

PROYECTO LIBRO COLECTIVO

Tiempos de habitar. Prácticas escénicas y esfera pública

Coords. Óscar Cornago, Zara Rodríguez

Clara Zarza

IE University, School of Architecture and Design

czarza@faculty.ie.edu

Clara Zarza es especialista en instalación contemporánea, teoría visual y cultura material. Asimismo su trabajo interdisciplinar incluye estudios literarios, antropológicos y filosóficos en torno a la intimidad, la identidad y es sujeto autobiográfico en el arte contemporáneo.

Doctora en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid (UCM) y becaria predoctoral JAEPRe (2009-2013) del Instituto de Lengua, Literatura y Antropología en el Centro de Ciencias Humanas y Sociales (CCHS-CSIC, Madrid). Su tesis ‘Espacios de intimidad. Materiales y modos autobiográficos visibles en el panorama artístico euroamericano de la década de 1990’, defendida el 29 de abril de 2014, ha obtenido el Premio Extraordinario de Doctorado 2013- 2014 (UCM).

Licenciada en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid con un Máster en Historia, Teoría y Exposición, Edinburgh University (Escocia, 2007-2008). Asimismo, ha realizado estancias de investigación en Amsterdam School for Cultural Analysis (Amsterdam, 2010), en el School of Arts and Humanities del King’s College (Londres, 2011) y en el Department of Art History and Communication Studies de McGill University (Montreal, 2012).

Es miembro del equipo editorial de *Efímera Revista* desde marzo 2013. Asimismo, imparte clases en IE University como Profesora Asociada en el Humanities Center desde enero del 2014 y como Profesor Ayudante Doctor en el School of Architecture and Design desde enero del 2018. Actualmente trabaja también en el comisariado y gestión de un proyecto en torno a la obra de la artista británica Bobby Baker que será presentado en La Casa Encendida entre enero y abril de 2019.

Bobby Baker: la normalización y el espacio público

“Me llamo Bobby Baker y soy una mujer”, así comenzaba en 1988 la performance *Drawing on a Mother’s Experience* (ICA, Londres) y así han comenzado a menudo las más de doscientas puestas en escena de esta pieza realizadas en la década siguiente¹. En cada una de estas ocasiones Baker explica con cierto humor su deseo de hacer esta aclaración para enfatizar, aunque espera que “resulte evidente”, que es una mujer y no un hombre como a menudo se espera erróneamente por su nombre. El humor y la sutil referencia a las expectativas y asunciones sobre la identidad normativa de la figura artística hacen eco de una estrategia y una temática propias del momento. La crítica a la norma –el genio artístico como hombre, blanco, occidental, heterosexual, masculino y sano– y el esfuerzo por visibilizar, por tomar el control de la representación, de aquellas identidades *ex-céntricas*, relegadas al terreno de la *otredad*, fueron cuestiones centrales para los movimientos artísticos feministas y postcoloniales de las décadas de 1960, 1970 y 1980. Asimismo, el humor ha sido siempre una estrategia efectiva para las prácticas artísticas que a lo largo del siglo XX han querido presentar de manera abierta contenidos transgresores que pudieran antagonizar al espectador.

En ese marco revisionista repleto de estrategias subversivas que encontraremos en la segunda mitad del siglo XX, surge también la exploración de las implicaciones socio-políticas y culturales que se esconden tras comportamientos y maneras de experimentar el mundo percibidas como individuales, así como el desafío de los límites de lo privado –noción que relegaba a las mujeres a la esfera doméstica y excluía sus vivencias de “importancia objetiva” (Elwes 1997, 24)². La prolija trayectoria artística que Bobby Baker ha desarrollado durante más de cuatro décadas entre los ámbitos de la performance, la instalación y el dibujo, se enmarcan claramente en ese esfuerzo por

¹ Cfr. Foster, Aisling. 2015. “Entrevista a Bobby Baker”, *Efímera Revista*, vol. 6, nº 7:1-20. y Baker, Bobby. 2008. “Drawing on a Mother’s Experience”, *Bobby Baker DVD Series* Bobby Baker, PAL-DVD, 51 minutos.

