

La magia de lo efímero: Representaciones de la mujer en el arte y la literatura actuales.²

Un ámbito de la epistemología en el que las mujeres sí han intentado subvertir esta situación ha sido el del arte. A partir de finales de los años sesenta del siglo xx, inserto en un clima de cambios políticos y de actitudes intelectuales rebeldes, el arte empieza a fijarse en la situación de la mujer y a manifestarse en temas como el género con perspectivas verdaderamente críticas, aunque estas han ido variando con el paso del tiempo, desde posturas claramente esencialistas hasta otras más influidas por el postestructuralismo. Desde Louise Bourgeois y la surrealista Meret Oppenheim pasando por la *Dinner Party* (1974-1979) de Judy Chicago o *In mourning and in Rage* (1977) de Suzanne Lacy y Leslie Labowitz y el activismo a finales de los ochenta de las Guerrilla Girls contra la marginación de las mujeres hasta las preocupaciones políticas de Jo Spence o Miriam Schapiro o el «hogar» que nos propone Mona Hatoum. El arte de mujeres se configura así no tanto como un estilo o movimiento sino como un sistema de valores revolucionario y una forma de vida. Por eso desde el principio el arte se preocupó de sacar a la luz estrategias femeninas que hasta entonces habían sido marginada: la artesanía, las labores de aguja (recordemos *The Birth Project* de Judy Chicago), la cestería y materiales del espacio privado, tradicionalmente asignado a las mujeres, se convirtieron en elementos del *high art* por ejemplo en la obra de Jackie Windsor, así como otros asuntos que habían quedado relegados. Un caso muy claro es la conocida exposición titulada *Womanhouse* (1972), organizada por Faith Wilding, Miriam Schapiro y Judy Chicago. El cuerpo de las mujeres fue así, desde el principio, uno de los temas más importantes del arte de mujeres (Jones, 1998; Jones/Stephenson, 1999; Pollock, 1996; Alexander, 1999; Holliday /Hassard, 2001), con exposiciones tan evidentes como *Menstruation Bathroom* de Judy Chicago, *Post-Partum Document* de Mary Kelly, *Nightmare Bathroom* de Robin Schiff, *Linen Closet* de Sandy Orgel, *I Object* de Hannah Wilke, *Interior Scroll* de Carolee Schneemann o actualmente los cibercuerpos de Marina Núñez o Donna Haraway. El cuerpo torturado por la guerra aparece en artistas tan diferentes como Nancy Spero, con su impresionante *Torture of Women* a mediados de los sesenta la serie de fotomontajes de Martha Rosler *Bringing the War Home* unos pocos años antes o las *performances* de Adrian Piper durante los setenta tituladas *Catalysis*. Y el cuerpo torturado por las dietas aparece en *Carving: A Traditional Sculpture* (1973), la impresionante *performance/escultura/fotografía* de Eleanor Antin. Pero tal vez la artista que se ha fijado más en el tema que aquí nos ocupa sea Orlan, al llevar este asunto hasta extremos insospechados. Orlan, una artista parisina que desde la

1 Profesora de la Universidad de Salamanca.

2 Este texto está extraído del libro del mismo nombre publicado en la editorial Sendes de la Universitat Jaume I.

década de los setenta se ha sometido a numerosas operaciones para convertirse en una obra de arte, obteniendo la frente de Mona Lisa, los labios de Europa, la nariz de Psiquis y la barbilla de la Venus de Milo (véase www.cicv.fr/creation_artistique/online/orlan) (Ince, 2000; Featherstone, 2000).

