

La voz de **Artaud** en **Nancy Spero**

Violencia lingüística y proto-apropiaciónismo

ARTAUD'S VOICE IN NANCY SPERO LINGUISTIC VIOLENCE AND PROTO-APPROPRIATION

ABSTRACT

Nancy Spero appropriates a masculine voice: Antonin Artaud's, a misogynist and abject author that provokes an interesting and controversial exercise of appropriation in her work. Her action opens a reflexive fracture that makes it possible to anticipate some of the questions implicit in feminist approaches in search for different voices and subjectivities within a discursive structure that is overcrowded by an *other* gender. Spero's appropriationist strategy is charged with violence and it uses language as a wounding tool. Its role as a precedent for postmodern critical appropriation has been nevertheless relegated, as it's also happened with other feminist artists that used appropriation strategies during the 60s and 70s.

Keywords

Appropriation, Gender, Violence, Authorship, Visual Arts

RESUMEN

Nancy Spero se apropia de una voz masculina: la voz de Antonin Artaud, un autor abyecto y misógino que provoca, en la obra de la artista, un ejercicio interesante y conflictivo de apropiación. Su acción abre una fisura reflexiva que permite anticipar algunas de las cuestiones implícitas en los modos feministas de búsqueda de voces y subjetividades en una estructura discursiva superpoblada desde un género *otro*. La estrategia apropiacionista de Spero se muestra cargada de violencia y utiliza el lenguaje como herramienta hiriente. Su papel como precedente del apropiacionismo crítico postmoderno ha sido sin embargo relegado, como ha ocurrido con otras artistas feministas que manejaron presupuestos apropiacionistas en los años 60 y 70.

Palabras Clave

Apropiacionismo, Género, Violencia, Autoría, Artes visuales

1 INTRODUCCIÓN

“Lo que me atraía al leer a Artaud era que todo lo que escribía parecía acabar en un grito”, afirma Nancy Spero en una entrevista con el crítico Benjamin Buchloh (Buchloh, 2008a, p. 99). Puede parecer a priori contradictoria la elección de una voz masculina, la de Antonin Artaud, como opción para una artista declaradamente feminista; pero la voz de Artaud, el grito que elige Spero, es una voz doliente y abyecta, la voz de un *outsider*, de un loco. Nancy Spero es una artista cuyo trabajo habitó durante los primeros años de su carrera los territorios de la indiferencia y la exclusión, algo que parece difícil de asimilar hoy, una vez asumido que su larga trayectoria terminó conduciéndola al lugar privilegiado que ocupa. Desde nuestra perspectiva actual podemos observar cómo la artista fue deslizándose y atravesando décadas con un proyecto capaz de validarse y fortalecerse mientras resistía y respondía a distintos retos teóricos y críticos sin doblegarse. Una de las estrategias presentes en su obra desde sus inicios, el recurso apropiacionista, muestra en Spero un carácter complejo, rebelde, que sugiere una forma de trabajo vinculada a una voluntad de insumisión. En este espacio, la violencia juega para Spero un papel principal, no sólo, como frecuentemente ha querido verse, como fuente de inspiración o tema recurrente, sino como un recurso ineludible en su relación confrontacional con un discurso ajeno, un discurso hegemónico claramente connotado por el género (masculino) con el que se propone *negociar*. En este sentido, el protagonismo de la apropiación como estrategia crítica es innegable en su obra; pero resulta llamativa la desconexión teórica operada por el discurso postmoderno, que ha obviado las posibles líneas de conexión entre este trabajo (y el de otras artistas feministas que trabajaron durante los años 60 y 70) y la práctica apropiacionista de los 80, una práctica que, sin embargo, contó con un grueso de aportaciones destacadas de artistas también feministas.

2 PROTO-APROPIACIONISMO EN NANCY SPERO: LA VOZ DE ARTAUD

Nancy Spero viaja con su marido Leon Golub a París en 1959 huyendo de la hegemonía del Expresionismo Abstracto y de la Escuela de Nueva York. Ambos permanecerán allí hasta 1964. En distintas entrevistas, la artista rememora su paso por la ciudad francesa como un momento feliz, en parte porque su obra obtiene cierta repercusión (expone en la Galerie Breteau) y también porque percibe que el circuito comercial francés está más abierto a su trabajo. Sin embargo su serie de *Black Paintings* (1959-64), formada por pinturas producidas durante aquellos años y trabajadas en su mayoría en horario nocturno, se muestran oscuras y confusas. En su texto *Creación y Pro-creación*, de 1992, la artista recuerda que “nunca paraba de trabajar, siempre tarde por la noche, probándome tan sólo a mí misma que yo era una artista” (2000, p. 298). Aunque ya había utilizado texto anteriormente en otras pinturas, en *Les Anges, Merde, Fuck you* (Fig. 1) es la primera vez que utiliza el idioma francés. Spero lleva un año en París y sus primeras palabras, obscenas y desafiantes, parecen anticipar la incursión de Artaud en su trabajo.



