

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS

LA REPRESENTACIÓN DEL SUJETO FEMENINO POR ANGELA CARTER,
BARBARA KRUGER Y CINDY SHERMAN.
SIMILITUDES Y ESTRATEGIAS DE NARRACIÓN

T E S I N A
PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS (INGLESAS)
PRESENTA:
ODETT LEÓN MARTÍNEZ

Asesora:
MTRA. ARGENTINA RODRÍGUEZ ÁLVAREZ



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

Introducción.....	2
I	
La representación del sujeto femenino y sus implicaciones políticas.....	12
II	
Wise women.....	21
A. Confrontando la mirada de Medusa en la literatura.....	25
B. Confrontando la mirada de Medusa en los medios masivos.....	33
Conclusiones.....	49
Bibliografía.....	51

Introducción

The repossession of our bodies will bring...essential change to human society...We need to imagine a world in which every woman is the presiding genius of her own body.

Adrienne Rich

A partir del siglo XX, la lucha de las mujeres por el derecho al voto,¹ a la educación y, en general, por una participación más activa en la vida cultural, laboral y política en países como Inglaterra, Francia y Estados Unidos, principalmente, propicia la búsqueda de modelos y formas de expresión que reflejen la experiencia propia de las mujeres.

En Inglaterra, el derecho al voto y la lucha a través de manifestaciones, marchas y mítines que organizaban las National Union of Women's Suffrage Societies (NUWSS) originan nuevas formas de narrar y representar al sujeto femenino en carteles y propaganda de protesta. Hasta ese momento, los versos del poema *She Was a Phantom of Delight* de William Wordsworth, publicado en 1807, en donde se describe a la mujer como un ser pasivo, mitad mujer y mitad ángel, representaban una versión de la idea literaria y visual sobre la femineidad de la época. Esta versión que trasmite una imagen femenina idealizada,

¹ Las mujeres de Nueva Zelanda fueron las primeras que obtuvieron el derecho al voto en 1897.

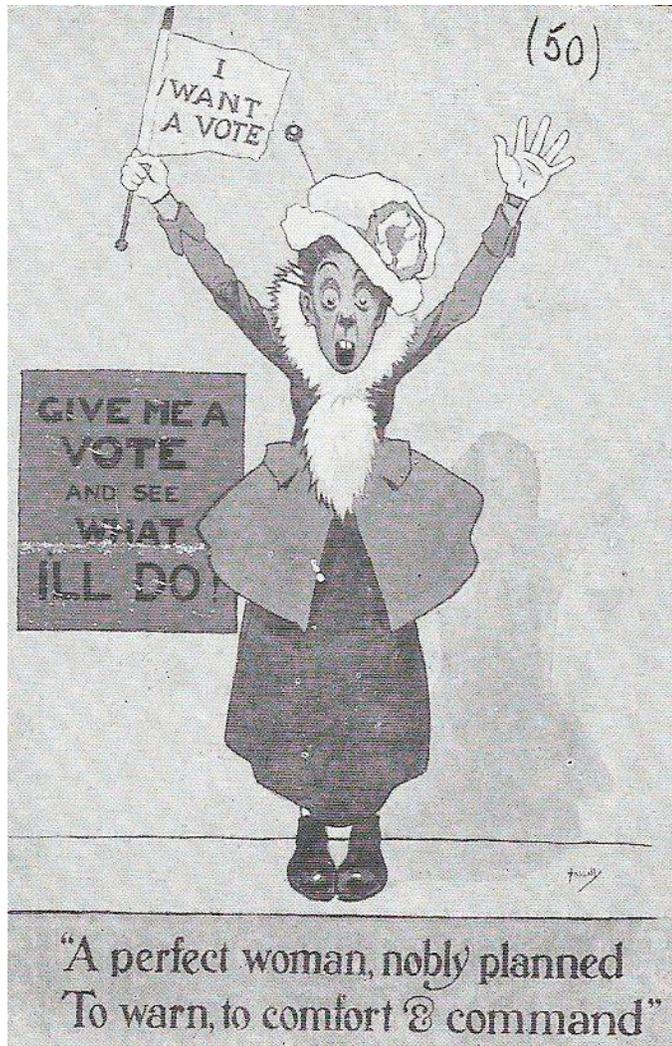
construida por el poeta, que reduce a la mujer a un prototipo, a una idealización petrificada que la convierte en objeto.

A perfect Woman, nobly planned,
To warm, to comfort, and command;
And yet a Spirit still, and bright
With something of angelic light.²

Los dos primeros versos fueron utilizados en una tarjeta postal, de 1912, en contra del movimiento de las sufragistas, titulada *A Perfect Woman*, que John Hassal produjo para la National League (Ilustración 1). En la tarjeta postal, los versos acompañan la caricatura de una mujer fuera de control, que sacude una pancarta que dice "I want a vote". Para la prensa popular y algunos sectores de la sociedad, esta caricatura, masculinizada y con los ojos fuera de órbita, representaba la imagen estereotipada de la mujer que quería emanciparse a través de la obtención de una mayor participación en los espacios político y público. El contraste entre la imagen y los versos de Wordsworth describe con perfección la confrontación que se daba en la forma de representar a la mujer moderna, encarnada en las sufragistas, y las concepciones previas sobre la femineidad idealizada, que prevalecieron hasta la Primera Guerra Mundial.

