HESSIE

Manuel Olveira

HESSIE

MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León

JUNTA DE CASTILLA Y LEÓN
CONSEJERÍA DE CULTURA Y TURISMO

Consejero de Cultura y Turismo
Javier Ortega Álvarez

Vice-consejero de Cultura y Turismo
Raúl Fernández Sobrino

Secretario General
Gregorio Muñoz Abad

Director General de Políticas Culturales
José Ramón González García

Director General de la Fundación Siglo para el Turismo y las Artes de Castilla y León
Juan González-Posada

MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León

Director
Manuel Olveira

Coordinadora General
Kristine Guzmán

Coordinación
Eneas Bernal
Helena López Camacho
Carlos Ordás

Registro
Koré Escobar
Raquel Álvarez (Dalser, S.L.)

Restauración
Albayalde S.L.

Comunicación y Prensa
Servicios profesionales a cargo de Izaskun Sebastián

Biblioteca-Centro de Documentación
Ana Madrid (Dalser, S.L.)

Educación y Acción Cultural
Belén Sola
Julia Ruth Gallego

Mantenimiento
Mariano Javier Román

Servicios Auxiliares
Dalser Auxiliares S.L.

Comité Asesor
Blanca de la Torre
Neus Miró
Manuel Olveira
Luis Francisco Pérez

PUBLICACIÓN

Editor
MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León

Coordinador editorial
Helena López Camacho

Textos
Manuel Olveira

Diseño
Nocapaper Books & More
www.nocapaper.com

Traducción de textos al inglés
Mark Guscin, Linguistic Services S.A.

Portada
Hessie. *Déchets collages grillage (No. Inv.144),* 1978-79. Collage, técnica mixta. 115 x 62 cm. Colección MUSAC
© Hessie, Adagp

Imprenta
J Martínez

ISBN (MUSAC): 978-84-92572-82-3
DL LE 150-220

© El autor por su texto
© Los herederos de la artista por las imágenes
© MUSAC de la presente edición

@15_MUSAC
Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León

Junta de Castilla y León
Consejería de Cultura y Turismo

CASTILLA Y LEÓN

ÍNDICE

7. No ocupar lugar. Política otra del género, del espacio, de la economía y de los medios

33. Nota biográfica

NO OCUPAR LUGAR. POLÍTICA OTRA DEL GÉNERO, DEL ESPACIO, DE LA ECONOMÍA Y DE LOS MEDIOS

La obra de Hessie se revela hoy con claridad después de muchos años, seguramente demasiados, sumida en una oscuridad y silencio derivados a partes iguales de la timidez y de la resistencia de la artista ante el sistema del arte. Y también, sobre todo, derivados de su posición política y de su manera tan radical de impugnar y de poner en cuestión muchas de las convenciones del sistema que, a la postre, la acabaron condenando al olvido y la marginación. La exposición *Survival Art* (Arte de supervivencia)[1], presentada en les Abattoirs, Musée - Frac Occitanie Toulouse en 2017 y en el MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León en

1 Título homónimo de la muestra llevada a cabo en el Museo de Arte Moderno de París en 1975, en la que Hessie expuso con claridad los fundamentos de su trabajo.

2018 con un comisariado de Annabelle Ténèze y Sonia Recasens, vino a rescatar del olvido el cuerpo de obra que Hessie desarrolló desde finales de la década de los sesenta –cuando se instala con su familia en el molino de Hérouval– y, con él, toda una serie de cuestiones inconformistas y transformadoras que subyacen en la producción de una artista que, con humildad y en silencio, se posicionó de manera divergente ante el *statu quo*, hasta el punto de no ocupar lugar en él.

La obra de Hessie, olvidada y silenciada durante muchos años, presenta características que la alejan de la espectacularidad campanuda y del efectismo discursivo de buena parte del arte contemporáneo. Su obra *Silence* (1972) es un buen reflejo de ello, no solo por su título, que es muy evidente, sino también por su propia discreción formal y resistencia visual, que la hace sordamente monocroma y casi invisible.

En un contexto cultural en el que prima la eficacia, la operatividad, la visibilidad y el éxito, en el que manda el mercado y en el que toda producción, programación y colección son homologables[2], su obra ha ido haciéndose su lugar sin responder a ninguno de los espacios o de las formas preasignados por el sistema del arte. Ella ha construido su lugar mientras iba dando forma a un lenguaje, una personalidad y un posicionamiento asentados sobre una consciente resistencia a la productividad, competitividad e hipervisibilidad decretadas por el sistema. También, ha ido generando

2 Es muy ilustrativo que la invisibilidad de Hessie comience en la década de los ochenta, cuando explota la mercantilización, institucionalización y espectacularización del arte.

su lugar resistiéndose a ocuparlo y escapando de los lugares convencionales, hasta el punto de crear su propio «lugar otro»[3].

Podríamos decir que el trabajo de Hessie ni cumple, ni gasta ni ocupa. Su obra –que puede ser analizada desde muchas perspectivas, dada su complejidad, personalidad y sutileza– permite un acercamiento, precisamente, en relación con los medios, la economía y el espacio; o, por ser más concretos, con la posición política radical de no refrendarlos, no estimularla y no ocuparlo, respectivamente. Con esta perspectiva nació la exposición y, también, con el ánimo de resaltar la especial y potente manera por la que su obra pone en un brete a muchas de las convenciones del arte contemporáneo desde la perspectiva radical, libertaria y feminista que encontramos en el trabajo (por otra parte, tan sutil como delicado) de Hessie.