Sin embargo, me parece que para los propósitos de este libro vale la pena fijarse, siquiera someramente, en la obra de Cindy Sherman, una artista que se fotografía a sí misma y desconstruye las imágenes estereotipadas que la sociedad contemporánea ha construido de las mujeres, creando así un nuevo subjetivismo (Jones, 1994). Como ella misma señala, «I am trying to make other people recognize something of themselves rather than me». En esas fotos suponemos que reconocemos a la misma persona, porque sus fotografías son, lo sabemos, autorretratos, y sin embargo nunca parece la misma persona, así que nos vemos forzados a reconocer que el concepto de identidad no es tan evidente como cabría esperar (Owens, 1985: 120). Sherman adopta todos los papeles desempeñados por la mujer durante generaciones —en los cuentos de hadas, en las películas, en la historia del arte, en la televisión, en la publicidad, en el porno, en la vida real: en un principio compraba vestidos y accesorios en las tiendas de segunda mano, y le fascinaba ir medio disfrazada a las inauguraciones de las exposiciones de arte, como en una ocasión en la que se presentó vestida de mujer embarazada: «So it just grew and grew until I was buying and collecting more and more of these things, and suddenly the characters came together just because I had so much of the detritus from them» (Howell, 1995: 7). La artista pone así de manifiesto la retórica falsa de la cultura y el lenguaje visual de los medios de comunicación, que van creando un cuadro irreal pero atractivo de quiénes queremos ser. Sherman se vale de su propio cuerpo y de la ropa que lleva puesta (entendida como disfraz —algo que ya le encantaba de pequeña— (Morris, 1999: 17 y ss.)) para exponer problemas que incumben a todas las mujeres y a sus relaciones con los hombres: no en vano dijo Merleau-Ponty en su *Fenomenología de la percepción* que nuestro cuerpo es lo que nos abre al mundo y nos ubica en situaciones determinadas. De ahí que Judith Williamson señale en *Consuming Passions* que la obra de Sherman implica al observador en la construcción de las identidades, pero que la artista intenta minar ese intento de fijar su imagen dependiendo de los deseos de los demás.

Según la indumentaria o el maquillaje se puede convertir en una niña inocente o en una mujer fatal, haciéndonos reflexionar sobre el hecho de que la belleza externa no es sino pura fachada de una cultura de la apariencia en la que la moda refleja el aburrimiento y la fiebre por las novedades. Las distintas imágenes de mujer que nos presenta —ama de casa, bibliotecaria, seductora, secretaria, aburrida, etcétera— son constructos que las mujeres creamos a partir de unos estereotipos que nos han enseñado, y «al ser una concatenación de estereotipos, las imágenes reproducen lo que es ya reproducción; es decir, los diversos personajes de guardarropía producidos por los guiones hollywoodenses, dramones televisivos, novelas disparatadas y anuncios de lujo. Y si el tema de sus imágenes resulta así achatado, convirtiéndose en la imitación en cartón de un personaje, su ejecución no está menos preordenada y controlada por lo ya recibido culturalmente» (Krauss, 1991: 25). Por ejemplo, en

sus *Untitled Film Stills* de finales de los setenta, una serie de fotografías en blanco y negro sobre estereotipos femeninos de películas clásicas de Hollywood, busca, según ella misma afirma en una entrevista para *Artnews*, «the most artificial-looking kinds of women. Women that had cinched-in waists and pointed bras, lots of makeup, stiff hair, high heels, and things like that». Evidentemente Sherman juega con la mirada: es a la vez sujeto y objeto, la que mira y la que es mirada, pero esas mujeres no son solo estereotipos, sino que muchas veces ponen de manifiesto lo que en las situaciones de la vida cotidiana no nos atrevemos a demostrar, nuestros miedos, inseguridades y dramas internos. Sherman es, según Estrella de diego (1992: 176; Pollock, 1996: 42-57), la mayor transformista del arte contemporáneo, a un tiempo objeto de sus propios oscuros deseos y sujeto que los goza y los padece; «autoobjetualizada, se viste de guapa, de fea, de hombre, de sí misma, del otro... y deja así de ser una mujer que habla de las mujeres para ser una mujer que habla de sí misma, si bien libre de toda sospecha narcisista. Como ella misma comenta, más bien quiere que la gente se identifique con esos roles que puede representar». Por eso Rosalind Krauss advierte que Sherman es la desmitificadora que hurga en nuestras creencias culturales, al desconstruir todo aquello que aceptamos como verdadero y exponiéndolo como lo que es, señala Catherine Morris: historias falsas que ocultan las verdaderas estrategias de nuestra sociedad — así, el tipo de feminidad que se nos ha enseñado, inseparable de la imagen que transmitimos a través de nuestro cuerpo. Siempre estamos presentándonos, afirma Hélène Cixous, y cuando se le pide a una mujer que participe en esta representación naturalmente se le pide que represente el deseo masculino.