² “objective significance” (Las traducciones que aparecen a lo largo del texto son de la autora).

hacer de lo “personal” un tema o material aceptable para las artes visuales y merecedor de atención pública que, bajo el lema de “lo personal es político”, impulsaron los movimientos artísticos feministas³. En la obra de Baker, la exploración de vivencias cotidianas y el espacio doméstico dan cuenta de las capas de significado que se encierran en experiencias percibidas como personales. Recordemos su instalación/performance *An Edible Family in a Mobile Home* (1976) en la que la artista abría las puertas de su casa prefabricada y acogía al público con una taza de té mientras este devoraba las figuras de una familia (madre, padre, hija, hijo y bebé) hechos de bizcocho, merengue y otros dulces, las performances *Packed Lunch* (1979) o *My Cooking Competes* (1980) en las que preparaba comidas propias de su día a día o su *Daily Life Series*, una serie de cinco performances sobre el trabajo doméstico y la experiencia de la enfermedad mental –*Kitchen Show* (1991), *How to Shop* (1993) *Take a Peek* (1995), *Grown up School* (1999) y *Box Story* (2001). El trabajo artístico de Baker ofrece, por tanto, un terreno rico para explorar aquí la representación pública de la experiencia cotidiana, así como sus limitaciones y potencial para transgredir la norma que regula la visibilización y articulación de los ámbitos percibidos como privados en la cultura Euroamericana contemporánea.

En la obra de Baker a menudo hay referencias a las pequeñas dificultades y los terrores de la vida diaria. En *How to Shop*, 1993 vemos los dilemas que surgen en las tareas comunes del hogar, como hacer la compra en el supermercado. Del mismo modo, la

³ Este potente enunciado tuvo un fuerte impacto en las artes visuales. Su origen se ha visto ligado al artículo que en 1969 publicó Carol Hanisch en *Notes from the Second Year: Women’s Liberation*, a pesar de que, como señala la propia Hanisch, las ideas que en él se exponen no son propias, sino que forman parte de los debates y el ambiente que se vivía dentro de los movimientos que despuntaron en distintas ciudades estadounidenses y europeas. Carol Hanisch era una activista importante dentro del Movimiento de Liberación de la mujer en Estados Unidos. Como ella misma señala en la introducción que a este artículo hace en 2006, no fue ella quien le dio este título. El título que ella le había dado fue “Some Thoughts in response to Dottie’s Thoughts on Women’s Liberation movement”, unas notas en las que reflexionaba sobre su experiencia con los grupos de concienciación del “Movimiento de Liberación de la Mujer”, escritas con el fin de rechazar la idea de que estos grupos eran una especie de “terapias personales” en lugar de discusiones con alto contenido político. El título que se convirtió en un repetido eslogan, parece haber sido una decisión de las editoras Shulie Firestone y Anne Koedt haciendo eco de las ideas que existían en el movimiento.

agresividad tácita en conversaciones cotidianas o frases hechas se escenifica en *Pull Yourself Together* (2000), performance en la que Baker subida a un camión que recorre las calles grita a los transeúntes “Calmaté”, “Controlaté, echa el freno”, “Anímate querida, sonríe”, o en *A Model Family Pilot* (2008), performance en la que los personajes de dos ancianas hermanas revelan la tensión que subyace en su conversación al ir clavando cuchillos en las prótesis de tela blanca que ambas llevan⁴. Las complejas tensiones y horrores de lo cotidiano y su relación con los roles de género fueron un tema recurrente para los movimientos de liberación de la mujer en la década de 1970. En una performance realizada para la instalación colectiva *Womanhouse* en 1971, Faith Wilding narra la vida de una mujer como un eterno estado de espera (*Waiting*), mientras que en *Les Tortures Volontaires* (1972) Annette Messager expone el dolor que infringen sobre el cuerpo muchos tratamientos de belleza. Del mismo modo películas como *Jeanne Dielman, 23 Quai du commerce, 1080 Bruxelles* (Chantal Akerman, 1976) o las obras del London Women’s Film Group, como *Riddles of the Sphinx* (Laura Mulvey y Peter Wollen, 1976), mostraban una minuciosa mirada hacia la angustia y la monotonía que acompaña la gestión doméstica. En esta línea Lucy Lippard, en conversación con Suzanne Lacy, recordará cómo:

En los primeros tiempos del movimiento artístico feminista, cuando estábamos hablando de que lo personal es político, decíamos que todo lo que hacemos –desde cómo nos ponemos los calcetines a cómo lavamos los platos, y ¿por qué estamos lavando el platos?– debe ser visto como político, es decir, se le ha de conceder importancia política ya que la experiencia vivida es la tierra en la que toda la política se nutre (2010, 153)⁵.