Sin embargo, ¿cómo debían representarse a sí mismas las sufragistas que se encontraban en una lucha por cambiar los roles tradicionales de la mujer determinados por una sociedad patriarcal? ¿A cuántas imágenes históricas femeninas podían recurrir en una cultura que prohibía la participación de la mujer en la vida pública? Juana de Arco fue la respuesta y se convirtió en la encarnación

² William WORDSWORTH, cit. por Rosemary BETTERTON, *An Intimate Distance. Women, Artists and the Body*, pp. 46-47.



John Hassall, *A Perfect Woman*, 1912, ilustración1. Cartel en contra del movimiento de las sufragistas.

del heroísmo femenino. Las sufragistas no sólo utilizaron su estandarte en la histórica manifestación de 1908 organizada por las NUWSS –donde aproximadamente 30,000 mujeres marcharon por las calles de Londres–, sino que también retomaron los versos de Wordsworth para describir a Juana de Arco como “not only perfect patriot but perfect woman” en el periódico *Suffragette*. A partir de ese momento, surge un diálogo contestatario por parte de las mujeres que tiene la intención de confrontar las ideas y los conceptos sobre la femineidad que se habían ido construyendo social y culturalmente a través de la historia, y sin la participación directa de la mujer que había sido relegada, hasta entonces, a la vida doméstica y excluida de la esfera pública. Las sufragistas buscaban abrir espacios donde las mujeres pudieran expresarse y reescribir su propia historia, desafiar conceptos como el que afirmaba que el cuerpo femenino era propiedad del hombre, ya fuera del padre, hermano, esposo o amante.³

Como expresa Rosemary Betterton, la combinación de texto poético e imágenes visuales muestra dónde giraba el debate en torno a la política de la representación de la diferencia sexual entre el movimiento de las sufragistas y los que se oponían a éste.⁴ Y aun cuando las sufragistas no formaban un movimiento artístico que quisiera reformar las jerarquías y categorías existentes en el arte, su campaña y lucha, a través de imágenes visuales y textuales, representaron el modelo, que más se aproximaba en su tiempo, a lo que podríamos llamar la unión del arte y las políticas feministas. Sus carteles y propaganda fueron el producto de una agenda política que exigía otras formas de representar al sujeto femenino

³ Una de sus estrategias de lucha fue la huelga de hambre, lo que podría interpretarse como la recuperación y utilización consciente de sus cuerpos como un lugar o campo de batalla.

⁴ R. BETTERTON, *op. cit.*, p. 48.

que, algunas veces, como en el caso de Juana de Arco, heroína mítica e histórica, representaban una paradoja en la cual se aglutinaban cuestiones sobre la relación entre tradición y modernidad en las campañas de las sufragistas y la forma en la cual símbolos femeninos eran utilizados para transmitir una realidad social compleja.

Sin embargo, cuanto más se representaban y narraban las mujeres a sí mismas, el problema de la representación del sujeto femenino se volvía más escabroso y complejo, ya que son escasas las imágenes y representaciones positivas de la mujer que ha forjado y delineado la cultura occidental patriarcal. Si pensamos en *La maja desnuda* de Francisco de Goya o en la novela *Moll Flanders* de Daniel Defoe, durante el periodo neoclásico, o en *Les demoiselles d' Avignon* de Pablo Picasso,⁵ todas estas obras de arte representan al sujeto femenino como objeto sexual que seduce en el plano estético porque parece vulnerable y toda mujer que quiere ejercer su poder de seducción –poder que se le atribuye culturalmente a la mujer, espejo de Eva que sedujo a Adán, desde tiempos bíblicos– debe renunciar de antemano a la acción, a su fuerza, a su intelecto y a su independencia. Atractiva, seductora, maternal, virgen o patética.⁶ ¿qué otras opciones para representarse a sí mismas tenían las mujeres cuando su participación en el arte había sido relegada a la condición de musa inspiradora o

⁵ Muchos artistas de vanguardia, como Pablo Picasso y su obra *Les demoiselles d'Avignon*, que marca el inicio del cubismo, compensan con innovaciones estéticas la repetición de los estereotipos sexuales tradicionales.

