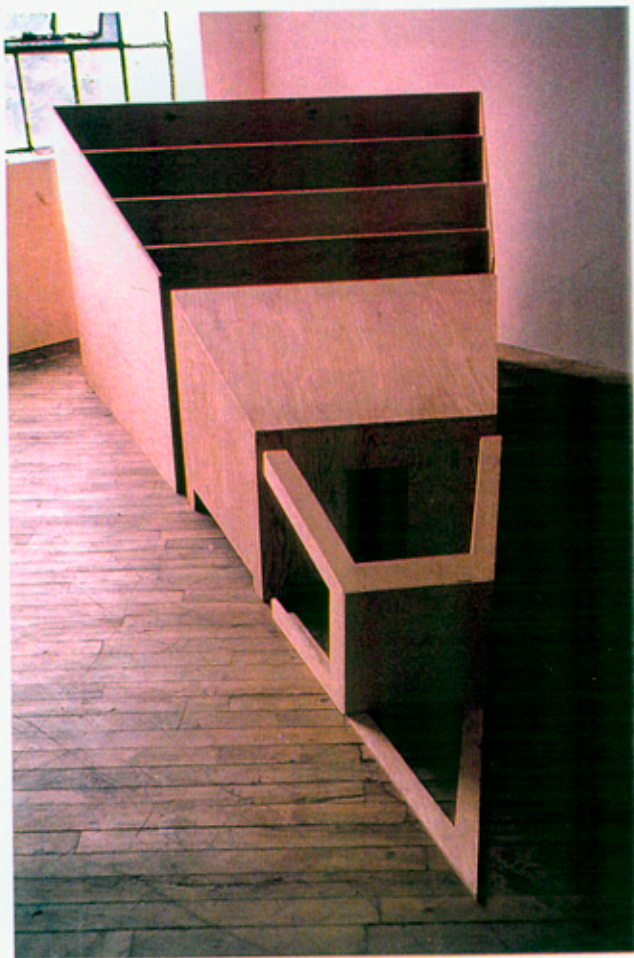
Marta Chilindrón, *Sin título*, 1985.

desde un universo femenino, desde un espacio doméstico, otra vez "culturalmente entendido como de la mujer" que aparece contrabandeado detrás de una apariencia distanciada y fría, habitualmente consagrada a la producción masculina.

Este juego de paradojas que se establecen está socavando sutilmente esas asignaciones territoriales por género, haciendo uso de una disfrutable impertinencia para abordar las certezas de ciertos dogmas artísticos de nuestro tiempo.

Otra artista que desde distinto frente coincide en este desarticular el "objeto específico" y mostrarlo como el ejercicio de ilusión que no quiere ser, es la mexicana **Teresa Serrano**.

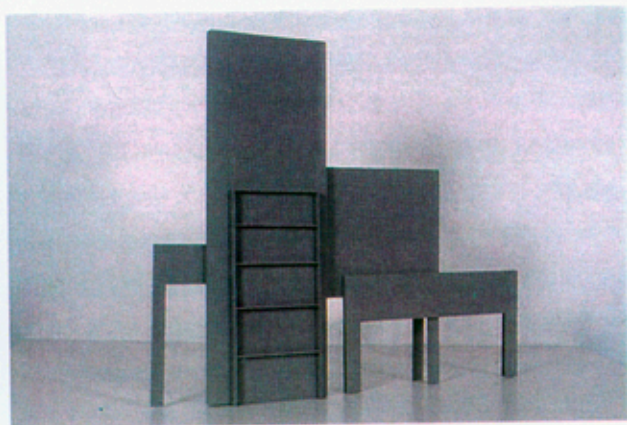
De alguna forma, al igual que Silveira y Chilindrón, Serrano evidencia lo ideológico escondido detrás de lo que aspira a presentarse como una ontología de la forma y la materia y decide organizar sus discursos conscientemente en el espacio de la representación.



Marta Chilindrón, *Sin título*, 1986.

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

En la obra titulada *Untouched* (intocada) —una estructura de acero inoxidable de inequívocas referencias al portabotellas de Duchamp— Serrano opera en destacada sincronía con la artista americana Maureen Connor; le otorga escala humana a la estructura en cuestión y así desmantela la autorreferencialidad del *ready made* en el discurso de Duchamp. Podríamos considerar esta obra como un ejemplo de la estrategia general desde la cual trabajará la artista en otras obras.



Marta Chilindrón, *Sin título*, 1996.

Estrategia que se comprueba, para empezar, en el uso de la racionalidad geométrica para hablar de la naturaleza y lo orgánico: *La Montaña, el Río y las Piedras*. Para continuar en el uso de la apariencia industrial, en la limpieza de ejecución, en la opción por los metales, los pulidos y los espejos que parecen evitar el trazo de la mano que ejecuta, para confrontarlos con el encaje liviano que lo vela y protege. Estas telas por momentos semejan un vestido para el objeto que lo carga de eroticidad al tiempo que proclama la manualidad de la costura. Por cierto, esta costura, que está mencionando una tradición femenina, en otras obras deviene de un modelo —la protección que se le coloca al caballo en la corrida— que es tradicionalmente ejecutado por hombres. Los colores puros y primarios incorporados por procesos técnicos a las telas se utilizan sin conceder un ápice a lo pictórico; sin embargo, las fuer-



Teresa Serrano, *El río*, 1995.



Teresa Serrano, Sin título, Serie Montañas, 1994.

tes de las que emanan son las de la representación simbólica. "El marrón es la tierra, el azul el agua, el verde para las plantas, el rojo para las flores, sangre o pasión y el amarillo para el sol o el otoño".

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

El minimalismo, una clara corriente de inspiración y ejecución masculina, podríamos decir que dejó expuesto un flanco conceptualmente débil que aprovecharon tanto el conceptualismo como el feminismo entre otras corrientes simultáneas o posteriores. En los 80 y los 90, son las mujeres artistas las que capitalizaron particularmente estas experiencias y las desarrollaron con la libertad operativa que les confiere un período histórico que no les exige alinearse a un marco conceptual dogmáticamente.

Serrano cultiva esta actitud en su trabajo y hace que los objetos

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

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



Teresa Serrano, Sleeping Beauty, 1995.