La exploración de aquello que a menudo escapa a la narración y a la visibilización por irrelevante o trivial es, como en tantas obras producidas en el marco de los movimientos artísticos feministas, clave en el trabajo de Bobby Baker,.

⁴ “Pull yourself together”, “Get a grip”, “Cheer up, darling, put a smile on your face” (Barrett y Baker 2007, 69).

⁵ “In the early days of the feminist art movement, when we were talking about the personal is political, we were saying everything we do —from how we put our socks on to how we wash the dishes and why are we washing the dishes?— should be seen as political, in other words, given political importance

Del mismo modo, la obra de Baker confronta al espectador con aquello que debe ser omitido, obviado en la esfera pública por incómodo o tabú. El laberíntico recorrido por los espacios que recrean las experiencias de una mujer dentro del sistema sanitario en *Take a Peek* (1995) expone el silencio entorno a la enfermedad y los procesos fisiológicos, mientras que su serie de dibujos *Diary Drawings* (2006), hablan de la subalternidad del paciente sin voz frente al discurso de la figura del experto.⁶ Su obra explora así, nuevamente, los ámbitos de excusión e invisibilización y los puntos de resistencia o los obstáculos en la narración. Baker vuelve repetidamente a aquello que no debe ser narrado ni representado bien por su supuesta falta de interés o por transgredir los límites de lo inapropiado, lo inoportuno y lo prohibido.

No obstante, la obra de Baker también muestra cómo la visibilización y el reconocimiento de la relevancia pública de aquello que percibimos como experiencias privadas no está exento de obstáculos. Tanto en la recepción de las prácticas artísticas de Baker como en muchas otras, la obra a menudo queda reducida al estatus de excepción. No es casual que *Diary Drawings* sea la obra más reconocida de la artista británica. Esta serie de más de doscientos dibujos fue realizada a lo largo de casi de una década a partir de 1997 cuando la artista ingresó en un centro de día a raíz de una crisis mental. En esta serie Baker aborda sus experiencias con una variedad de tratamientos en centros de día, pabellones psiquiátricos y con los equipos de “crisis”. Inicialmente expuesta en ICIA (Universidad de Bath) y en Queen Mary (Universidad de Londres) en 2006 como una selección de treinta dibujos, ampliada a ciento cincuenta y ocho en 2009 para una exposición en la Wellcome Collection, la serie ha sido expuesta repetidamente y continúa itinerando en la actualidad. A pesar de que en *Diary Drawings* la visibilización del tabú sea central, el marco según el cual desde el Romanticismo la creación artística a menudo se entiende como terapéutica, la obra de arte como catálisis del genio artístico atormentado, permite que la obra ocupe un lugar regulado dentro del orden social, dentro del espacio público. La minuciosa representación de la experiencia de la enfermedad mental es vista, por tanto, no como una continuación de la exploración

because lived experience is the ground from which all politics come”.

⁶ El estatus del sujeto como subalterno y, por tanto, carente de voz en el espacio público ha sido analizado por Spivak, Gayatri Chakravorty en su famoso artículo “Can the Subaltern Speak?”.

de la vida diaria, sino no como una experiencia excepcional.

Un último aspecto fundamental para situar la articulación de la experiencia cotidiana en la obra de Baker, y que enraíza una vez más con las estrategias de los movimientos artísticos feministas de 1970, es su extrema atención al espacio en el que la obra entra en contacto con el espectador, el marco en el que se hace pública. Los movimientos artísticos feministas ocuparon espacios no institucionales y sacaron sus propuestas artísticas a las calles, implicándolas en el activismo del movimiento y convirtiendo así la invasión del espacio público en una estrategia importante para la práctica artística. Recordemos la transgresión del espacio público y de la distancia con el espectador que Valie Export llevó a cabo en 1968 con *Touch cinema*, la invasión de las habitaciones de un mansión de Hollywood por parte de la instalación colectiva *Womanhouse* en 1972, o las prácticas de protesta del colectivo Guerrilla Girls (véase Burgess Fuller y Salvioni 2002, 5). La obra de Baker se moverá entre el espacio doméstico (su propia casa en *An Edible Family in a Mobile Home*, en *Kitchen Show* o en *Bread and Butter*), diversos espacios institucionales y asociados al conocimiento científico (una escuela primaria en *Grown up School* o en *Game Fair*, un jardín botánico en *A Useful Body on Herbs*, un hospital psiquiátrico en *Escaping Gravity* o un museo de la medicina y la salud con *Diary Drawings*) y el entorno urbano (las calles del centro de Londres en *Pull Yourself Together*). Baker hace hincapié en que “cada pieza debe descubrir su ubicación apropiada” (Barret y Baker 2007, 88) y establecer un diálogo con el entorno que permita transgredir ciertas expectativas e implicar al espectador⁷.