⁶ Una imagen patética del sujeto femenino sería una representación que resalte la parte emocional de la mujer a tal grado que anule su lado intelectual femenino.

modelo del artista masculino? Como afirma Anne Higonnet: “La marginalidad es difícil de desmentir”.⁷

Por ello, era necesario y urgente que las mujeres pusieran en tela de juicio la manera de abordar la representación del sujeto femenino, su cuerpo y sus deseos, al igual que los modelos y formas de expresión artísticas. Críticas, artistas e historiadoras feministas del siglo XX abren una brecha en la sociedad y la cultura, en el espacio sociocultural que se ha dado por llamar común, para que las mujeres puedan experimentar encuentros con su cuerpo, con su imaginario, con su inconsciente, con el proceso creativo, con sus vivencias, de las que habían sido desposeídas por una cultura social que las censuraba y las censura, y que da por hecho que la experiencia del hombre es universal. Escritoras como Gertrude Stein experimentan con la escritura y la creación. En sus trabajos más radicales, Stein lleva el lenguaje a límites de significado aparentemente caótico, al tratar las palabras como cosas autónomas que rompen con el orden y la coherencia sintáctica de la estructura de las oraciones.

Como afirma Cixous, “Es menester que la mujer escriba sobre sí misma, que la mujer escriba de la mujer y traiga a las mujeres a la escritura, de la que fueron alejadas tan violentamente como de su cuerpo”.⁸ Esta misma frase también se puede aplicar a las artes visuales. Las mujeres tuvieron acceso a las escuelas de arte hasta finales del siglo XIX. Es ahí cuando, las artistas, aunque con ciertas limitaciones, tienen la oportunidad de estudiar por primera vez, en vivo, el cuerpo femenino y masculino desnudo. Observar, estudiar y representar el cuerpo, fue un

⁷ Anne HIGONNET, “Mujeres, imágenes y representaciones”, en *Historia de las mujeres*, p. 424.

⁸ Hélène CIXOUS, cit. por Marcelle MARINI, “El lugar de las mujeres en la producción cultural. El ejemplo de Francia”, en *Historia de las mujeres*, p. 385.

aspecto crucial para que las mujeres pudieran autodeterminarse y actualizarse, reconocer su propio cuerpo para poder reclamarlo. Sin embargo, uno de los problemas más complejos de la representación del sujeto femenino, que han tenido que afrontar, es precisamente cómo representar el cuerpo femenino sin ser cómplices de la mirada masculina. A partir de los años setenta, artistas plásticas feministas inician una búsqueda ardua para tratar de encontrar nuevas formas de abordar este tema tan cargado de connotaciones culturales. Una de las estrategias a la que han recurrido es evitar la representación directa del cuerpo femenino. Por ejemplo, Ana Mendieta –como escultora cubana interesada en la mezcla de los rituales católicos y africanos de la santería, las acciones y objetos que utilizaba o realizaba durante sus *performances* se volvían la parte central de su arte, que registraba por medio de la fotografía– experimenta con el fuego, la tierra y el agua para crear signos del cuerpo femenino fugaces. En su *performance, Anima*, utiliza fuegos pirotécnicos para representar, a través del fuego, la energía del cuerpo femenino.

El enfoque de este trabajo es precisamente la problemática de la representación del sujeto femenino en la cultura occidental, que ha privilegiado el discurso patriarcal dominante y suprimido otro tipo de discursos, como el de las mujeres, que reflejan experiencias diferentes. El trabajo está dividido en dos capítulos. En el primero, *La representación del sujeto femenino y sus implicaciones políticas*, se expone la discusión que se ha dado en torno a la representación, pero su enfoque principal es la representación del sujeto femenino desde una perspectiva feminista. El argumento se basa en la idea de que la representación de la mujer, su cuerpo y sus deseos, no es un proceso natural e

innato, producto de la expresión e inspiración individual, como se afirma en el modernismo y en el romanticismo, por ejemplo, sino más bien el producto de discursos que sustentan con frecuencia sistemas del poder patriarcal histórico, cultural y socialmente condicionados, que convierten a la mujer en un objeto portador de significado. Es decir, en el punto central donde converge la fantasía erótica masculina.

Para ilustrar el argumento anterior, recurriré al cuento de Angela Carter titulado “The Loves of Lady Purple”,⁹ donde el personaje principal, una marioneta, la obra de arte y creación de un viejo titiritero, personifica a una prostituta en escena, que ha sido reducida a su estado actual de mujer de madera por los niveles de degradación a los que llegó, para satisfacer su insaciable ninfomanía. La marioneta, Lady Purple, es la representación de las fantasías eróticas del titiritero, que le da vida con sólo manipular los hilos de la mujer inerte.

En el capítulo dos, *Wise Women*¹⁰, se analizarán las obras de tres artistas feministas, Cindy Sherman, Barbara Kruger, artistas estadounidenses que han desarrollado su obra en las artes visuales, y Angela Carter, novelista, cuentista y ensayista británica. La selección no se ha hecho arbitrariamente, sino más bien tomando en cuenta que la obra de dichas artistas confronta y cuestiona representaciones del sujeto femenino que han sido construidas a través de diversos discursos patriarcales de poder como el de la religión, a lo largo de la historia occidental.

⁹ Angela CARTER, “The Loves of Lady Purple”, en *Burning your Boats*, pp. 41-51.