Sherman habla de una mujer atrapada en su propio cuerpo y de su falta de Poder ante las representaciones que la configuran (su papel de observada y no de observadora, su debilidad y pasividad, su presteza para satisfacer las necesidades de los demás, su vulnerabilidad, su identificación con la naturaleza, las emociones y lo corporal, su existencia como objeto y no como sujeto). Por eso advierte Linda Nochlin (1989) que las representaciones de la mujer en el arte han servido para reproducir una serie de asunciones aceptadas por todos que muestran la diferencia pero no la igualdad, la esencia pero no la heterogeneidad. La identidad femenina es, pues, múltiple y fragmentaria, y se va construyendo a base de constructos culturales que, según dice Whitney Chadwick (1992: 358), revelan «la inestable posición del género. Sus fotografías desafían la idea de que pueda haber una sexualidad «real» detrás de las imágenes que la cultura occidental construye para nuestro consumo en la fotografía y los medios publicitarios». En este sentido cabe destacar, por ejemplo, la serie de fotografías que hizo Sherman en colaboración con Richard Prince titulada *Double Self-Portrait*, en las que se imitan uno al otro disfrazándose de personajes de un género neutro, del cuello hacia arriba, sin revelar nada de la anatomía masculina ni femenina: ambos llevan un traje de hombre, los ojos maquillados y una peluca que puede ser a veces masculina y otras femenina. El título refuerza esta ambigüedad. También son interesantísimos los desplegados de las páginas centrales que hizo por encargo *Artforum* en 1981, mujeres tumbadas, y en consecuencia vulnerables, que recuerdan, a pesar de estar totalmente vestidas, las revistas pornográficas en las que el

varón práctica el voyeurismo (Mulvey, 1991: 136-150). Pero, al mismo tiempo, las caras y las poses de Sherman en estas fotos muestran más bien lo que de verdad esas mujeres acaso piensan y sienten mientras están tumbadas, lo que en realidad no interesa mostrar: «I think I showed this part of these people you see in centerfolds, the part that the photographer doesn't want to take pictures off» nos dice la artista. Y añade «I wanted to do a centerfold that was really uncomfortable to look at. You would open it up expecting it to be titillated and then feel uncomfortable looking at somebody in this vulnerable position» (Morris, 1999: 62). Curiosamente, las imágenes fueron rechazadas por *Artforum*, una revista que, por otro lado, se jacta de dar cabida al arte polémico, y mostradas en cambio en el Metro Pictures en 1982, constituyendo un enorme éxito comercial y convirtiendo a su autora en un importante nombre del mundo del arte internacional.

Después vendría la serie *Pink Robe*, de formato vertical, no horizontal como las anteriores, donde Sherman, al aparecer sin maquillaje y mirando descaradamente a la cámara y al espectador, nos desarma. Para Peter Schjeldahl, estas fotos son las que mejor muestran a la Cindy «real», aunque me parece que esa mujer no está exactamente en ninguno de sus trabajos: «I divide myself into many different parts —asegura en el catálogo de la exposición de Shiga, Japón. My self in the country is one part. My professional self is another, and my work self in the studio is another».

Vale la pena destacar también las fotografías que hizo a finales de 1982 para Dianne Benson, la propietaria de una cadena de ropa en Manhattan llamada Dianne B, quien le encargó una serie de fotos sobre moda que se utilizarían como anuncios en una revista. Utilizó trajes de Comme des Garçons y Jean Paul Gaultier, pero en vez de sentirse mucho mejor con vestidos carísimos las fotografías muestran que se siente incómoda y fuera de lugar, tonta y sin glamour. Son la antítesis de los anuncios al uso. En 1984 la diseñadora Dorothee Bis le encarga una serie parecida para el *Vogue* francés, encargo que acaba materializándose paradójicamente en unas fotos feas, repulsivas y deprimentes, con modelos en algún caso posiblemente homicidas; posteriormente, en 1993 creó obra para *Harper's Bazaar*, y en 1994 para Comme des Garçons. Como una especie de paso más allá de los primeros contactos de Sherman con la moda, en 1985 nos encontramos con una serie de fotos en la más pura tradición gótica (un poco a lo David Lynch, que toman como punto de partida el lado oscuro de los cuentos de hadas, las criaturas macabras y horripilantes de los cuentos de Grimm: «The world is so drawn toward beauty that I became interested in things that are normally considered grotesque or ugly, seeing them as more fascinating than beautiful», comenta Sherman (Morris, 1999:62). La artista incorpora además prótesis artificiales que representan el cuerpo humano —dientes, pechos— y que causan una sensación realmente desagradable: «The shock (or terror) —advierte— should come from what the sexual elements are really standing for —death, power, aggression, beauty, sadness, etc.». Algunas de las imágenes son estremecedoras, sobre todo las que muestran fragmentos del cuerpo humano que son testimonios de la violencia del mundo en el que vivimos y de la relación entre el Poder y su ejercicio con los más débiles: seres humanos que solo son un reflejo de sus Ray-Ban (*Untitled #175*) en medio de la basura y los vómitos que quedan tras