La obra de Carmen Lydia Đurić, nombre oficial de Hessie, se presenta con una aplastante sencillez ante los espectadores, ya que a menudo casi es invisible o se camufla (especialmente en las salas de hormigón del MUSAC) en las paredes. Una sencillez, no obstante, que le sirve para crear un conjunto de trabajos que se comportan como radicales alteridades ante el sistema del arte actual. Su obra, sencilla y modesta, como también lo era la propia artista, es un alegato y

3 Michel Tapié introdujo el concepto arte otro *(art autre)* en el libro homónimo en 1952 para aludir en concreto al arte abstracto no geométrico (también llamado informalismo) y, en general, para indicar que otra categoría era necesaria para dar cuenta de una nueva manifestación artística.

hasta una fina e incisiva reivindicación. Posiblemente sin pretenderlo, es quizá asimismo una lección de ejemplaridad muy útil en estos tiempos en los que se hace necesario reivindicar un «lugar otro» para pensar el arte más allá de las homologaciones.

Hay algo de modesto en esta reivindicación. Una modestia ajena al engolamiento, las pretensiones o las muletas con los que a veces se presentan los artistas y los intelectuales (los intelectuales maleteros, como decía Walter Benjamin). Es la modestia espartana de quien ha pasado su vida haciendo arte, tanto cuando ha tenido éxito y visibilidad como cuando ha permanecido recluida en su casa y en su estudio durante muchos años de escasa o casi nula presencia exterior. Por ello, podemos decir que su obra está ligada al trabajo, a la actividad, a su precario estar y a su íntimo y cotidiano lugar en el mundo. La obra de Hessie no es solo un lienzo, un *collage* o un papel agujereado: es una actividad o un espacio en el que reverbera su vida cotidiana y su posición política ante ella. Es, sobre todas las cosas, un espacio de vivencia y de especulación ontológica; porque, para ella, todo (incluso los residuos de los envases de la comida) viene del arte o deviene arte.

La reivindicación artística y, por ende, política de Hessie puede parecer modesta y hasta extemporánea, pero no lo es. Es todo menos modesta, en realidad, aun siéndolo. Hessie no reclama una profesionalidad que encaje y funcione en el mundo del arte. Verdaderamente, reclama el arte como una actividad a través de la cual la vida adquiere sentido porque media entre el yo y el mundo, un mundo que se rige por demasiados

convencionalismos, a los que ella se opone con decisión y modestia. Por ello, su obra no está hecha para encajar o para funcionar en el mundanal sistema del arte, sino para impugnarlo y, de paso, dejar en evidencia muchos aspectos que están falsamente normalizados.

El sistema ha categorizado algunas manifestaciones artísticas con etiquetas tales como *underground*, *outsider*, *art brut* o *amateur*, y las ha relegado a los márgenes, ya que, en general, no refrendan la pretendida normalidad y profesionalidad convencionales. Ajenas a la moda y a las enseñanzas del arte, a menudo fuera del circuito, casi siempre más allá de la homologación, la mayoría de estas manifestaciones tienen en común surgir de la necesidad expresiva, del conflicto derivado del choque entre una interioridad y una exterioridad, y de una función primaria que o bien permite dar sentido al mundo, o bien permite sostenerse en él. Todas ellas, así, se configuran como prácticas y espacios de resistencia, puesto que impugnan el *statu quo*.

Esas impugnaciones y resistencias operan de múltiples maneras y afectan a muchas cuestiones, entre las que es necesario remarcar el feminismo que pone en cuestión todo el sistema basado en el patriarcado, refuta la lógica extractivista del capitalismo e impugna la mercantilización neoliberal de todos los aspectos y espacios de la vida.

El feminismo[4] trata de generar nuevos paradigmas de

4 Hessie tuvo relación con muchas artistas vinculadas al feminismo y tomó parte activa en el Movimiento de Liberación de las Mujeres (Mouvement de libération des femmes, MLF) y en colectivos como Femmes en lutte.

pensamiento y de crítica para evidenciar la violencia sistemática hacia las mujeres. Por eso, la perspectiva de género critica algunas metodologías fundacionales y las teorías políticas y morales convencionales para dejar claro el carácter parcial, contingente e históricamente situado de lo que se quiso hacer pasar por «verdad» universal y ahistórica. Por eso, el feminismo también redefine la relación entre el centro y los márgenes, y propugna una revisión general de todo el sistema y, en particular, una revisión que tenga en cuenta las políticas del género, del espacio, de la economía y de los medios.

Políticas del género o *femmage*

Una parte importante de la obra de Hessie presenta imaginarios que entroncan con preguntas básicas (el sentido de la vida o el destino después de la muerte) o con necesidades primordiales (alimento, fertilidad o bienestar emocional) que ella formula con una difusa perspectiva feminista y esencialista. Nos encontramos ante una serie de obras que nos remiten a un ideal de feminidad prístino y original vinculado a la naturaleza y a la vida que contrasta con los supuestos instintos belicosos y depravados de los hombres. Desde esta posición, algunas artistas de su generación trataron de indagar en la experiencia primordial del cuerpo femenino y en su relación privilegiada con la vida y la naturaleza.

Muchos autores contemporáneos, siguiendo los postulados de Walter Benjamin, asumen la idea de que, una vez que el arte ha perdido su dimensión aurática

ante la creciente capacidad de reproductibilidad técnica, solo queda abierto el frente de la denuncia social y de la lucha política; pero, en el caso de Hessie y de otras artistas, su posición discurre, precisamente, en dirección opuesta a esta tendencia para poner de manifiesto la alteridad del mundo visto por las mujeres. Esa es su primera reivindicación política, de la que derivan muchas otras.

En la década de los años sesenta del pasado siglo se desarrollaron multitud de alteridades e impugnaciones al sistema en general (movimientos pacifistas, antirracistas, feministas y a favor de los derechos sociales de todo tipo) y al sistema del arte en particular (antiobjetualidad, antiforma, desmaterialización, *performance*, instalación específica y arte contextual, etcétera). Uno de los focos mundiales de dichas prácticas inconformistas fue Nueva York, donde Hessie vivió entre 1960 y 1962; allí conoció al pintor Dado, con quien después se mudó a Francia. Ese poso independiente, contestatario y resistente al *statu quo* arraigó en ella al igual que en otras muchas artistas de la época, en especial, en aquellas interesadas en las teorías y prácticas feministas que emergieron en ese momento fundacional.