De este modo, tanto la temática de la obra de Baker como el entorno en el que se presenta al espectador la sitúa en el contexto de las prácticas artísticas feministas de décadas de 1960, 1970 y 1980, con el importante papel que el “body art” y la performance autobiográfica tuvieron en el uso del propio cuerpo en la obra como medio para la reapropiación de la representación⁸. No obstante, este tipo de prácticas no ha de

⁷ “each piece has to discover it’s proper site”.

⁸ Cfr. Heddon, Deirdre. 2008. *Autobiography and Performance*. Theatre and Performance Practices. Basingstoke Inglaterra: Palgrave Macmillan.

restringirse a las obras de artistas feministas, pues se omitirían aportaciones fundamentales como las polémicas performances de Vito Acconci o Bob Flanagan. Sin embargo, como apunta Amelia Jones en su estudio del “body art” debe recordarse que, en este momento histórico, “para una mujer, exponerse de la manera en la que lo hace Carolee Schneeman en *Interior Scroll* (1975), tiene efectos radicalmente distintos que las de Acconci. Existen similitudes formales y narrativas entre este tipo de obras hechas por hombres y por mujeres pero, por las diferencias que asignamos a lo femenino versus lo masculino, su significado es totalmente diferente” (Burgess Fuller and Salvioni 2002, 165)⁹. Así la obra de Baker ha de ser entendida en esa doble transgresión que implica no solo el contenido y la forma de la narración sino la identidad del narrador.

Aquella abertura de su performance y de nuestro texto en la que Baker se presenta y se identifica, “Me llamo Bobby Baker y soy una mujer”, nos sitúa, por tanto, en el terreno del encuentro entre aquello que se percibe como lo privado y lo público, lo individual y lo colectivo, lo subjetivo y lo objetivo. En este terreno de encuentro debemos detenernos para prestar particular atención a las formas y las fórmulas con las que lo personal se articula para su representación pública. Por tanto, más allá del contenido y el lugar en el que la información se hace pública, deseo explorar aquí la manera de presentar la información, de construir una representación y establecer un diálogo con el espectador como clave para entender las tensiones que se producen en la frontera de aquello que se percibe como el terreno de lo privado y el espacio público.

Como ha sido señalado inicialmente, la teoría y los movimientos feministas identificaron lo privado como aquello cuya visibilidad en el discurso y el imaginario social viene regulado por la norma que lo asocia a lo personal, lo subjetivo, lo perteneciente al individuo, separado por considerarse inadecuado o irrelevante para su consideración en el espacio común. Ya a principios del siglo XX en un estudio sobre el papel que juega el secreto en la organización social, el filósofo y sociólogo Georg Simmel había apuntado hacia esa jerarquía al señalar que las diferentes relaciones

⁹ “for a woman to turn herself inside out, as Carolee Schneeman does in *Interior Scroll* (1975), has a radically different effect from that of Acconci’s self-exposure. Formal and narrative similarities exist between this type of work done by men and women but, because of the differences we assign to femininity versus masculinity, they mean something totally different”.

humanas vienen determinadas por los grados de información compartida. Para Simmel, aquellas sociedades que dan valor a lo secreto se regulan por la noción de que “una esfera ideal rodea a cada individuo, distinta en diversas direcciones y hacia diferentes personas; una esfera que varía en extensión” y cuya transgresión pone en peligro el “honor” de esa persona (1906, 453)¹⁰. La importancia de la noción decimonónica de honor es sustituida por la preocupación y preservación de la privacidad en las sociedades occidentales modernas y contemporáneas¹¹. No obstante, hay una continuidad en la percepción de que existe un ámbito o información entorno al individuo que ha de ser regulado, separado y protegido de la mirada de la comunidad. En esta línea crítica, Jeffrey H. Reiman en su artículo “Privacy, Intimacy and Personhood” (1976) expone la importancia contemporánea que se otorga al control sobre esta información puesto que es en esta capacidad de control en la que basamos nuestra capacidad para tener una variedad de relaciones y lo que otorga valor a las relaciones íntimas.