¹⁰ El título del capítulo dos está en inglés para hacer alusión a la novela *Wise Children* de Angela Carter.

Básicamente, el análisis se enfoca en las similitudes teóricas y en las estrategias que utilizan las artistas en sus obras, como la parodia, para determinar de qué manera, y hasta qué punto, logran el fin político feminista de desafiar representaciones idealizadas de la mujer, que han sido perpetuadas no sólo en las artes plásticas y en la literatura, sino también en los medios masivos. De ahí la necesidad de explorar diferentes medios de expresión artísticos, al igual que diferentes artistas feministas. Por un lado, el cuento “Black Venus”,¹¹ de 1985, de Angela Carter, es un ejemplo literario en donde dos discursos se tejen y mezclan entre sí para confrontarse el uno con el otro: el lenguaje poético del deseo masculino por la mujer como musa y objeto sexual y el lenguaje del discurso político contextualizado de la experiencia femenina. Por el otro, *Untitled Film Still*, de 1977, de Cindy Sherman, es una serie fotográfica, en donde aparece la artista misma en diversas poses, que parodian estereotipos femeninos de películas, en su mayoría estadounidenses, de los años cuarenta y cincuenta. La artista, a través de sus diversas series fotográficas, desafía la supuesta representación transparente de la realidad en la fotografía y se sumerge en la exploración de la construcción de la imagen femenina en el medio fotográfico. El arte visual de Barbara Kruger, como en su obra titulada *We have received orders not to move*, donde combina texto e imagen, narra las diversas formas complejas en que la mujer es utilizada y victimizada en la cultura de masas. Sin embargo, sus obras más recientes también se enfocan en la problemática del consumismo en las sociedades capitalistas.

¹¹ A. CARTER, “Black Venus”, en *op. cit.*, pp. 231-244. Este cuento es la obra literaria de Angela Carter que se ha seleccionado para ser analizada a lo largo del capítulo dos.

Cuando artistas feministas como Angela Carter, Barbara Kruger y Cindy Sherman desafían y confrontan ideas, mitos y concepciones sobre la femineidad enraizados en la cultura, enriquecen la reflexión teórica sobre género, sexualidad y política, además de cuestionar los parámetros que rigen el canon del arte visual y literario. Al examinar de qué manera sus obras utilizan la parodia como estrategia política contestataria y no como mero pastiche paródico vanguardista, veremos de qué forma ponen en entredicho códigos y conceptos culturales sobre la construcción de género y sus implicaciones políticas.

La representación del sujeto femenino y sus implicaciones políticas

The authority of representation constrains us, imposing itself on our thought through a whole dense, enigmatic, and heavily stratified history, it programs us and precedes us.

Jacques Derrida

La crítica, tanto en la literatura como en las artes visuales, ha tomado en cuenta, tradicionalmente, tres fundamentos para analizar una obra de arte: el sujeto como artista individual, la relación mimética del arte con el mundo y los elementos formales de la obra.¹ Estos fundamentos han sido clave en la manera en que nos aproximamos y analizamos una obra. Son también la espina dorsal donde se ha venido apoyando la crítica para crear herramientas de análisis e ideas que validan conceptos sobre el arte tales como: autonomía, trascendencia, centro, autoridad, originalidad, unidad, universalidad, totalización, continuidad y singularidad. Valores estéticos que están íntimamente relacionados con el humanismo liberal. Sin embargo, la teoría feminista, el marxismo, el postcolonialismo, el postestructuralismo y los estudios lésbico-gay han

¹ En *La poética* de Aristóteles se define a la tragedia como la imitación de una acción humana seria y se resalta la importancia de los elementos formales del género para que se produzca la catarsis. Esta obra ha tenido una gran relevancia en la cultura occidental, ya que ha servido como referencia para elaborar y perpetuar conceptos e ideas sobre el arte que denigran otro tipo de géneros.

cuestionado, más no negado, dichos conceptos, al interrogar su relación con la experiencia y reflexionar sobre la producción social e ideológica de significado a través de la representación.

Eric Auerbach en su famosa obra *Mimesis: la realidad en la literatura*, afirma que en la representación literaria dentro de la cultura europea, se establecieron dos estilos fundamentales:

Por un lado, descripción perfiladora, puntualizante, iluminación uniforme, trabajos sin lagunas, primeros planos, concentración en cuanto a desarrollo histórico; y, por otra parte, el realce de ciertos ángulos de la realidad, el oscurecimiento de otros, una aparente desconexión, un efecto sugestivo de lo callado, una proyección hacia la universalidad, un ahondamiento en los problemas de la realidad como criterio estético.²