Más allá de la distancia étnica, religiosa, cultural o geográfica que pueda separar a las artistas, las que se identifican con esta perspectiva política conectan su obra con elementos, materiales y prácticas vinculados a la feminidad y se remiten al mito del matriarcado que anhela construir un «mundo otro» más justo. Es, pues, un paradigma que sintoniza con muchas posiciones regeneracionistas que hoy parecen más oportunas que nunca.

En esta línea, muchas obras de Hessie parecen invocar a los secretos de lo cotidiano, a la naturaleza y la vida, a sus ritmos o a lo necesario para sostenerla (de ahí el título, *Survival Art*, escogido para la exposición de 1975 y para la de 2017-2018). En relación con ello, también hay que tener en cuenta la respuesta que le dio a Sonia Recasens en una entrevista cuando esta le preguntó por los materiales sencillos que utilizaba: «Son elementos primordiales, por no decir elementos que permiten sobrevivir, más o menos»[5].

En esta dirección apunta también el hecho de que Hessie usara hilo de coser en muchas de sus obras sobre tela, pues dio lugar a piezas tan características, por su técnica y por su tema, como la serie *Végétations* (ca. 1969-1985). En la citada entrevista, ante la pregunta de por qué utiliza tan a menudo el tejido, ella afirma que «el tejido es la primera necesidad del hombre. Vestirse, protegerse del frío es una de nuestras primeras necesidades, una necesidad tan vital como alimentarse».

No es, pues, baladí que Hessie elija materiales (hilos, telas, botones, diversos elementos de pasamanería, envoltorios de comida y todo tipo de restos de la vida cotidiana), actividades manuales (hilar, coser o pegar) y temas (decorativos, vegetales, animales primarios) prototípicamente asociados con lo femenino y aglutinados en torno a lo que algunas críticas de arte

5 Esta entrevista fue realizada el 6 de diciembre de 2014 y se publicó en el catálogo *Cosmogonies: Hessie, Kapwani Kiwanga, Myriam Mihindou,* editado por la galería Arnaud Lefebvre en 2015 (pp. 6-8).

denominan *femmage*[6]. Acuñado por Miriam Schapiro y Melissa Meyer en el invierno de 1977 –cuando lo incluyeron en la revista feminista *Heresies*–, el concepto de *femmage* alude a todo trabajo artístico creado por mujeres en el que se ensamblan objetos o se producen *collages*. Es un término estrechamente ligado a las reivindicaciones feministas porque se refiere a toda una serie de actividades, a menudo caseras y anónimas, que las mujeres realizaban asiduamente, en muchas culturas, relacionadas con la costura –como la unión de las piezas de los retales mediante retacería o almazuela, el corte, el patronaje, etcétera– que resaltan la habilidad e inventiva de estas para introducir el *collage* en su vida cotidiana.

El trabajo de las mujeres ha sido tradicionalmente confinado a la economía de los cuidados, entre los que se encuentran las labores textiles y la atención a las tareas y la economía domésticas. El reciclaje de todo tipo de elementos caseros, la manualidad, el pequeño tamaño y los detalles delicados, la atención a los objetos cotidianos, la decoración, el estampado y la costura forman parte de las habilidades de las mujeres en todas las culturas en las que ellas han desarrollado una gran innovación y creatividad, tal y como se manifiesta en la exposición colectiva *Monocromo género neutro*, constituida por obras de artistas y creadoras mujeres, y comisariada por Juan Guardiola entre 2019 y 2020 para el MUSAC de León[7].

6 SCHAPIRO, Miriam, MEYER, Melissa, 1978. Waste Not Want Not: An Inquiry into what Women Saved and Assembled – FEMMAGE. *Heresies: Women's Traditional Arts – The Poitics of Aesthetics.* Nueva York: Heresies Collective, vol. 1, no. 4, pp. 66-69.

7 Monócromo género neutro [consulta 2 de marzo de 2020]. En: *musac* [Disponible en: https://musac.es/#exposiciones/expo/monocromo-genero-neutro]

Así es como, desde una perspectiva feminista, se reivindica otra genealogía alternativa para el *collage*. Mientras que la historia del arte occidental sitúa su origen a principios del siglo pasado y resalta su aparición con el cubismo, las narrativas alternativas y las revisiones con perspectiva feminista lo han reclamado como una práctica y una estética establecidas dentro de las tradiciones culturales de las mujeres mucho antes de que Picasso o Braque crearan su primer *papier collé*.

Siguiendo esta tradición femenina en las artes, Hessie ensambla objetos y patrones decorativos de procedencia diversa para crear una obra muy personal que, además, es amplificada por los títulos de las obras o de las series de obras como una llamada de atención hacia los temas relacionados con el feminismo esencialista, tan frecuentes en su trabajo: *Boutons — Points — Trous* (Botones — Puntadas — Perforaciones), *Bactéries* y *Dessins microscopiques* (Bacterias y Dibujos microscópicos), *Végétations* (Vegetaciones), *Écritures — Bâtons pédagogiques* (Escrituras — Bastones pedagógicos), *Grillages* (Rejillas), *Déchets collages* (*Collages* de desechos).

Coherentes con la lógica del *collage*, los materiales que constituyen la obra de Hessie tienen una procedencia diversa y, si se analizan conscientemente, se percibe que chocan entre sí porque obedecen a ámbitos divergentes y hasta contradictorios. La actividad del subconsciente, en cambio, puede operar dentro de la contradicción porque es capaz de transformar algo en su opuesto e, incluso, simultanear la presencia de ambos. Se abre con ello un espacio creado mediante

operaciones de desplazamiento y condensación que tienen como objetivo intensificar la experiencia desde la manipulación de los elementos.