Si bien es cierto que entender el valor de la intimidad como acceso a un área privada en tanto que restringida y selectiva permitiría entender emociones como los celos, para Reiman este es un modelo puramente mercantilista que obvia situaciones en las que cierta información privada puede ser confiada sin dar lugar a una relación íntima, una consulta médica por ejemplo. Siguiendo esta idea, Reiman afirma que no es la información en sí misma, sino el marco en el que se comparte, el que da lugar a la intimidad. Para Reiman ese marco requiere una relación de “caring” (más allá de un interés, una implicación). Así, Reiman afirma que el error de estos modelos radica en una “visión de la intimidad que pasa por alto el hecho de que lo que la constituye no es simplemente el intercambio de información oculta, sino el contexto de implicación que hace que ese intercambio de información personal sea importante” (1976, 33)¹². Lo que

¹⁰ “an ideal sphere surrounds every human being, different in various directions and toward different persons; a sphere varying in extent”.

¹¹ Cfr. Reiman, Jeffrey H. 1976, “Privacy, Intimacy, and Personhood”, *Philosophy & Public Affairs*, 6 (1) : 26-44.

¹² “view of intimacy is that it overlooks the fact that what constitutes intimacy is not merely the sharing of otherwise withheld information, but the context of caring which makes the sharing of personal information significant”.

es fundamental aquí del análisis de Reiman es su énfasis en el marco de interacción. Reiman señala que, si bien es cierto que la información es relevante, su valor no depende del contenido sino del marco en el que esta información es compartida, la implicación de otro y su capacidad para ser afectado. En el caso de Baker veremos como el juego entre la transgresión y el reconocimiento de esa frontera imaginaria tendrá el potencial de modificarla.

Así, el concepto de marco como aquello que regula nuestras expectativas y nuestro comportamiento será clave, por tanto, para entender la obra de Baker y la relaciones que establece con el espectador. En su libro *Stuff* (2010) el antropólogo Daniel Miller expone una teoría de la objetificación que articula nuestra relación y socialización con el mundo material como interdependiente y cuestiona las fronteras entre sujeto y objeto. Para ello Miller articula una concepción del “marco” como el entorno material que nos configura. Partiendo de las teorías de Ernst Gombrich sobre el papel de los marcos en la recepción de una obra de arte, y la visión que Erving Goffman da del teatro como marco, Miller expone cómo el mundo material nos indica y da pie a ciertos comportamientos, expectativas y formas de experimentar o entender una situación. Miller señala que estos marcos, a su vez, determinan lo que es apropiado o inapropiado, y son particularmente eficientes cuando no los miramos, cuando los aceptamos como familiares, cuando los damos por hecho. Este poder normativo a través de la invisibilidad del entorno conocido es lo que Miller llama “la humildad de las cosas” (2010, 50). Este concepto de marco en tanto que mecanismo que configura y naturaliza ciertas normas y expectativas de comportamiento, nos permite entender el juego entre la adecuación y la transgresión donde se mueve la obra de Bobby Baker.

De cara a explorar las tensiones, resistencias y transgresión de expectativas en la articulación pública de la experiencia cotidiana, percibida como privada, deseo detenerme en detalle en la performance con la que iniciaba el presente texto: *Drawing on a Mother's Experience* (1988, ICA, Londres). En esta performance de aproximadamente 50 minutos Baker hace una narración en clave autobiográfica y una reflexión sobre su experiencia como madre mientras ilustra lo narrado a través de una pintura abstracta y simbólica que va realizando poco a poco con comida derramada

sobre una sábana blanca. El propio proceso de realizar esta pintura (un nuevo guiño a la icónica técnica del *dripping* de Jackson Pollock, uno de los artistas más celebrados como genio vanguardista) escenifica a su vez el impacto que la experiencia de ser madre y gestionar el entorno doméstico ha tenido en sus modos de enfrentarse a cualquier tarea.