Figura 1. *Les Anges, Merde Fuck You*, 1960.
Gouache y tinta sobre papel

Durante su estancia en la ciudad, Spero y Golub se mueven sobre todo en círculos literarios y musicales de expatriados, pero también entran en contacto con algunos artistas importantes como Dubuffet (al que Spero ya había conocido durante su exposición en el Art Institute of Chicago) y con una escena cultural francesa que había estado ligada a los surrealistas y en aquel momento a los nuevos realistas, a través de la galería Breteau y la galería Iris Clert. Las obras completas de Artaud habían comenzado a publicarse por Gallimard en francés en 1956 y, por otra parte, algunos textos suyos aparecieron publicados varias veces entre 1960 y 1961 en la revista *Tel Quel*, una publicación especializada en las prácticas textuales más radicales y que incluyó en sus páginas artículos de Julia Kristeva o Jacques Derrida entre otros. Según la historiadora Lucy Bradnock, la presencia de Artaud podría considerarse como “una voz constante, si bien alternativa, en la escena artística y en el París literario durante los años sesenta” (2005, p. 3), lo que habría facilitado el encuentro de Spero con su trabajo, aunque fuera de manera fragmentaria, en un contexto que lo relaciona con una aproximación a las posibilidades del lenguaje como espacio de ruptura. Por tanto, y aunque la primera traducción con distribución mayoritaria de los escritos de Artaud en Estados Unidos no se lleva a cabo hasta la edición de Jack Hirschman, amigo de Spero, en 1965, el paso de la artista por la escena parisina muy posiblemente instaura los cimientos de su interés por el poeta y dramaturgo francés.

Spero y Golub regresan a los EE.UU. en 1964 y se instalan en Nueva York. Con la Guerra del Vietnam en plena efervescencia como telón de fondo político, Spero se replantea sus posiciones como artista, abandonando el lienzo para utilizar el papel como soporte y reclamando una posibilidad de acción política para el espacio de la representación: “Abandoné la pintura al óleo en 1966, como gesto personal y político. Era una reacción a la auto-importancia que se concedía a la

pintura al óleo, a su valor como mercancía. Yo quería minar esa noción [...] y de paso, criticar no sólo el mundo del arte, sino la política de la guerra” (2008b, p. 31). La artista se siente silenciada como mujer y percibe su marginalización frente a los discursos imperantes, sin posibilidad de diálogo. Por otra parte, la actuación de su país en la guerra del Vietnam le enfurece y le lleva a realizar las llamadas *War Series* (1966-1970), que muestran una actitud de confrontación con una guerra obscena donde el falo representa la destrucción (Fig. 2).



Figura 2. *The Bomb*, 1968. Gouache y tinta sobre papel

Unos años después de iniciar estas series, Spero comienza a utilizar citas directas procedentes de los textos de Artaud: se trata de las *Artaud Paintings* (1969-1970), obras realizadas sobre papel de tamaños variables, que incluyen *collages*, tinta y gouache. El uso del texto escrito a mano, con la mano izquierda¹, desordenado y disperso, recoge insistentemente las citas de Artaud (primero en inglés y más tarde en francés) y el nombre del autor repetido una y otra vez sobre el papel. Artaud es un paria, sí, un loco que ha sufrido internamiento y tratamientos de electroshock pero también un misógino

reconocido. Entre sus dibujos, Spero incluye una carta dirigida al poeta: “Artaud, no habría soportado conocerte en vida, tu desespero, Spero” (Fig. 3).

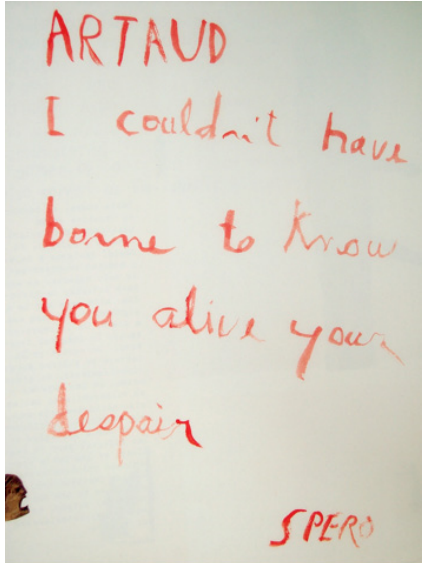


Figura 3. Artaud Painting – Letter from Spero 1964, 1969. Gouache y collage pintado sobre papel

La artista es consciente de lo que está haciendo; su posición al apropiarse del lenguaje de Artaud es profundamente retorcida. Se trata de un acto de apropiación arriesgado, indebido; podríamos decir incluso que *políticamente incorrecto*. Pero Artaud es un histérico, alguien que, como ha recordado Julia Kristeva, “se imagina [a sí mismo] como ‘sus hijas’ o ‘su madre’” (1974/2004, p. 210). Spero argumenta: “Artaud odiaba a las mujeres y tal vez no se ha reconocido que juega el papel de una mujer porque su valor simbólico se muestra bajo apariencia masculina. Sus gritos le aseguran un valor masculino, como macho rebelde” (2008c, p. 55). La necesidad de recuperar al héroe Artaud para una genealogía moderna transforma su grito histérico en un grito rebelde. Kristeva sin embargo sitúa el texto del autor en el territorio de lo abyecto, en un remolino violento protagonizado por un “no-sujeto, extraviado, habiendo perdido

sus no-objetos” (1980/1989, p. 38). Habla del “horror de la muerte que ‘yo’ soy, asfixia que no separa el adentro del afuera sino que los aspira uno dentro del otro indefinidamente: Artaud es el testigo insoslayable de esta tortura – de esta verdad” (38). Algunas de las *Artaud Paintings* parecen describir ese horror del sujeto extraviado, como una profunda contradicción que explota sobre el papel, vomitada y despedazada (Fig. 4).