Esta intensificación contradictoria, que puede producirse mediante la simple secuencia de elementos o a través de mecanismos más complejos, influye en el significado del objeto, al resituarlo en un contexto conceptual o material diferente; altera las leyes de su constitución, al identificar idea y materia hasta fundirlas; o problematiza el objeto con manipulaciones iconográficas capaces de reactivar la compleja y difícil cuestión de la ornamentación. La oposición del par consciente/subconsciente es típica de una pulsión relacionada con la escritura y la memoria, que también están en la base del trabajo de Hessie.

Privadas a menudo, en casi todas las culturas, de voz –y, por ello, de escritura y memoria–, muchas mujeres han conseguido dejar la huella de sus voces. Una somera investigación sobre culturas, ritos, costumbres y tradiciones en torno al mundo de la mujer hace visible que, a través de sus cantos, poemas o idiomas secretos, se establecen transmisiones generacionales. Tal es el caso del nüshu, el idioma secreto que crearon y emplearon durante cuatro siglos las mujeres campesinas de Hunan (China) para escribir las «misivas del tercer día», libros que las madres entregaban a sus hijas al casarse, con la esperanza de que encontraran la felicidad. Los textos nüshu, bordados sobre telas, contenían los sentimientos y las emociones que querían ocultar a los hombres y eran quemados junto a las mujeres cuando estas fallecían.

Las referencias de este tipo ayudan a entender las estrategias generadas por las mujeres para producir un tipo de memoria y escritura propias que se centran en los elementos que tienen a su alrededor y en el uso tan personal que hacen de ellos. Por esa razón, Hessie recurre a máquinas de escribir, como en la obra *Machine à écrire* (1978), pero también a telas e hilos, como en la serie *Bâtons pédagogiques* (1972-1973), o a restos domésticos, como en *Déchets collages grillage* (1978-1979), entre otros.

Políticas de la economía o de los medios

Vista de lejos, la obra de Hessie parece monocorde, pero deja ver claramente la economía de medios de la que surge. Vista de cerca, revela muchos matices y se nota aún con más nitidez la aplastante humildad que la anima. No es solo que muchos de los diversos materiales que confluyen en su obra sean cotidianos y, *a priori*, escasamente artísticos: lo importante es que, a menudo, son restos de lo doméstico. La economía, entendida según el diccionario como «contención o adecuada distribución de recursos» o «ahorro de trabajo, tiempo u otros bienes o servicios», sobre todo en manos de una mujer que cuida de una familia numerosa, es un asunto crucial para entender su trabajo. La ascética economía de medios sustenta toda su actitud artística, la cual, en definitiva, es su aportación más decisiva.

Con los restos de los envoltorios de la comida, la ropa y otros elementos domésticos, Hessie realizó un conjunto

de obras (entre las que se encuentran los citados *Déchets collages*) con lo que tenía a mano, ya que no disponía de dinero para adquirir materiales artísticos profesionales. La necesidad económica la condujo a encontrar una forma de trabajo adecuada a sus intereses y que satisficiera su necesidad de hacer arte.

Su obra no solo tiene una apariencia pobre (enfatizada por el abandono y los arañazos de la vida ejemplificados en las arrugas, los desgarrones y las manchas de humedad u óxido que se aprecian en sus telas), sino que opera resistiéndose a la visualidad. A menudo, o hay una elaboración mínima (*Temps perdu*, 1972) y casi monocroma (*Grillage blanc*, 1975-1980) o se muestra la parte menos vistosa (*Lignes nouées*, 1978); o, si tiene color, se cubre con una tela (*Autoportrait,* 1975-2015, y *Déchets collages,* 1976-2015). Es un trabajo que claramente no satisface el ansia de consumo escópico y que va a contrapelo de las lógicas espectaculares del sistema del arte[8].

Hay algo revelador en la falta de «producción» o de «efectividad» de Hessie: la libido del capitalismo es la productividad, mientras que la libido de la creación es la gratuidad y la resistencia. La tremenda inversión de tiempo en actividades «no rentables» y aparentemente gratuitas se entiende porque así consigue un beneficio sanador y reparador. En la citada entrevista realizada por Sonia Recasens, ante la pregunta sobre la importancia de la temporalidad en su trabajo, Hessie

8 La máxima expresión de esta indiferencia productiva son las *performances* que, al parecer, habría llevado a cabo en su estudio y que no se han documentado.

responde: «Es verdad, el tiempo permite viajar con la mente. Y, por otra parte, si la velocidad fuera lo que me interesa, utilizaría una máquina de coser».

La artista se libera de esas exigencias productivistas externas y se centra en la lógica interna de su trabajo: la que valora la humildad, la de la cotidianeidad, la de la nómada que produce con materiales sencillos, comunes, baratos, transportables y fácilmente plegables. La ligereza de su obra habla de esa libertad conseguida gracias a no pedir ni pretender nada y gracias a una concepción de la economía que opera siguiendo reglas economizadoras ajenas al capitalismo impaciente que considera la economía como gasto y explotación, mientras que ella la entiende como inversión y contención.