Ambos estilos literarios se diferencian el uno del otro por sus elementos formales. Sin embargo, comparten la idea tradicional de que la representación es la reproducción de algo dado, que el acto de representar duplica de alguna manera, lo que se considera como el reino de la mimesis. Desde esta perspectiva, toda obra de arte sería una representación transparente de la realidad, y no una imagen o narración³, que estructura la manera como nos percibimos y construimos a nosotros mismo y a los demás, tanto en el pasado como en el presente. Linda Hutcheon en su libro titulado *The Politics of Postmodernism* afirma que: “what we call ‘culture’ is [...] the effect of representations, not their source”.⁴ Desde esta perspectiva, la cultura deja de ser la tradicional fuente de inspiración para el artista y se convierte en el producto del acto de representar. Es decir, toda obra de arte, y

² Eric AUERBACH, *Mimesis: la realidad en la literatura*, p. 53

³ Según Stimpson “like every great word, ‘representation/s’ is a stew. A scrambled menu, it serves up several meanings at once. For representation can be an image –visual, verbal, or aural...A representation can also be a narrative, a sequence of images and ideas...Or, a representation can be the product of ideology, that vast scheme for showing forth the world and justifying its dealings”. Catherine STIMPSON, cit. por Linda HUTCHEON, *The Politics of Postmodernism*, p. 31.

⁴ L. HUTCHEON, *op. cit.*, p. 7. El argumento general de este capítulo está tomado de este libro.

la producción cultural en general, está construida a través de diversos discursos de poder,⁵ que forman una red de sistemas de significado social e ideológicamente establecida, que valida ciertas formas de expresión y desacredita otras, como la producción artística de las mujeres.

Los estudios y la reflexión que ha hecho el feminismo o los feminismos, como afirma Hutcheon,⁶ sobre la representación de la mujer en la cultura occidental se han enfocado principalmente en: la confrontación de las diversas representaciones de la mujer que ha construido el discurso patriarcal; la restauración del pasado de la representación del sujeto femenino por las mujeres; la producción de representaciones femeninas que no privilegien la mirada masculina y el reconocimiento de la necesidad de representar las diferencias entre las mujeres (de sexualidad, edad, raza, clase social, nacionalidad).

Una de las aportaciones importantes que ha resultado de dichos estudios y reflexión es el cuestionamiento de la supuesta naturalidad y transparencia del acto de representar,⁷ lo que también implica el cuestionamiento de la relación mimética del arte con el mundo. En su cuento titulado, “The Loves of Lady Purple” (1974), Angela Carter desafía la supuesta mimesis del proceso de representar al sujeto

⁵ “When discourse is defined as the ‘systems of relations between parties engaged in communicative activity’ (Sekula 1982: 84), it points to politically un-innocent things –like the expectation of shared meaning– and it does so within a dynamic social context that acknowledges the inevitability of the existence of power relations in any social relations”. *Ibid.*, p. 4.

⁶ “As a verbal sign of difference and plurality, ‘feminisms’ would appear to be the best term to use to designate, not a consensus, but a multiplicity of point of view which nevertheless do possess at least some common denominators when it comes to the notion of the *politics* of representation”. *Ibid.*, p 141.

⁷ “[...] it is certainly demonstrable that both feminisms and postmodernism are part of the same general crisis of cultural authority (Owens 1983: 57) as well as part of a more specific challenge to the notion of representation and its address, there is a major difference of orientation between the two that cannot be ignored: we have seen that postmodernism is politically ambivalent for it is double coded – both complicitous with and contesting of the cultural dominants within which it operates; but on the other side, feminisms have distinct, unambiguous political agendas of resistance. Feminisms are not really either compatible with or even an example of postmodern thought [...]”. *Ibid.*, p. 142.

femenino, su cuerpo y sus deseos, y las implicaciones políticas que esto involucra. La autora toma en sentido literal esta idea tradicional de analizar una obra de arte, para mostrar que la representación de las mujeres en la cultura occidental, en especial la de las prostitutas, no refleja la experiencia femenina, sino más bien es el producto de la fantasía erótica masculina y su deseo sexual. De ahí que los personajes principales sean una marioneta, que encarna a una prostituta en escena, y un viejo titiritero: la obra de arte y su creador.

El cuento, que se nutre de la tradición gótica de vampiros, borra la línea divisoria entre ficción y teoría, y hace referencias continuas a la supuesta neutralidad del proceso de representar. Referencias teóricas que se mezclan con descripciones detalladas del proceso creativo que lleva a cabo el titiritero para construir su obra de arte, *Lady Purple*:

The puppeteer speculates in a no-man's-land between the real and that which, although we know very well it is not, nevertheless seems to be real. He is the intermediary between us, his audience, the living, and they, the dolls, the undead, who cannot live at all and yet who mimic the living in every detail since, though they cannot speak or weep, still they project those signals of signification we instantly recognise as language.⁸

El titiritero elabora con maestría al personaje principal de su espectáculo, como si la mujer de madera cobrara vida. Sin embargo, la autora nos dice que la supuesta representación mimética de la experiencia femenina que logra el titiritero se basa en los signos de significado que proyecta la marioneta al interpretar en escena su papel de prostituta. Estos signos de significado que conforman un lenguaje, que puede ser leído e interpretado por los espectadores, insertan a la marioneta dentro de un discurso reconocible, en este caso, el discurso erótico

⁸ A. CARTER, *op. cit.*, p. 41.

masculino.⁹ Lady Purple es una abstracción metafísica de la mujer idealizada por el discurso patriarcal dominante, un estereotipo, “the petrification of a universal whore”,¹⁰ el producto y el generador de una ideología.