Figura 4. Artaud Painting-Les choses n'ont plus d'odeur..., 1970. Gouache y collage sobre papel

Al elegir a Artaud, Spero se engancha a lo físico, a lo corporal y a lo violento, se aparta de un uso *limpio* del lenguaje, trabajándolo desde una dimensión analítica que tiene que ver con las funciones y estructura del mismo, pero también con su uso como materia casi pictórica, aprovechando su capacidad para provocar sensaciones intensas. Su empleo del texto fragmentado, arrojado sobre el espacio de la representación como quien grita desde él, manipulado para reforzar su franqueza y simultáneamente potenciar su misterio es apropiado *incorrectamente*: una mujer que se atribuye una voz masculina, una voz masculina

que se apropió de una voz femenina, pero que a su vez afirma su desprecio misógino. El lenguaje de Artaud, su voz Otra es una voz equívoca y ambigua, pero también una voz directa y obscena. El retorcimiento de Spero tiene una cualidad inmediata, la del grito, pero su acción apropiacionista mantiene la sospecha de la reflexión, de un trabajo calculado y meditado, y también oscuro. Una oscura apropiación: un espacio de conflicto. Su confirmación como herramienta adecuada no es rápida, se mantiene confusa.

En 1971, Spero comienza el *Codex Artaud*. Se ha dicho que sólo después de este proyecto “Spero realizó por fin sus primeras obras claramente feministas” (Harris, 2004, p. 36). La propia artista considera que sus trabajos no parten de una clara conciencia de género hasta que comienza a formar parte de los colectivos de mujeres, especialmente WAR (Women Artists in Revolution) y algo más tarde el Ad Hoc Committee of Women Artists. Al recordar el período de las *War Series* y las *Artaud Paintings*, Spero habla de lo que ella denomina una etapa “pre-feminista” (Isaak, 1996a, p. 13). Tengamos en cuenta que su ingreso en WAR se produce en el invierno de 1969, cuando la artista está desarrollando sus *Artaud Paintings*; hasta 1971 no empezará el *Codex*, pero para entonces ya lleva dos años colaborando y participando en actividades expositivas y grupos de debate feministas. Por otra parte, en sus relatos sobre la experiencia como ama de casa en los años anteriores, sobre la maternidad e incluso sobre la posición de Golub durante aquel tiempo -de quien afirma que “entonces aún necesitaba mucha formación de la conciencia” (Spero, 2000, p. 298)- se advierte su rabia frente a un sistema que la margina: “Mi conciencia aún no estaba ‘formada’ en aquel momento, pero yo era muy consciente de que después de haber tenido un papel autónomo en la School of the Art Institute en Chicago y después de funcionar como artista joven allí, se me trataba de forma diferente como esposa y madre” (298). Su decisión de continuar trabajando con los

textos de Artaud en el *Codex* se produce en un momento en que la artista se encuentra ya sumergida en una actividad feminista que confirma un uso nada casual de sus referentes.

Considerado un proyecto clave en su carrera, el *Codex Artaud* utiliza por primera vez el formato en rollo constituido por varios papeles de archivo de diferente procedencia y material que Spero tenía desplegados por su estudio, y que va pegando entre sí para formar una larga hoja continua. De unos sesenta centímetros de ancho (o de alto, según su ubicación), en algunos casos llegan a medir siete metros y medio de largo, los rollos fueron ideados para clavarse a la pared directamente como un modo de expansión en el espacio. Como hemos comentado, las palabras de Artaud mantienen su protagonismo, aunque Spero pasa de la inmediatez de la caligrafía manual dispersa por las hojas de las *Artaud Paintings* a una escritura mecanografiada en su mayoría con letras mayúsculas sobre papeles después recortados, rasgados y pegados. A pesar del abandono de la escritura a mano, la manipulación se complica y la dificultad en la legibilidad del texto, desestructurado y frecuentemente interceptado por las pinturas de Spero, también pegadas, invita a pensar en un proceso de desmembramiento, de desmontaje de la autoridad: se trata de un lenguaje, el lenguaje del poder, tachado, recortado y recompuesto. Hélène Cixous afirma que Spero “recoge a Artaud, los pedazos y los desechos de Artaud y con ellos hace *esperoglíficos*” (2008, p. 142); podríamos convenir que un nuevo lenguaje inespecífico se despliega por los *Codex*, invadiendo el espacio. Se trata de un lenguaje insistente, repetitivo, iconoclasta. El nombre de Artaud surge una y otra vez, autoproclamándose en apariencia como legítimo dueño del espacio; pero Spero no se lo permite: el nombre del Autor, la firma, es controlada, reconducida, manejada al antojo de su nueva dueña (Fig. 5). Su nombre aparece alargado, violentamente estirado. Como ha afirmado Jon Bird “la forma visual colapsa la nominación sintáctica y la devuelve

con el equivalente fonético de un grito, ya no se trata del signo de identidad o la autoría, una posición de sujeto dentro de la cultura, sino de la expresión del cuerpo como voz” (1996, p. 48). Para Bird, el no-sujeto Artaud ha sido reducido a “elemento de intercambio en un sistema de encarcelamiento y vigilancia” (50). Su cuerpo/voz ha sido histerizado, más allá si cabe de lo que en origen mostraba como no-sujeto feminizado y victimizado. Spero ha construido con su nombre lo que ella denomina “Artaud rugs”, una alfombra de texto, una alfombra Artaud.