El trabajo de Hessie ni satisface, ni gasta, ni refrenda ni cumple con los patrones capitalistas. Todo lo contrario: actúa compulsivamente a contrapelo. Según Freud en *Der Dichter und das Phantasieren* (*El poeta y los sueños diurnos*), la obsesión es la repetición compulsiva de un ritual que no cumple con su objetivo. El trabajo de Hessie ni satisface el consumo, ni refrenda la eficacia ni acentúa la productividad, sino que los subvierte o desordena. «La ciencia manipula las cosas y renuncia a habitarlas»[9], dice Merleau-Ponty nada más comenzar *El ojo y el espíritu*, publicado en 1964, y continúa: «Solo el pintor tiene derecho a mirar las cosas sin algún deber de apreciación»[10]. Según este punto de vista, la

9 MERLEAU-PONTY, Maurice, 1977. *El ojo y el espíritu.* Buenos Aires: Paidós, p. 9.

10 *Op. cit., p. 12.*

actividad de la artista es un «desperdicio» enorme de tiempo y energía que sirve para construir algo poético y reparador, pero no práctico. Así, las palabras del orden del conocimiento y de la acción pierden su capacidad para valorar o atestiguar y dejan constancia de otras perspectivas posibles.

Al igual que ocurre con el arte marginal u *outsider* que se desarrolla sin instrucción específica homologable y que nace de una motivación intrínseca y de una necesidad vital, la obra de Hessie tiene su origen en lo primario y en lo experiencial. Aunque su trabajo no sea testimonial o anecdótico, porque carece de detalles y de hechos biográficos, sí es producto de experiencias directas.

Hessie registra experiencias y deja constancia de memorias. Es explícita, pero elude la literalidad. Es casi como una testigo secundaria. Su trabajo –aunque no solamente, como nos recuerda la artista– se relaciona con la escritura y la memoria. Esto debe ser entendido en plural; es decir, sería más correcto hablar de «memorias», porque ella establece una dialéctica muy productiva entre memoria privada (traumática, doliente, biográfica, vivencial e íntima) y memoria plural (abierta y solidaria con determinados acontecimientos históricos) que nos compete y nos interpela a todos.

Así, su obra no se refiere solo a una intrahistoria o a un intratiempo, sino a algo más amplio. Verdaderamente, como afirmaba Jean-Luc Nancy en relación con la memoria y la escritura, «vuestra mirada toca los mismos trazos de caracteres que toca ahora la mía, y

vosotros me leéis, y yo os escribo»[11]. Hessie «escribe» para ella, pero con un sentido de la vida, y también de la responsabilidad social, en una obra elíptica, poética y, a la vez, emparentada con los aspectos más primarios de la vida que recuerdan las palabras del poeta Saint-John Perse –nacido en el Caribe como Hessie– en «Oiseaux»: «[...] mancha estampada como un sello, que no es sin embargo ni sello ni cifra, que tampoco es sello ni símbolo, sino la cosa misma en su significación y su fatalidad –cosa viva, en todo caso, apresada en lo más vivo de su tejido»[12].

Políticas del espacio o de la horizontalidad

Con todos estos materiales y procedimientos se origina una «realidad otra», unas representaciones y escenificaciones cargadas de ambigüedad y sugestión, con imágenes entrecruzadas que van de los dominios de lo antropológico, lo individual y lo privado a la «micropolítica» del agenciamiento más radical. Hessie customiza el mundo, se apropia de él y construye su propio lugar con los restos humildes de la existencia, como en los *Déchets collages* (1976-2015) o las *Boîtes* (1970-2000), en los que usa una amplia variedad de «residuos» de su vida.

En su obra se despliega el reto de vislumbrar lo que constituye a la artista, su identidad poética o

11 NANCY, Jean-Luc, 2003. *Corpus*. Madrid: Arena Libros. p. 39.

12 PERSE, Saint-John, 1976. Oiseaux. En: *Pájaros y otros poemas.* Madrid: Visor, p. 165.

creadora, entendida como un proceso gaseoso más que como un estado estable, como un fenómeno que está sometido a una constante y personalísima fluidez, fugacidad, mutación y contaminación con el entorno. Si a ello se añaden las referencias vivenciales (Hessie es experimental por experiencial), se explica así la importante producción de imágenes de actividades domésticas, dramas cotidianos y juegos de identidad que componen esa «realidad otra» antes mencionada. El arte es, en definitiva, una liturgia personal que le permite construir su lugar en un mundo sentido que se sobrepone a un mundo dado o en un mundo mítico que se superpone al real.

Un mundo sentido y mítico que la conecta con el feminismo esencialista que compartía con las Nouvelles Pénélopes[13], un grupo de artistas con las que estuvo en contacto en París y que trabajaban con elementos domésticos, actividades cotidianas y valores femeninos. Estas ideas de feminidad suelen mezclar el campo biológico y experiencial con ciertas características psicológicas que, finalmente, vinculan lo femenino con el cuidado, la alimentación, la empatía, el apoyo o el afecto, la no competitividad y, también, con una forma de estar en el espacio sin ocuparlo o, en caso de hacerlo, tomando como referencia la horizontalidad más que la verticalidad.

13 Denominación acuñada en 1976 por la crítica francesa Aline Dallier-Popper, autora del texto del catálogo que compaña a la exposición colectiva *Combative Acts, Profiles and Voices* en la A.I.R. Gallery neoyorkina presentando obra de Hessie, Francoise Janicot, Milvia Maglione o Nil Yalter, entre otras artistas.

En el espacio pictórico o escénico tradicional, el centro –u otro lugar cualquiera en el que se fija la atención– suele ser el punto más importante. En el trabajo de Hessie no hay jerarquía: en general, todo el espacio funciona de otra manera, su sentido es diferente, y todos los puntos tienen la misma importancia; por eso se extiende uniforme e isotrópicamente, como sucede en la serie *Végétations*. Quizá se deba a que Hessie no trabaja como quien pinta (en vertical), sino como quien escribe o cose (horizontalmente). En efecto, ya hemos visto que su trabajo se relaciona con una cierta idea de escritura que ocupa el espacio de manera uniforme.

En toda la producción de Hessie asistimos, entre otras cosas, a una ardua revaluación crítica de la compleja relación de las artes plásticas con la horizontalidad. En sus telas y *collages*, la artista aborda la relación con el espacio de la obra y con el plano horizontal desde una perspectiva de género que problematiza las convenciones habituales en el arte actual.