una fiesta en la playa, muñecas de plástico hinchables que quedan tiradas tras un acto violento o sexual (*Untitled #188*). Asimismo podríamos mencionar los retratos que hace a principios de los noventa a partir de figuras históricas, en alguno de los cuales se mofa del tratamiento que los grandes maestros han hecho del cuerpo femenino (*Untitled #255*, inspirado en Botticelli). Muy pronto ven la luz los *Civil War Pictures*, una serie de fotografías que incorporan miembros del cuerpo, sangre, suciedad, lo abyecto en suma, y que resultan realmente impresionantes, igual que sus *Sex Pictures*, con muñecas y partes ortopédicas del cuerpo. Así, Sherman desmantela y amenaza el sistema de representación tradicional, recordándonos las teorías de Jacqueline Rose en *Sexuality in the Field of Vision*. O, como dice Joanna Lowry (1999), pone sobre el tapete lo que queda en el ámbito de la representación una vez lo fetiche y el glamour se han evaporado. Igual que en el conocido ensayo de Roland Barthes titulado *Camera Lucida*, la fotografía se transforma en tropo de la memoria, de la temporalidad, de la presencia y de la ausencia.

Su obra parece cada vez más preocupada por la violencia contemporánea en general y por la que se ejerce sobre el cuerpo femenino en particular así, a finales del siglo xx produce imágenes traumáticas en blanco y negro de desmembramientos y violaciones, usando muñecas que representan a la mujer objeto sexual torturado, violentado, mutilado y manipulado «The new work is very violent —advierte la artista. I'm amused by it because so much anger comes out of me, and it pleases me to see it being acted out». Quizás en estas fotografías más que en cualquier otra se ponen de manifiesto las carencias del artificio, la ambivalencia entre la presencia y la no-presencia; o, como dice Laura Mulvey (1997), los huecos y las ausencias tras la superficie. Sherman es una arqueóloga de la conciencia humana en la era de la simulación posmoderna, señala Douglas Crimp en su conocido ensayo «Pictures» (1984), y también otros importantes críticos como Rosalind Krauss (1993) y Sachiko Osaki (1996). Su obra es la puesta en práctica de algunas de las famosas reflexiones de Laura Mulvey en su conocido ensayo, al que hago alusión en otro lugar, «Visual pleasure and narrative cinema»: «woman stands in patriarchal culture as a signifier for the male other, bound by a symbolic order in which man can live out his fantasies and obsessions [...] by imposing them in the silent image of woman still tied to her place as bearer, not maker, of meaning».

Así las cosas, no es exagerado afirmar que los cuerpos de las mujeres están sobre-significados e hipernormados; por eso en general hay un esfuerzo de presentación del yo para que se corresponda con una marca de género potencialmente ahogadora de ese yo. Paradójicamente, en un siglo en el que la mujer parece haber conseguido la libertad sexual y el control de su propio cuerpo, nos percatamos de que en realidad los cuerpos de las mujeres nunca han sido considerados de su propiedad. «Sobre ellos toda la comunidad mantiene expectativas. Son, además, cuerpos sobre-significados e hiper-prescritos [...] La presentación del cuerpo individual de una mujer debe ser adecuada al alma colectiva que a todas se atribuye. Esto conforma una normativa que la moda encauza y representa» (Valcárcel, 1997:168).