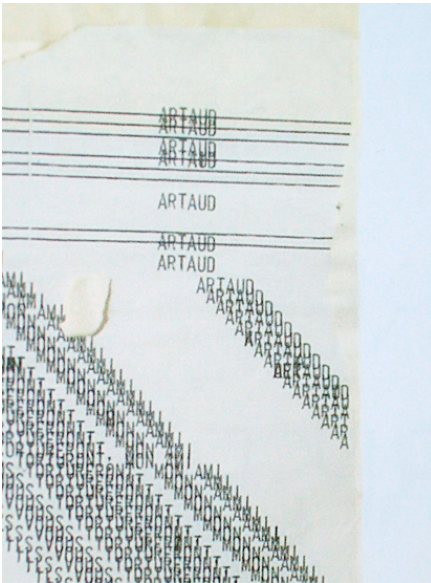


Figura 5. *Codex Artaud XVIII*, 1972 (detalle).
Collage mecanografiado sobre papel

“Artaud habría desaprobado, incluso detestado lo que yo estaba haciendo, usar y distorsionar su lenguaje para mis propios objetivos” (Rowell & Lotringer, 1996, p. 137), afirma. Pero la artista va más allá; simbólicamente la distorsión, el manejo del nombre masculino la sitúan en una posición de control y recuperación de la autoría. En este sentido podríamos decir que Spero, como artista feminista que ha utilizado la apropiación de textos e imágenes procedentes

de las más diversas fuentes desde finales de los años sesenta, se adelanta en varios años a la instauración de la práctica apropiacionista como emblema del *arte postmoderno*. No es habitual, sin embargo, una lectura de su trabajo situándolo en ese contexto, debido quizás a una excesivamente precoz comprensión de Spero de las posibilidades de deconstrucción del lenguaje y de la viabilidad de un uso apropiacionista del mismo como desplazamiento crítico. En referencia a la artista, el crítico Robert Storr ha significado esta precocidad señalando

[...] su reconocimiento prematuramente postmoderno de la semiótica de la creación pictórica. Y digo ‘prematamente postmoderno’ sólo para señalar la discrepancia entre la temprana comprensión y uso de conceptos lingüísticos por parte de Spero, y la diseminación general de los conceptos estructuralistas y posestructuralistas de los años setenta y ochenta, una discrepancia que explica por qué raras veces es mencionada en el material publicado en ese campo. Ese es el destino de los precursores que sobreviven para convertirse en coetáneos de artistas más jóvenes considerados la personificación de lo nuevo. (2003, p. 10)

Ciertamente, Nancy Spero se anticipa a una generación de artistas más jóvenes. A pesar de ello, y como sostiene Mira Schor, “la apropiación estratégica de Spero de textos masculinos desde Antonin Artaud a Amnistía Internacional no fue reconocida” (1994, p. 254). En *Making Their Mark*, Judith E. Stein y Ann-Sargent Wooster argumentan por su parte que:

Mediante el escrutinio de las mitologías de la feminidad, varias feministas de la primera generación encontraron útil llevar a cabo una confiscación de la identidad masculina, como [hizo] [...] Nancy Spero, que adoptó la voz masculina de Artaud para expresar su propia experiencia como artista. Sherrie Levine ha extendido esas estrategias

hacia un nuevo escenario. Al confrontar los mitos de la grandeza artística, la creatividad y la originalidad, ha tomado prestada no la persona sino la producción del artista hombre. (1988, p. 142)

La capacidad de Spero para adelantarse en el uso de estas estrategias de subversión y deconstrucción de la originalidad y la autoría masculina es lo que le lleva también a una elección muy temprana de Artaud como foco de interés para su trabajo. Jo Anna Isaak afirma en este sentido:

Es posible que ni Kristeva ni Sontag – que en el año 1973, cuando *Codex Artaud* se expuso en la AIR Gallery de Manhattan, vivía en Nueva York y trabajaba sobre Artaud- viesen las obras [de Nancy Spero] en el momento de escribir sobre el dramaturgo francés, pero la descripción que hace Kristeva de su escritura evidencia que utilizaba a Artaud para explorar el mismo terreno que el que trazaba Spero en sus cuadros. (2004, p. 68).