Un aspecto fundamental en la articulación de las experiencias percibidas como privadas que Baker hace en *Drawing on a Mother's Experience* es su atención al detalle, a las minucias o retazos de la vida cotidiana transgrediendo así la expectativa de qué es relevante en la articulación de una experiencia y narración de una vida. En su entrevista con Adrian Heathfield, Baker enfatiza su deseo de dar valor y atención a gestos y momentos tremendamente subestimados y “descubrir la vida diaria [...] con los múltiples aspectos cotidianos de cómo vivimos y cómo nos expresamos” (Barrett y Baker 2007, 85)¹³. En este sentido, la narración que hace Baker durante su performance se detiene más en pequeños detalles que en grandes eventos: en su narración del día que dio a luz se detiene más en pormenorizar la comida que había preparado para unos amigos que venían a ayudar con su mudanza. Asimismo, Baker narra los diversos obstáculos y angustias que acompañan su experiencia de la maternidad: la preocupación con la alimentación del bebé, con el aprovechamiento del tiempo, el ahorro económico o el hambre inesperada que acompaña a la lactancia. No obstante, su narración es ambigua y muestra sentimientos encontrados como la satisfacción y el orgullo en su capacidad de dar el pecho y donar leche al hospital o el placer de comer los pasteles de pescado congelados que le traía su madre.

Baker va más allá de la narración de lo cotidiano en su exploración y énfasis del placer, la sensualidad y la alegría que se encuentra en los pequeños gestos diarios y las tareas domésticas alejándose así de la representación monótona y claustrofóbica dada por muchas de las obras de los movimientos artísticos feministas. En *Drawing on a Mother's Experience* Baker narra el deleite y escenifica el placer estético al admirar las

¹³ “a discovery of everyday life [...] with the many daily aspects of how we live, and how we express ourselves”.

filas de tarros brillantes repletos de *chutney* casero, o el impulso y satisfacción que siente al pisar las grosellas cuando se derraman. En su obra posterior seguiremos encontrando un énfasis en el placer de los gestos cotidianos, de aquello que es invisible o pasa desapercibido. En *Kitchen Show* (1991), por ejemplo, la artista nos muestra como lava y pela unas zanahorias y el placer que encuentra en el pequeño lujo de dejar correr el agua sobre sus manos. Baker trabaja, por tanto, con una ambigüedad que hace que su obra vaya más allá de las críticas a los roles de género y obligue al espectador a detenerse y observar.

La importancia del detalle, del pequeño gesto y de la precisión no sólo es narrado sino escenificado a lo largo de toda la performance. La ambigüedad entre el placer y la presión o exigencia que acompañan a las tareas diarias queda patente en el nervioso cuidado que la artista pone en estirar el plástico y la tela sobre la que trabaja, asegurándose de que no quede ninguna arruga; en la minuciosa tarea de colocar las lonchas de carne asada en el borde de la tela, tomándose el tiempo de apretarlas una a una sobre la tela para que dejen una sutil marca; o en su manera de mostrar la organización y planificación con la que todo ha sido preparado (el plástico que evitará que el personal de limpieza tenga que recoger tras la performance y los elementos cuidadosamente cortados o envasados). Esta escenificación nos recuerda que la responsabilidad y ejecución de ciertas tareas cotidianas no solo determina nuestra experiencia sino también nuestra manera de comportarnos.

El nerviosismo y la inquietud que refleja el deseo de precisión y perfección en el desarrollo de actividades y gestos cotidianos es acompañado de otro tipo de indicios a lo largo de la performance: el titubeo, la duda y la incomodidad. Sus exclamaciones, gestos apresurados para corregir algún aspecto que a sus ojos no ha sido realizado con éxito, sus constantes explicaciones, sonrisas pudorosas y disculpas nos recuerdan que la narración y representación de su experiencia están siendo expuestas ante la mirada de un público. En este sentido Baker toca un aspecto fundamental de la articulación de lo privado en un marco público: la vergüenza. Baker ha señalado cómo su trabajo explora a menudo “la restricción y la crueldad de la vergüenza, el daño que causa a la capacidad de las personas para comunicarse de una manera honesta” (Barrett y Baker, 2007, 91) y

la sensación de ridículo reguladora de la frontera entre lo que se percibe como privado y público, de lo individual y lo colectivo¹⁴.