Escribir, bordar, dibujar o hacer *collages* tienen en común un uso del espacio y una relación con el cuerpo muy diferente de aquella propia de la escultura o la pintura. Son actividades que demandan una intimidad y una posición corporal de cercanía, y, además, una relación con el plano horizontal para llevarlas a cabo. Para explicar este asunto en relación con Hessie recurriremos al ensayo en el que Rosalind Krauss e Ive-Alan Bois desgranan la ideología y la política del uso del espacio en vertical y en horizontal.

Ningún espacio es neutro. Tampoco lo es el museo, como nos recordó Brian O'Doherty en *Inside the White Cube*[14], ni el propio espacio de la obra de arte. Su tamaño, la superficie que ocupa, el modo de producción y otros muchos aspectos implican cuestiones de todo tipo, sobre todo, estéticas y políticas. De todos estos aspectos, algunos no resultan muy evidentes, como la importancia del plano vertical u horizontal, pero no por ello son menos decisivos conceptualmente.

El uso de la horizontalidad en las artes visuales en la segunda mitad del siglo xx tiene un hito y un héroe: 1947 y Jackson Pollock. Fue en esa fecha cuando el artista norteamericano (inmortalizado en las fotos de Hans Namuth en 1950 mientras realizaba sus conocidos *drippings*) bajó el cuadro del plano vertical al horizontal para trabajar sobre él dejando caer la pintura en chorros y goteos como actos rituales, meadas o eyaculaciones. De esta forma, Pollock no solo desarrolló su técnica del *dripping* (goteo), sino que, en palabras de Yve-Alain Bois y Rosalind Krauss en el catálogo de la exposición *L´Informe: mode d'emploi* que tuvo lugar en el Centro Pompidou en 1996[15], abrió la posibilidad a futuras subversiones del plano erguido, de la verticalidad y de la «erectibilidad fálica».

14 O'DOHERTY, Brian, 1999. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space.* Berkeley, University of California Press (publicado originalmente como una serie de artículos en la revista Artforum, en 1976).

15 El catálogo fue editado en inglés: BOIS, Yve-Alain, E. KRAUSS, Rosalind, 1997. *Formless*: *A User's Guide.* Nueva York, MIT Press.

Este concepto que revisa la práctica convencional en Occidente en relación con la verticalidad fue propuesto, junto a otros, por Krauss y Bois en el catálogo antes mencionado. Aunque había sido enunciado y utilizado anteriormente por Georges Bataille, fueron ellos quienes lo actualizaron y usaron la idea de lo «sin forma» en la teorización y reconfiguración del campo del arte actual. En arte siempre hay una tensión dialéctica entre forma y contenido, y el concepto «sin forma» constituye un tercer término que se encuentra fuera de esa oposición binaria y que puede evaluar la incidencia conceptual y práctica de lo «informal» dentro de la producción artística actual.

Bataille había elaborado el concepto de «lo informe» en la revista *Documents*[16] en diciembre de 1929. En ella, y en colaboración con varios etnógrafos, confecciona una especie de diccionario que, más que ofrecer la definición convencional de las palabras, las relaciona con actividades concretas. El trabajo o la actividad que asocia con la palabra «informe» es repensar todas las demás palabras y categorías empleadas. Bataille llega a decir: "La filosofía entera no tiene otro objetivo: se trata de encorsetar la realidad, ponerle un corsé matemático. Por el contrario, afirmar que el universo no se parece a nada y que no es más que informe, viene a decir que el universo es

16 Revista surrealista dirigida por Georges Bataille en París entre 1929 y 1930. Concebida como una «máquina de guerra contra las ideas recibidas», según escribió el propio Bataille, la revista fue un reto a la concepción mayoritaria del Surrealismo representada por Breton y defendía una mayor apertura ante las jerarquías de la forma.

algo parecido a una araña (aplastada bajo el zapato) o un escupitajo."[17]

Esta cita es verdaderamente importante, porque determina la supresión de todas las convenciones que definen y determinan la realidad, y que la encasillan en unidades de sentido, abriéndose, así, a otras posibles. La plasticidad del trabajo de Hessie (y su contrario, representado por las celdas de los *grillages* que se expanden) recuerda, en parte, al concepto amorfo de lo informe que también se encuentra muy presente en toda su obra, sobre todo en los *collages*. La tarea de lo informe es poner en cuestión la forma heredada de organizar y entender el mundo, de manera que, para Krauss y Bois, se produce una desintegración liberadora que impugna el mundo en todas sus dimensiones.

Entre los conceptos que quedan en evidencia y que necesitan este desarreglo liberador se encuentra la concepción del espacio definido por la vertical y la horizontal. En su ensayo, Krauss y Bois escriben que el descenso del lienzo afecta a la «erectibilidad fálica» que, según Henri Lefebvre, «confiere un estatus especial a lo perpendicular, proclamando la falocracia como orientación del espacio»[18].

Una concepción espacial de corte feminista debería desplegarse, necesariamente, de otra manera. Las

17 BATAILLE, Georges, 1929 (diciembre). Informe. *Documents*, n.º 7, p. 382.

18 LEFEBVRE, Henri, 1991. *The Production of Space.* Oxford: Blackwell Publishing, p. 287 (originalmente publicado en 1974 con el título *La Production de l'espace.* París: Anthropos).

implicaciones políticas, poéticas e ideológicas del espacio determinan que la posición, el tamaño, la conformación y, sobre todo, el uso del espacio sean diferentes. Así ocurre en el caso de Hessie, que parece dar mucha importancia a la escritura y a la memoria que demandan un uso determinado del plano y del espacio.