También se ha dicho que en la elección de la voz histórica de Artaud hay una especie de homenaje (Nixon, 2008); pero la apropiación de Spero se resiste a esta interpretación: los textos del autor aparecen deconstruidos, interceptados por los dibujos de la artista, que irrumpen en esos textos, redistribuyéndolos y dominándolos. Su posición se situaría en todo más cerca de “la sutil estrategia especular de Luce Irigaray [...]” que “pretende *deshacer* los efectos del discurso falocéntrico precisamente *exagerándolos*”, como ha recordado Toril Moi (1988, p.149). La apropiación de Spero se muestra desafiante, su estrategia se mueve en la contradicción, pero ¿no es esa una condición constante en el trabajo de la artista? Un espacio en el que el compromiso con los sujetos excluidos le empuja a asumir riesgos, antes que a permanecer indiferente. La rabia aparece como elemento de acción, no como resignación pasiva. A través de Artaud, Spero se apropia de un lenguaje deshumanizante y lo utiliza reivindicando el territorio de lo

indecente como lugar apropiado para su propia ira desplazada contra las fuerzas sociales. En este sentido, Hanna Arendt ha dicho que “La rabia no es en absoluto una reacción automática ante la miseria y el sufrimiento como tales [...]. La rabia sólo brota allí donde existen razones para sospechar que podrían modificarse esas condiciones y no se modifican” (1970/2005, p. 85). Spero provoca una tensión entre los textos y las imágenes del *Codex*, activando el espacio de la representación como lugar de producción de nuevos sentidos, simultáneamente conducido y abierto; un lugar donde la rabia se muestra como elemento para provocar el cambio, donde las decisiones formales delatan una intención de provocación y denuncia. Desde esta perspectiva formal, coincido con Mignon Nixon cuando afirma que el estrecho formato de las láminas y la concentración de motivos en los bordes convierten la obra en “todo margen: una meditación sobre la audacia y la precariedad del habla para voces que se han excluido de ella” (2008, p. 23). En ocasiones, la impaciencia de Spero le lleva a romper el papel, sobre el que frota y escupe, furiosa. “yo no tenía una voz, una arena en la que desarrollar un diálogo; no tenía identidad. Me sentía como una no-artista, una no-persona. Estaba furiosa, furiosa de que mi voz como artista no fuera reconocida. De todo esto es de lo que trata Artaud” (Isaak, 1996a, p. 10). La urgencia por conseguir esa voz le conduce a la apropiación; el resultado es que la voz que entonces obtiene es simultáneamente propia y ajena y, en cierto modo, esta voz duplicada y dividida permanecerá a lo largo de todo su trabajo: en palabras de Nixon (2008, p. 24), “la voz del sujeto silenciado que sin embargo habla” como tema recurrente en su obra. Se trata además de una voz que resuena con el eco de una tradición masculina de la que resulta difícil escapar. Siguiendo a Elaine Showalter y su propuesta ginocrítica sobre el discurso de “doble voz” (Showalter, 1993), podríamos entender la operación subversiva de Spero como una estrategia que reconoce la complejidad en la construcción de una

voz propia. Para Showalter, la voz autoral femenina forma parte simultáneamente de dos tradiciones: una masculina que actúa como corriente principal y aquella otra zona salvaje en la que las otras voces navegan configurando “corrientes submarinas”. La voz apropiacionista de Spero es una voz dialógica, una doble voz que, a través de Artaud, perversamente reconoce y subvierte el sonido y los contenidos de los dominantes.

3 LA APROPIACIÓN DE LA VIOLENCIA LINGÜÍSTICA COMO ESTRATEGIA

La elección de Artaud por parte de Spero es también como hemos dicho la elección de un marginado, un fracasado que recurre a la injuria y al desprecio como vía de recuperación de su lengua: “yo estaba sacando la lengua al mundo, literalmente, como mujer silenciada, victimizada y brutalizada, histórica, hablando en lenguas,” ha dicho la artista (Spero, 2000, p. 119). La lengua como elemento simbólico

se repite en el Codex y especialmente en la serie *War* donde, afilada, se muestra amenazante, capaz de rebelarse frente a la imposición del silencio (Fig. 6). Las palabras han de ser dichas, la “obscena lengua fálica” puede revolverse contra sí al ser retomada por su *enemigo*.

Si revisamos las prácticas artísticas de las últimas décadas, podemos concluir que una de las estrategias de respuesta frente a la violencia ejercida sobre las minorías ha consistido en aprovechar el potencial subversivo de las palabras utilizadas para insultar o violentar al Otro, al Diferente. En su conocido libro *Excitable Speech* (traducido al castellano como *Lenguaje, poder e identidad*), Judith Butler (1997/2004) analiza el potencial subversivo que conlleva la apropiación de los códigos empleados para insultar. Se trata de una línea de trabajo que ha resultado extremadamente productiva especialmente desde una perspectiva *queer*, generando estrategias políticas de autodenominación basadas en la resignificación de los insultos. Butler habla de un “lenguaje performativo”, es decir, un lenguaje que produce un efecto. La capacidad de aprovechar el intervalo entre las palabras y su efecto performativo sería lo que nos permite generar “un espacio de resistencia y confrontación política en el interior de los discursos dominantes” (Butler, 2004, p. 13). Nancy Spero recurre en su obra al uso de palabras insultantes para provocar una respuesta impregnada de la rabia contenida en el lenguaje del odio y la dominación violentos: *Fascist Pig* (Cerdo Fascista), clama desde distintos rincones de su obra *The Hours of the Night*, trabajo inspirado en el *Libro de los Muertos* egipcio (1500 ac). Tanto en este proyecto como en la serie *Torture of Women*, el uso del texto y de formas de representación asociadas a la claridad y al discurso directo, constituirían tácticas de visibilidad válidas frente a la invisibilidad de la violencia de carácter sexual y frente a la dificultad de enfrentarse a su representación sin caer en una legitimación de la misma (Fig. 7).