Como en el cuento infantil *Pinocho*, pero sin el tierno final feliz, la historia termina cuando la marioneta se convierte en una mujer de carne y hueso, quien le chupa la sangre al titiritero para poder librarse de sus hilos, que funcionan como cadenas. Sin embargo, ¿qué hace con su libertad y la oportunidad de iniciar una nueva vida? Nada. Se va rumbo al burdel del pueblo para continuar representando el único papel que conoce: el de prostituta. Retomando las palabras de Derrida: “the authority of representation constrains us, imposing itself on our thought through a whole dense, enigmatic, and heavily stratified history”,¹¹ se podría decir que Lady Purple no puede romper sus cadenas del todo para convertirse en una mujer libre y dueña de su cuerpo, por la simple razón de que la imagen de su propia representación como prostituta se impone en su pensamiento y la convierte en un objeto fijo, en la petrificación de la única representación que conoce del sujeto femenino. En este sentido, la representación estaría actuando como mediador entre nosotros y la manera como percibimos nuestra realidad.

Esto nos lleva a dos de las múltiples preguntas que se formula Hutcheon: “have we ever known the ‘real’ except through representation? We may see, hear, feel, smell, and touch it, but do we *know* it in the sense that we give meaning to

⁹ “Her actions were not so much an imitation as a distillation and intensification of those of a born woman and so she could become the quintessence of eroticism, for no woman born would have dared to be so blatantly seductive”. *Ibid.*, p. 43.

¹⁰ *Ibid.*, p. 44.

¹¹ Jacques DERRIDA, cit. por Linda HUTCHEON, *op. cit.*, p. 151.

it?”¹² Lisa Tickner afirma que “[...] the real is enabled to mean through systems of signs organized into discourses on the world”.¹³ Es decir, toda presuposición sobre la realidad depende de la manera como describimos esa realidad, la forma como la insertamos dentro de un discurso y los resultados que obtenemos al interpretarla. Sin embargo, esto no significa que la representación domine, supere o eclipse al referente, sino más bien que lo crea, ya que la representación no ofrece un acceso directo e inmediato a éste. De hecho, algunas de las estrategias del postmodernismo y del feminismo, como el cuento de “Lady Purple”, confrontan la noción realista de la representación que da por sentado la supuesta transparencia del acto de narrar o describir la realidad.¹⁴

Griselda Pollock expresó en 1982: “We are involved in a contest for occupation of ideologically strategic terrain”.¹⁵ Tomando en cuenta que toda obra de arte y producción cultural no es un acto pasivo a través del cual se registren objetos preexistentes, una parte importante del proyecto feminista ha sido desenmascarar el discurso aparentemente apolítico del arte y demostrar cómo la cultura elitista y los medios masivos han producido representaciones de la mujer que en su mayoría son estereotipos negativos. Dichas representaciones a su vez producen una imagen social del sujeto femenino que se vuelve parte esencial de un cierto tipo de conocimiento y discurso. La historia del arte, nos dice Jo Anna Isaak, ha servido para racionalizar el material sobre el cual el sistema patriarcal

¹² L. HUTCHEON, *op. cit.*, p. 32.

¹³ Linda TICKNER, cit. por L. HUTCHEON, *op. cit.*, p. 32.

¹⁴ Hutcheon afirma que “[...] modernist art, in all its form, challenged this notion as well, but it deliberately did so to the detriment of the reference, that is, by emphasizing the opacity of the medium and the self-sufficiency of the signifying system”. L. HUTCHEON, *op. cit.*, p. 34.

¹⁵ Griselda POLLOCK, cit. por Jo Anna ISAAK, *Feminism & Contemporary Art. The Revolutionary Power of Women's Laughter*, p. 48.

dominante en las sociedades capitalistas se basa: el control de los hombres sobre el poder laboral de las mujeres, la sexualidad femenina y el acceso a la representación simbólica. La imagen de la mujer, en particular la del desnudo, es el punto de intersección entre el arte, el discurso sexual y el poder económico adquisitivo.¹⁶