Otro de los referentes para Krauss y Bois a la hora de entender la ideología y la política que rigen el espacio, la verticalidad y la horizontalidad, es Walter Benjamin. En un texto temprano[19], el pensador propone distinguir las implicaciones del plano vertical y del horizontal en relación con la pintura, el dibujo o la escritura. Para él, el plano vertical corresponde a la pintura y a la representación de objetos, mientras que el plano horizontal está más vinculado con lo gráfico o con la escritura, ya que no contiene representaciones, sino signos.

Tomando como referencia la tesis de Benjamin, argumentan que el acto de Pollock de pintar en horizontal en vez de en vertical subvierte el privilegio convencional de la verticalidad masculina como el plano de la representación pictórica[20]. En realidad, se trata de una subversión a medias. Bajar el cuadro al suelo no era un fin, sino un medio necesario para hacer

19 BENJAMIN, Walter, 2004. Painting and the Graphic Arts. En: BULLOCK, Marcus, W. JENNINGS , Michael (eds.). *Walter Benjamin: Selected Writings*, 1: 1913-1926. Cambridge y Londres: Belknap Press, p. 82.

20 También puede ser entendido como un acto que convierte la superficie del lienzo en un suelo, un territorio vacío o un *mawat* que autoriza a Pollock a poseerlo, porque el cuadro aparece en el suelo como espacio virgen que puede ser colonizado.

la pintura, pues, una vez realizada, el cuadro volvería a la verticalidad convencional en el mundo del arte y recuperaría su erectibilidad.

Aun así, aunque solo fuese en el momento de la producción, el cuadro había bajado al suelo y había adoptado una posición horizontal, y esto tuvo un significado claramente transgresor que fue aprovechado por otros artistas, a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, para ampliar las prácticas del arte. Baste citar que Allan Kaprow[21] en *El legado de Jackson Pollock* afirmó que las conocidas imágenes de Pollock sobre el lienzo en el suelo inspiraron sus primeras acciones y *happenings*, tan característicos del arte no objetual resultado de las prácticas inmateriales y conceptuales de la experimentación de la época.

Esa misma referencia estaba también en la célebre *performance* de corte feminista *Vagina Painting* que Shigeko Kubota realizó en 1965 en el Perpetual Flux Festival de Nueva York. La artista japonesa se puso en cuclillas sobre el papel en blanco y lo pintó con un pincel adherido a su vagina. En un acto que evoca tanto como critica la pintura de acción, Kubota colocó un pincel en la parte posterior de su falda corta para pintar un gran trozo de papel en el suelo. De esta manera, la artista desafió las suposiciones y convenciones que aún prevalecían, y prevalecen, en el mundo del arte que conectan la masculinidad con el genio creativo. Este trabajo interpreta desde una perspectiva feminista el

21 KAPROW, Allan, 1993. *Essays on the Blurring of Art and Life. Berkeley,* University of California Press, pp. 1-9.

expresionismo abstracto, un género caracterizado por practicantes masculinos presentados casi como héroes.

Políticas de emancipación o producción de espacio propio

Ante esa heroicidad productiva y significativa, Hessie actuó en sentido contrario. No debemos olvidar que ella estuvo activa desde los años sesenta, una época en la que proliferan las manifestaciones artísticas antiobjetuales. La obra de Hessie, sin ser conceptual, procesual ni performativa, participa de todo ello a su manera. Hay algo en ella, y sobre todo en la actitud que se desprende de su trabajo, que siempre alude a la indiferencia o a la resistencia ante la eficacia del objeto. Es como si expresamente dejase claro que prefiere la acción creadora al producto de la creación. Se trata, podríamos decir, de una actitud objetiva en el sentido adjetivo del término: tiene un propósito, pero no una meta.

Lo experimental, lo inmaterial, los procesos o las interacciones son características muy comunes en las prácticas avanzadas del arte de las décadas de los años sesenta y setenta. Otra de ellas, no menos característica y común, es la resistencia ante la reificación y alienación de la producción y el consumo capitalista que en ese momento estaba explotando. Poner en evidencia y en crisis el estado de las cosas era la consecuencia obvia, aunque conllevara pagar el precio de ser relegada a los márgenes.
Excluida de los relatos historiográficos hegemónicos dominados por los hombres y por las figuras del

artista-héroe o del artista-romántico porque Hessie no encaja en ninguno de esos modelos (ni siquiera en el de la artista-exótica), y también relegada de los nuevos relatos que tratan de corregir la historia del arte desde una perspectiva feminista[22] porque su producción artística no se basa «en el cuerpo, la construcción de la diferencia en la representación visual o la identidad racial o sexual»[23], la obra de Hessie fue ignorada. El resultado fue, pues, una doble invisibilidad que condujo a su marginación.

La marginación fue el destino para una mujer como Hessie, que no era ni blanca, ni europea ni burguesa, pero ella supo hacerse su lugar en dichos márgenes. En ellos, y a pesar de su estrechura, pudo construir un cuerpo de obra que los expande y los empodera a través de la capacidad de dotar de voz a la escritura y de memoria a lo más humilde e íntimo[24].

Esa capacidad la sitúa más allá de los convencionalismos «profesionales» del arte, hasta el punto de que la actitud que emana de su obra es, quizá, su mayor logro: su resistencia ante la homologación del sistema,

22 Algo que trata de corregir una nueva generación de artistas y comisarias de exposiciones, tales como Sonia Recasens, Annabelle Ténèze y Perrine Lacroix.

23 Esta es la tesis de la citada exposición *Monocromo género neutro,* comisariada por Juan Guardiola para el MUSAC en 2019.