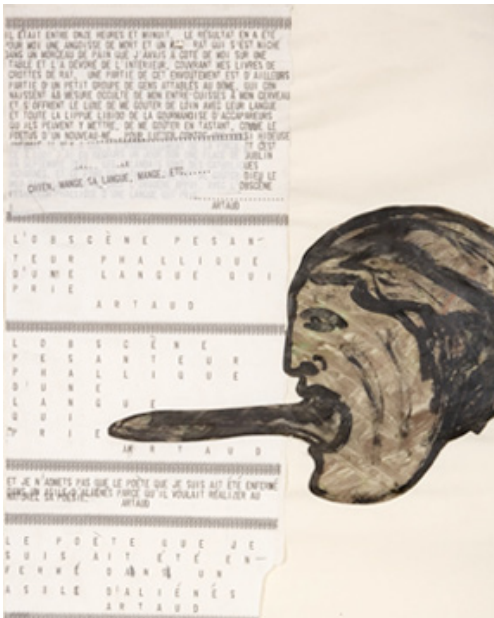


Figura 6. Codex Artaud XVII, 1972, (fragmento).
Escritura mecanografiada y collage sobre papel

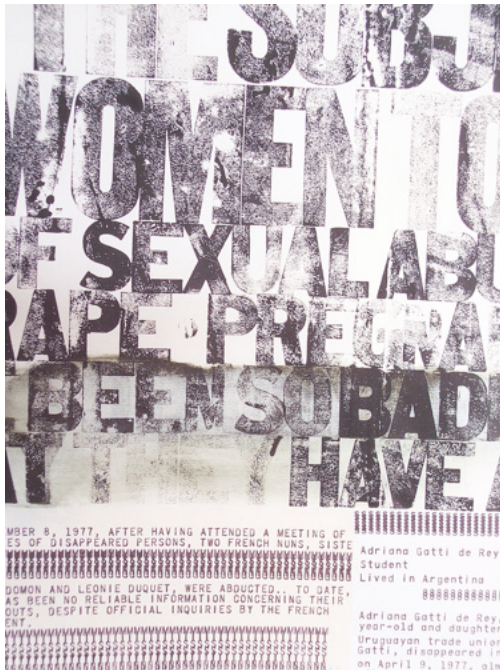


Figura 7. *Her Body Itself*, 1977, (detalle).
Collage sobre papel

Butler afirma que “algunas veces nos agarramos a los términos que nos hacen daño porque, como mínimo, nos conceden una cierta forma de existencia social y discursiva” (2004, p. 52). La necesidad de existir, de hacer visibles situaciones de violencia frecuentemente silenciadas provoca que este resulte un recurso lógico. Butler insiste en la necesidad de defender un uso del lenguaje alejado de la censura del Estado como forma de lucha social y cultural. “Todo el lenguaje es una mierda”, dijo Artaud. “Todo el lenguaje es una mierda”, repite Nancy Spero; pero en su voz la afirmación resuena con otro eco... (Fig. 8).

El lenguaje performativo actúa; funciona como una “acción dañina de la representación” (Butler, 2004, p. 45). Jo Anna Isaak ha afirmado que “en las injuriosas invectivas de Artaud, Spero descubrió un catalizador para expresar su propia sensación de aislamiento, rabia y dolor, encontrando lo que sería una imagen

recurrente en su obra: la obscena lengua fálica” (2004, p. 68). La apropiación visual y verbal del insulto contundente, de la invectiva, provoca una especie de “bofetada” en el/la espectador/a. Spero ha sentido el dolor del aislamiento y la marginación de su discurso; pero también el dolor físico de la enfermedad. Butler se refiere a la comparación metafórica entre el “daño físico” y el “daño lingüístico” recordando que no existen palabras para referirse específicamente al “daño lingüístico”; pero el hecho de que se recurra habitualmente al símil físico indica que “esta dimensión somática puede ser importante para entender el ‘dolor lingüístico. Ciertas palabras o ciertas formas de dirigirse a alguien operan no sólo como amenazas contra su bienestar físico, sino que tales expresiones alternativamente preservan y amenazan el cuerpo” (Butler, 2004, p. 21).