Cuando las artistas feministas empezaron a participar activamente en la construcción de la diferencia sexual, étnica, cultural y social a través de la representación, llegaron a la conclusión de que la naturaleza mimética del arte y del artista –la idea del artista masculino universal blanco, que celebra el individualismo y la autoría del sujeto mismo y su producción cultural–, no eran conceptos tradicionales que se podían señalar y reformar con facilidad, ya que dichos conceptos forman la base misma del discurso hegemónico. Además, este discurso está profundamente enraizado en la historia de la cultura occidental. Prueba de ello son los escritos y registros históricos, artísticos y filosóficos que heredamos de los griegos y los romanos, y que han servido como referentes clásicos y autoridad imprescindible, en muchos casos, para la cultura occidental. Sin embargo, se puede ver y rastrear con facilidad la supresión de la experiencia femenina, en general, y la exaltación del ingenio e intelecto masculino, que a su vez construye y describe al sujeto femenino. Un ejemplo es la afirmación que hace Pitágoras en el siglo VI a. de C. “There is a good principle, which created order, light, and man, and an evil principle, which created chaos, darkness, and

¹⁶ “Oil painting functioned as part of the *amour propre* of the bourgeoisie – substantiating its attitudes to property and exchange”. J. A. ISAAC, *op. cit.*, p. 48.

women”.¹⁷ Si saltamos a través de los siglos, veremos cómo se puede trazar una línea clara que nos lleva de una representación negativa de la mujer a otra. Otro ejemplo sería cuando, en 1851, Schopenhauer confronta la tan celebrada belleza del sujeto femenino por parte de la cultura occidental patriarcal, al expresar que “Instead of calling them beautiful, there would be more warrant for describing women as the unasthetic sex. Neither for music, nor for poetry, not for fine art, have they really and truly any sense or susceptibility”.¹⁸ Sin embargo, aquí podríamos hacernos la misma pregunta que se hace Virginia Woolf en *A Room of One’s Own*: ¿Qué habría pasado con Judith Shakespeare y la urgencia de desarrollar su talento, dentro de una cultura patriarcal que privilegia la experiencia y la mirada masculina? La respuesta se puede adivinar a través de la afirmación de Schopenhauer.

Sin embargo, tratar de mirar o analizar cualquier obra de arte desde un punto de vista centralista, que privilegia sólo criterios estéticos impuestos por la cultura dominante, niega la pluralidad que existe en las sociedades y devalúa la producción cultural que representan experiencias distintas. En su ensayo “La loca y sus lenguajes. Por qué no hago teoría literaria feminista”, Nina Baym afirma que “La “escritura de creación” no tiene nada de natural ni de universal. Las mujeres o los hombres que en la sociedad occidental emprenden la producción de algo que, según esperan, será considerado como escritura “seria”, lo hacen en formas complicadas que han pasado por la intervención de la cultura”.¹⁹ Baym pone como

¹⁷ The Guerrilla Girls, *The Guerrilla Girls’ Bedside Companion to the History of Western Art*, p. 7.

¹⁸ *Idem*.

¹⁹ Nina BAYM, “La loca y sus lenguajes. Por qué no hago teoría literaria feminista”, en *Otramente: lectura y escritura feministas*, p. 53.

ejemplo la “seriedad” como criterio de mérito literario, que muestra una actitud, nos dice, “profundamente victoriana, didáctica y patriarcal”.²⁰ Criterios como éste, que están vinculados a la idea de un sujeto universal y un canon establecido por la hegemonía cultural, se utilizan con frecuencia para denigrar y descalificar la producción cultural de las mujeres. Habría que preguntarnos por qué una escritora tan importante como Virginia Woolf no aparece en una antología tan completa como *The Oxford Anthology of English Literature*. ¿Por el hecho de ser una escritora feminista que criticó y señaló abiertamente la opresión de la mujer en la sociedad occidental patriarcal? O ¿por qué su obra no ha sido realmente entendida al ser analizada bajo la misma lupa de los estilos y modelos impuestos por la corriente literaria dominante del modernismo?

Pero para ganar un espacio ideológicamente estratégico en el terreno de la producción cultural, es necesario confrontar, desbancar y cuestionar los discursos hegemónicos occidentales, que no sólo son reproducidos y validados por los hombres, sino también por algunas mujeres que han sido colonizadas por dichos discursos a través de la historia de la representación que se impone, ahora más que nunca, a través de los medios masivos y la globalización cultural. Es necesario ganar ese espacio, no para demostrar simplemente que los hombres y las mujeres debemos tener los mismos derechos de igualdad, sino más bien para validar y expresar la pluralidad que existe en la sociedad y por ende en la experiencia humana.

²⁰ *Idem.*

Wise Women

A number of contemporary women artists are conducting an epistemological investigation of the reality that, as Roland Barthes rather bluntly put it, “has already been written for us”. In the only way available to them, in the guise of an amusement, they are *instancing* the continual discovery of ways to interrogate the generative nature and generative bounds of representation, making it *dis-play* through its own playful lapsus, its structural elements, its inviolable conventional limits, its immanent possibilities. In this strategy the conventions and power of language are disrupted by a witticism or a pun, operating like a meta-lenguaje athwart the text.