24 En relación con ello es necesario traer a colación el ensayo de Gayatri Chakravorty Spivak: *¿Puede hablar el subalterno? (*2003), en el que plantea las formas que encuentra para hablar quien es negado como sujeto de enunciación, formas que incluyen tanto lo que es dicho como lo que es silenciado. En: R*evista Colombiana de Antropología*, vol. 39, pp. 297-364.

su improductividad y su renuncia a ocupar sitio. Hessie parece haber pasado por el arte sin haber ocupado espacio (no ocuparlo es una forma radical de entender la economía de medios; y por ello, en su caso, no ocupar lugar tiene unas implicaciones «políticas otras»), aunque, ciertamente, contribuyó a producirlo a su manera.

Es la misión de la artista: producir espacio, pero uno suyo propio, no un espacio deudor del sistema. Hessie no accedió al espacio gestionado por los porteros del arte ni quiso pagar el precio de la entrada de acceso. No le interesaba. Sabía que ese no era el camino ni la misión, sino crear su propio espacio, uno suyo que nadie le puede arrebatar y que nos ofrece a los demás para ampliar con él el mundo físico y simbólico a través de la percepción.

En las limitaciones de Hessie, impuestas o autoimpuestas, está su capacidad para producir su sitio y, con él, su potencial libertario. También, paradójicamente, su libertad. Ella, que estuvo «presa» de las responsabilidades de una familia numerosa y de la falta de reconocimiento y visibilidad[25] del sistema del arte, a pesar de lo cerca que lo tenía, liberó a su obra del «uso» del arte y la dejó transparente, experiencial, realizada como acción artística y de vida.

25 Una falta que continua hoy en día como prueba el problema y el retraso derivado del catálogo de la exposición *Survival Art* que esta humilde publicación trata de enmendar.

NOTA BIOGRÁFICA

PEQUEÑA BIOGRAFÍA DE LA ARTISTA

La vida de Hessie está sumida en pequeños misterios no del todo resueltos. De ella sabemos lo esencial, pero a menudo faltan muchos detalles biográficos. Sabemos que Carmen Lydia Đurić nació en el Caribe, casi con toda seguridad en Cuba, aunque no está claro, el 17 de abril de 1936, y que falleció en Pontoise, Francia, el 9 de octubre de 2017 a la edad de 81 años. Entre ambas fechas, podemos reconstruir una vida tan nómada como discreta que dificulta conocer detalles exactos.

Sabemos que dejó su Caribe natal y que viajó desde finales de los años cincuenta por Europa (España, Inglaterra, Francia, Suiza y Alemania) y Norteamérica (Canadá y USA). Entre 1960 y 1961 vivió en Nueva York, donde trabajó como modelo y copista de obras de arte. Allí conoció al pintor montenegrino Miodrag

Đurić (Cetinje, Yugoslavia, 1933 - Pontoise, Francia, 2010), conocido con el nombre artístico de Dado, que estaba afincado en Francia, y con él se trasladará a vivir a Hérouval, un antiguo molino que había pertenecido al coleccionista y marchante de arte Daniel Cordier, donde vivió con sus hijos. Esos detalles tan escuetos nos permiten conocer someramente la vida de Hessie, pero quedan en la sombra muchos aspectos que podrían iluminar una vida apartada, austera e introspectiva.

Hessie expuso regularmente en la década de los años setenta con algunas galerías tales como Yvon Lambert, Iris Clert o Beaudoin Lebon. En 1975, Suzanne Pagé organizó su primera exposición en solitario en el A.R.C. bajo el título *Survival Art*, título homónimo de las muestras que tendrá cuarenta años después en les Abattoirs, Musée - Frac Occitanie Toulouse entre el 29 de septiembre de 2017 y el 4 de marzo de 2018 y en MUSAC, León, entre el 9 de junio y el 14 de octubre de 2018. En 1976, Hessie participó en la exposición colectiva *Combative Acts, Profiles and Voices* organizada por Aline Dallier y la galería neoyorkina A.I.R. Gallery, junto a Françoise Janicot, Milvia Maglione y Nil Yalter, entre otras artistas. Su obra también ha sido expuesta en el Lund Konsthall, Suecia, que le dedicó una exposición monográfica en 1978.

Paralela a esta actividad expositiva, la década de los años setenta significó para Hessie también la construcción de su compromiso con los movimientos feministas, en los que participó activamente, sobre todo en las reuniones del Movimiento de Liberación de la Mujer. Este periodo efervescente aminoró en la década de los años ochenta

y Hessie fue, poco a poco, teniendo cada vez menos actividad y repercusión pública y quedándose en cierta manera aislada en el molino de Hérouval.

Gracias a la donación de Daniel Cordier, dos de las obras de Hessie fueron incluidas en la colección del Centro Pompidou que actualmente están en depósito en les Abattoirs. Estas obras fueron incluidas en la exposición *Elles@centrepompidou* en 2009, iniciando un nuevo periodo de atención a la obra de Hessie, sobre todo desde que está representada por la Galerie Arnaud Lefebvre de París, que va en aumento debido a la calidad y la singularidad de su trabajo.

En 2016 su obra se presentó en La Verrière, Fondation Hermès de Bruselas con un comisariado de Guillaume Désanges. A esta exposición la siguió otra comisariada por Annabelle Ténèze y Sonia Recasens presentada en les Abattoirs y en el MUSAC de León entre 2017 y 2018. El presente libro al principio fue pensado para acompañar a dicha muestra. Tras numerosos problemas y retrasos de todo tipo, solo este texto ha podido ser publicado por el MUSAC sin las imágenes y el resto de textos que habrían constituido el catálogo inicialmente concebido.

Hessie
Déchets collages grillage (No.Inv.144), 1978-79
Collage, técnica mixta. 115 x 62 cm
Colección MUSAC

LIPTON
LIGNE
WATER QUEEN
WATER QUEEN
LOSTE
ROSETTE
Mays
LA MODE
A' SACIENNE
LUSTUCRU
CARGOLPUNI
lait stérilisé
Le Royal
Super Noisette
32 index