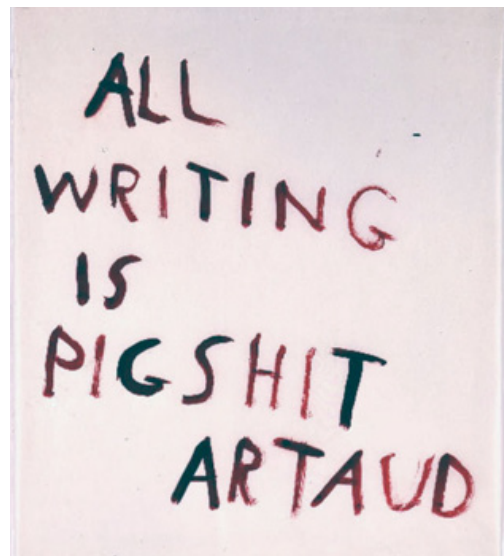


Figura 8. *Artaud Painting-All writing is pigshit*, 1969.
Pintura sobre papel

4 CONCLUSIONES

A lo largo de su carrera, Spero no ha dejado de utilizar el lenguaje como forma de acción. “En mi obra”, explica Spero, “utilizo el lenguaje para señalar hechos, opiniones, historia, hostilidades, etc. en torno a las mujeres [...] ‘historias activas’. Se trata de un análisis activo y orientado a la acción” (2008a, p. 156). Para ello utiliza un lenguaje prestado, apropiado; en muchas ocasiones canibalizándose a sí misma. Pero como hemos dicho, su uso va más allá de la reflexión tautológica sobre el lenguaje mismo. En palabras de Buchloch, “la ‘escritura’ en la obra de Spero también asume una función de oponerse precisamente a la obvia congruencia de la ‘escritura’ del arte conceptual” (1996/2008b, pp. 84-5). En el *Codex Artaud*, la utilización de una “tipografía aumentada de máquina de escribir [...] se burla de las pretensiones ‘vanguardistas’ de los conceptuales, de su compromiso con la pureza de las funciones del lenguaje y el pensamiento analítico” (86). Su proceso de apropiación plantea un perpetuo desplazamiento del origen, un desafío hacia la historia; pero también hacia el pensamiento imperante; propone un análisis sobre la creación y organización del significado de las imágenes procedentes de distintos ámbitos (medios de comunicación, historia, literatura...), saltando por encima de las jerarquías, el orden temporal, espacial... construyendo una especie de *presente continuo*, como frecuentemente se le ha llamado, en el que no sólo discurren las apropiaciones textuales sino también las apropiaciones gráficas, que han ido ganando terreno hasta constituirse en una especie de vocabulario visual: un alfabeto de mujeres con más de 300 figuras a partir de las que construir sus narraciones. Su decisión de representar el mundo exclusivamente a partir de las mujeres y su apropiación de figuras mitológicas, de diosas y mujeres procedentes de la cultura grecorromana, egipcia, medieval o africana, entre otras, la situó a un lado del debate feminista que discute la utilización del cuerpo femenino como elemento perpetuamente

fetichizado y sujeto a la dinámica escopofílica del placer visual masculino. Criticada en los años 80 por su regreso a la Diosa y al Cuerpo, su trabajo se interpretó como una vuelta a las “concepciones patriarcales del cuerpo que habían servido para establecer una identidad de las mujeres en términos esencialistas, ahistóricos o universalistas” (Isaak, 2004, p. 72). Consciente de ello, Spero se ha movido siempre en terrenos de conflicto, sin obviar las problemáticas, manejando sus recursos creativos de forma personal y apostando por construirse en los límites del discurso (formal y conceptual), frecuentemente al borde de la controversia. Después de su trabajo a partir de Artaud, donde parte de un estado de victimización interior, la artista se embarca en un proyecto de construcción de nuevas historias, una exteriorización del dolor, la tortura y la discriminación de género. En *Notes in Time on Women* (1979), tras un trabajo de recopilación de citas y textos filosóficos realizado a lo largo de varios años, estos son interceptados por mujeres que saltan por encima de ellos. En *Let the Priests Tremble* se apropia de un fragmento de texto de Hélène Cixous, “Dejad que tiemble el sacerdote, vamos a enseñarles nuestros sexos; peor para ellos si se desmoronan al descubrir que las mujeres no son hombres, o que la madre no tiene” (Isaak, 1996b, p. 26). Las mujeres de Spero llegan desde múltiples tiempos y lugares. Deconstruyen, provocan relecturas, se transforman insumisas, negándose a permanecer, a detenerse en un espacio o una interpretación. ¿Cómo no reconocer en aquella apropiación de la voz de Artaud un camino de búsqueda del espacio propio, de un espacio desde el que hablar con otras voces, tomando las riendas del discurso? Cientos de mujeres que reclaman nuevos lugares inundan el ámbito de lo representado. Spero utiliza la apropiación como medio para hacerlas volver una y otra vez, inquietas, siempre diferentes, buscando la construcción de una mujer que se mueve libre, sin restricciones, “incluso aunque

sepa que este no es el caso en realidad” (Isaak, 1996a, p. 23), como ha afirmado. De Nietzsche a Derrida, pasando por Cixous, Brecht o Nelly Sachs. De la diosa Nut a Isadora Duncan o Marlene Dietrich, Spero compone una melodía aparentemente pegadiza pero difícil.

Me quedo con su construcción de una anti-diosa muy humana, esa mujer que atraviesa sus obras desafiante y tranquila; aquella que siento a menudo como la gran ausente en nuestro contexto más cercano: una mujer *fuerte*.



Figura 9. *Running Totem*, 1994 (detalle).
Collage sobre papel

Bibliografía

Arendt, H. (2005). *Sobre la violencia*. Madrid: Alianza. (Publicación original en 1970).

Bird, J., Isaak, J. A. & Lotringer, S. (1996). *Nancy Spero*. New York: Phaidon Press.