En *Drawing on a Mother's Experience* Baker hace referencias explícitas a la vergüenza que le provoca hablar de ciertos aspectos de su experiencia, los problemas ginecológicos o la depresión post-parto, pero también hace alusión a la posible incomodidad que estos temas puedan provocar en el espectador. La vergüenza y la incomodidad de ambas partes es explicitada en referencias verbales directas sino a través de signos de omisión: al principio de la performance, al anunciar que empezará su narración con el nacimiento de su primer hijo Baker se detiene para mirar al espectador y confortarle diciendo “No os preocupéis, no voy a avergonzaros con detalles desagradables” (Barrett y Baker 2007, 150)¹⁵. Del mismo modo se refiere de manera ambigua a una enfermedad ginecológica a través del eufemismo “problemas de mujeres” (Barrett y Baker 2007, 150)¹⁶. Pero la omisión toma proporciones mayores cuando dice “Hay un elemento sobre el que siempre parece resultarme muy difícil hablar en público. Es el elemento más importante en mi vida. Así que no hablaré de ello” (Barrett y Baker 2007, 153)¹⁷. Todo ello confronta al espectador repetidamente con las restricciones que imponen las normas sociales, a las expectativas que impone el marco público y en particular al tabú.

Baker no sólo pone en evidencia los límites impuestos a la narración de la experiencia cotidiana sino que los transgrede a través del humor, la parodia y la ironía. Con su desactivación de cierto elemento agresivo provocado por la visibilización del tabú y de cierto elemento anodino de aquello considerado irrelevante. El humor, la parodia y la ironía han sido a menudo las estrategias discursivas más prácticas a la hora de presentar discursos críticos o subversivos, no sólo en producción artística de los movimientos

¹⁴ “the restriction and cruelty of embarrassment, the damage it does to people’s ability to communicate in an honest way”.

¹⁵ “Don’t worry. I’m not going to embarrass you with any nasty details”

¹⁶ “women’s trouble”.

¹⁷ “There is one element I always seem to find very hard to talk about in public. It’s the most important element in my life. So, I won’t”.

feministas y postcoloniales sino en precedentes como los objetos y las performances Dadaístas, Surrealistas o del movimiento Fluxus¹⁸. A través del humor y la parodia se crea una clave de excepción del marco público que permite visibilizar aquello que a través de la vergüenza se reprime. Precisamente tras hablar de la vergüenza que le produce haber padecido enfermedades ginecológicas y depresión post-parto, experiencia no poco común pero a menudo omitida por transgredir la idealización de la maternidad en el imaginario colectivo y aludir al tabú que rodea la enfermedad mental, Baker se detiene a escenificar aquel estado tumbándose sobre los restos de comida con los que va componiendo su pintura a lo largo de la performance y satirizar las ventajas de adelgazar y comer galletas en la cama cuando uno permanece tumbado durante cinco meses. La propia Baker ha señalado su fascinación por “las imágenes de auto-ridiculización” (Barrett y Baker 2007, 87) como posición poderosa en la que el sujeto recupera agencia y poder sobre lo narrado¹⁹.

La toma de control de la representación por medio del humor y la parodia es acompañada de un reiterado reclamo de autoridad. Como ya señalábamos al principio de este texto en *Drawing on a Mother's Experience* Baker juega con las expectativas asociadas a la autoridad y la identificación de la mujer artista en tanto que sujeto al que tradicionalmente no se ha reconocido una voz autorial de pleno derecho. En este sentido no solo es relevante el hecho de que Baker recuerde al espectador que es una mujer, sino que insista en identificarse como artista experimentada y especialista en las materias domésticas que discute. Baker señala su entrenamiento como pintora, su adquisición de experiencia a lo largo de su carrera, pero también el hecho de que es una madre experimentada. A lo largo de los cincuenta minutos que dura la performance Baker hace varias observaciones y da al espectador diversos consejos sobre cómo gestionar el cuidado de los hijos y del hogar. Estos comentarios son acompañados de una reiteración sobre su conocimiento como madre y cocinera experta. Si bien la acreditación de la experiencia se muestra como aquello que le permite hablar y establecer una voz de autoridad, su repetido reclamo expone los códigos que regulan la valoración de la información en nuestra sociedad y los sujetos a los que se asocia.

¹⁸ Klein, Sheri. 2007. *Art and Laughter*. Art And--. Londres: I.B. Tauris.

¹⁹ “images of self-ridicule”.

Con su representación de la experiencia cotidiana, percibida a menudo como aquello que debe ser relegado al terreno de lo privado, preservado del ámbito común por su carácter menor, irrelevante, o vergonzoso, tabú, *Drawing on a Mother's Experience* expone las normas y expectativas que regulan su omisión en el marco público. A través del reconocimiento y teatralización de esa vergüenza y del énfasis y cuidado puesto en el detalle, Baker confronta al espectador con esas tensiones y limitaciones al tiempo que en un juego entre fórmulas directas y la ironía, el humor y la parodia, establece una complicidad y una intimidad con el espectador implicado que le permite transgredir la frontera de estas normas.

De este modo, si bien he trazado hasta aquí un análisis de la obra de Bobby Baker que la sitúa claramente en relación a las prácticas artísticas feministas y la experimentación con fórmulas, estrategias y espacios propias del contexto más amplio de la práctica de la performance durante el último tercio del siglo XX, he querido exponer un aspecto del trabajo de esta artista británica que va más allá de la exploración en torno a los roles de género y la experimentación con el cuerpo. Este aspecto tiene que ver con la ambigüedad que Baker construye en su relación con el espectador. *Drawing on a Mother's Experience* no confronta o reivindica la necesidad de atender a lo privado sino que invita a la observación minuciosa de la experiencia cotidiana por medio de un juego sutil entre la distancia y la cercanía, lo apropiado y lo inapropiado, lo que es desvelado y lo que es omitido.

La implicación del espectador, no obstante, no lleva siempre a la compenetración en este juego de ambigüedad. La obra es en ocasiones vista, al igual que el resto de su trabajo a través de mecanismos que, tomando un fragmento, desarticulan su potencial transgresor. En ocasiones su visibilización es articulada como la narración de un sujeto cuya experiencia está fuera de la norma, este es el caso de aquellas lecturas que asumen un acceso verdadero y directo al sujeto y que se centran en la referencia a la depresión post-parto como argumento central para esta exclusión. En otros casos el humor es percibido como fin en sí mismo y la respuesta a éste a través de la risa es el único recurso que tiene el espectador para mantenerse a salvo, para no verse empujado a la

confrontación de los límites del marco público.

Barrett Michèle, y Bobby Baker. 2007. *Bobby Baker: Redeeming Features of Daily Life*. Londres: Routledge.

Baker, Bobby “Bobby Baker” *Daily Life Ltd*. Disponible en: <https://dailylifeld.co.uk/about-us/> [Consulta: 22/12/17]

Baker, Bobby. 2008. “Drawing on a Mother’s Experience”, *Bobby Baker DVD Series* Bobby Baker, PAL-DVD, 51 minutos.

Baker, Bobby, Dora Whittuck, y Wellcome Collection. 2010. *Diary Drawings: Mental Illness and Me*. Londres: Profile Books.

Fuller, Diana Burgess, y Daniela Salvioni. 2002. *Art, Women, California 1950-2000: Parallels and Intersections*. Berkeley: University of California Press.

Elwes, Catherine. 1997. “The Pursuit of the Personal in British Video Art”, *N.Paradoxa*, nº 5 (noviembre): 22-38.

Foster, Aisling. 2015. “Entrevista a Bobby Baker”, *Efímera Revista*, vol. 6, nº 7:1-20.

<http://www.efimerarevista.es/efimerarevista/index.php/efimera/article/view/24/24>

[Consulta: 2/12/17]

Heddon, Deirdre. 2008. *Autobiography and Performance*. Theatre and Performance Practices. Basingstoke Inglaterra: Palgrave Macmillan.

Jones, Amelia. 1998. *Body Art: Performing the Subject*. Mineápolis, Minn.: University of Minnesota Press.

Klein, Sheri. 2007. *Art and Laughter*. Art And--. Londres: I.B. Tauris.

Lacy, Suzanne, Moira Roth, and Kerstin Mey. 2010. *Leaving Art: Writings on Performance, Politics, and Publics, 1974-2007*. Durham, NC: Duke University Press.

Miller, Daniel. 2010. *Stuff*. Cambridge: Polity Press.

Reiman, Jeffrey H. 1976, "Privacy, Intimacy, and Personhood", *Philosophy & Public Affairs*, 6 (1) : 26-44.

Simmel, Georg. 1906. "The Sociology of Secrecy and of Secret Societies." *American Journal of Sociology* 11 (4): 441–98.

Spivak, Gayatri Chakravorty. 1988. "Can the Subaltern Speak?" *Marxism and the Interpretation of Culture*, eds. C. L. Nelson y L. Grossberg, 271–313, Macmillan Education: Basingstoke.