Bird, J. (1996). Dancing to a Different Tune. En J. Bird, J. A. Isaak & S. Lotringer, *Nancy Spero* (pp. 39-97). New York: Phaidon Press.

Bradnock, L. (2005, Spring). Lost in translation? Nancy Spero/ Antonin Artaud/Jacques Derrida, *Papers of Surrealism*, (3).

Buchloh, B. (2008a). Nancy Spero. Entrevista. Catálogo de exposición, *Nancy Spero. Disidanzas* (pp. 95-111). Barcelona: MACBA/MNCARS/ACTAR.

----- (2008b). Las otras tradiciones de Spero. Catálogo de exposición, *Nancy Spero. Disidanzas* (pp. 75-86). Barcelona: MACBA/MNCARS/ACTAR. (Publicación original 1996).

Butler, J. (2004). *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Síntesis. (Publicación original en 1997).

Cixous, H. (2008). Disidanzas de Spero. Catálogo de exposición, *Nancy Spero. Disidanzas* (pp. 131-152). Barcelona: MACBA/MNCARS/ACTAR.

Harris, S. (2004). El peso del corazón frente a la pluma de la verdad. Catálogo de exposición, *Nancy Spero. Weighing the Heart Against a Feather of Truth* (pp. 17-46). Santiago de Compostela: CGAC / Xunta de Galicia.

Hirschman, J. (Ed.). (1965). *Antonin Artaud Anthology*. San Francisco: City Lights Books.

Isaak, J. A. (1996a). Jo Anna Isaak in conversation with Nancy Spero. En J. Bird, J. A., Isaak, & S. Lotringer, *Nancy Spero* (pp. 7-35). New York: Phaidon Press. (La entrevista tuvo lugar en 1994).

----- (1996b). *Feminism and Contemporary Art. The Revolutionary Power of Women's Laughter*. NY/London: Routledge.

----- (2004). Divertirse como nunca. Catálogo de exposición, *Nancy Spero. Weighing the Heart Against a Feather of Truth* (pp. 57-79). Santiago de Compostela: CGAC / Xunta de Galicia.

Kristeva, J. (1989). *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI editores. (Publicación original 1980).

----- (2004). Stabat Mater. La paradoja: ¿madre o narcisismo primario? En *Historias de amor* (pp. 209-231). México: Siglo XXI editores. (Publicación original 1974)

Moi, T. (1988). *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra. (Publicación original 1985).

Nancy Spero. Disidanzas (2008a). Catálogo de exposición. Barcelona: MACBA / MNCARS / ACTAR.

Nancy Spero. Weighing the Heart Against a Feather of Truth (2004). Catálogo de exposición. Santiago de Compostela: CGAC / Xunta de Galicia.

Nixon, M. (2008). Libro de lenguas. Catálogo de exposición, *Nancy Spero. Disidanzas* (pp. 21-53). Barcelona: MACBA/MNCARS/ACTAR.

Rowell, M. & Lotringer, S. (1996). A Conversation with Nancy Spero. En M. Rowell (Ed.), *Antonin Artaud. Works on Paper*. New York: Museum of Modern Art.

Schor, M. (1994). Backlash and Appropriation. En N. Broude & M. Garrard, *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s. History and Impact* (pp. 248-263). New York: Harry N. Abrams.

Showalter, E. (1993). La crítica feminista en el desierto. En M. Villaespesa (Ed.), *100%* (pp. 84-120). Catálogo de exposición, Sevilla: Junta de Andalucía / Instituto Andaluz de la Mujer. (Publicación original en 1981).

Spero, N. (2000). Creation and Pro-Creation. En S. Bee & M.Schor (Eds.), *M/E/A/N/I/N/G. An Anthology of Artists' Writings, Theory and Criticism* (pp. 297-300). Durham/London: Duke University Press. Publicado originalmente en Forum on Motherhood, Art and Apple Pie (1992, November). *M/E/A/N/I/N/G*, (12), 3-42.

----- (2008b). The Art of Getting to Equal. En *Nancy Spero. Disidanzas*, (p. 31). Catálogo de exposición. Barcelona: MACBA/MNCARS/ACTAR. Publicado originalmente en Snitow, A. & Duplessis, R. (1998). *The Feminist Memoir Project: Voices from Women's Liberation* (p. 366). Nueva York: Three Rivers Press.

----- (2008c). Issues and Symbolism. En *Nancy Spero. Disidanzas*, (p. 55). Catálogo de exposición. Barcelona: MACBA/MNCARS/ACTAR. Publicado originalmente en Spero, N. (1990, November). *M/E/A/N/I/N/G*, (8), 8.

Stein, J. E. & Wooster, A-S. (1988). Making Their Mark. En R. Rosen & C. C. Brawer, *Making Their Mark. Women Move into the Mainstream, 1970-85*. New York: Abbeville Press.

Storr, R. (2003). The Weapon and the Wound. En *Nancy Spero. The War Series 1966-1970*. Catálogo de exposición. Milán: Edizioni Charta.

NOTAS

1. Según Mignon Nixon, las *Artaud Paintings* están escritas a mano con la izquierda “para eliminar la marca autográfica y a la vez encarnar lo que Jacques Derrida define como la tendencia de Artaud a escribir contra el sentido” (2008, p. 45).