Jo Anna Isaak

Las artistas feministas a través de la parodia, la confrontación de los discursos masculinos, la utilización de formas populares, la apropiación y subversión de imágenes y textos de la historia del arte y de la cultura de masas, han ido ganando un espacio ideológico en la producción cultural, para demostrar de qué manera la mayor parte de las representaciones femeninas en la cultura occidental son el reflejo de la mirada masculina.¹ Partiendo de dicha afirmación, proponen retar el

¹ “In postmodern terms ‘the gaze’ is more than a long, fixed look of wonder and (possibly) admiration upon a body subject. It is rather a fundamental structure in the ways in which the subject relates to the cultural order...the way in which subjectivity itself is formed through [its] mechanisms...[it is] something that impacts on, shapes, and contorts the body/subject...[the gaze] forms and is formed, is product and producer of the body/subject of self and other and self in relationship to other in the process of the moment. Attempting a mathematical symphony of simultaneous multiplication and division, it is at the same time both unitary and multiple. Like a medical procedure it dissects and (re)constitutes the self, the other, the relationship of self to

reflejo de esa mirada, para producir imágenes femeninas que expresen la experiencia cultural de las mujeres. Ya que, atrapadas muchas veces en los estereotipos múltiples de las representaciones construidas por los discursos patriarcales, las mujeres existen como un reflejo de la hegemonía cultural del hombre y la interpretación que hace de su cuerpo y su sexualidad: representaciones culturales que al mismo tiempo le ayudan a reafirmar y autodefinir su virilidad.

Lita Barrie abre su ensayo *Beyond The Looking Glass: Your Truths Are Illusions*², con la siguiente pregunta: “How can I be distinguished from her?”³ Only if I keep on pushing through to the other side, if I’m always beyond, because on this plane of their representations, I can’t live. I’m stuck, paralyzed, by all those images, words, fantasies. FROZEN”.⁴ Barrie, retomando la metáfora del espejo de Luce Irigaray,⁵ pone de ejemplo el viaje que hace Alicia al País de las Maravillas, para ilustrar una estrategia que permite a las mujeres traspasar o salirse de los límites de la cultura patriarcal en busca de una identidad propia femenina. Una vez al otro lado del espejo, en el bosque donde las cosas no tienen nombre, Alicia no recuerda ni siquiera el suyo y se renombra a sí misma con la letra “L”. A partir de entonces inicia su viaje al otro lado del espejo del lenguaje y del imaginario masculinos, redefiniendo su propia identidad y rompiendo con el vínculo patriarcal.

self and self to other. At all moments the gaze remains active – forming and inserting the subject in the cultural order”. Barbara KAMENIAR, “Bodies, Pedagogies and the Buddha”, p. 1.

² Lita BARRIE, “Beyond The Looking Glass: Your Truths Are Illusions” en *Barbara Kruger*.

³ El pronombre “her” se refiere al reflejo de la mirada masculina.

⁴ Luce IRIGARAY, cit. por L. BARRIE, *op. cit.*, p. 25.

⁵ “Recent feminist theory is situated at a critical impasse, attempting to articulate different meanings within a language which embodies the symbolic principles of the phallic ideology it serves. Luce Irigaray uses the fable of Alice’s journey to suggest the transitional space occupied by feminine unconscious as woman attempts to reinvent a position from which to “speak herself” (parler femme)”. L. BARRIE, *op. cit.*, p. 27.

La Alicia de Irigaray también se pregunta: “So either I don’t have any ‘self’ or else I have a multitude of ‘selves’ appropriated by them, for them, according to their desires”.⁶ Alicia no se reconoce en las múltiples representaciones que refleja la mirada masculina y cuestiona su propia identidad femenina. Para evitar reduplicar y perpetuar una identidad fija del sujeto femenino, las mujeres deben aprender a verse a sí mismas a través del efecto que reproduce el *especulum* –espejo cóncavo cuya superficie refleja también el interior de las mujeres–. Es decir, debe rechazar la simple imagen femenina, de dos dimensiones, que ofrece el espejo de superficie plana.⁷

Angela Carter, Barbara Kruger y Cindy Sherman, como Alicia y muchas otras mujeres en la historia oficial y fuera de ella, cuestionan el reflejo de la mirada masculina⁸ y desmienten la afirmación que hace Barthes: “You are the only one who can never see yourself except as an image; you never see your eyes unless they are dulled by the gaze they rest upon the mirror or the lens. [...] even and especially for your own body, you are condemned to the repertoire of its images”.⁹ A través de dicha afirmación, las mujeres quedarían atrapadas en el laberinto de los estereotipos femeninos. La afirmación que hace Derrida sobre la autoridad de la representación y la manera en que se impone en nuestro pensamiento a través de una historia enigmática y fuertemente estratificada, no significa que ésta no se pueda confrontar y subvertir, sino que la subversión se dará desde adentro. Una

⁶ L. IRIGARAY, cit. por L. BARRIE, *op. cit.*, p. 26.

⁷ Como afirma Irigaray “we cannot remain pure reflections, nor two dimensional flesh/bodies. Privileging the flat mirror, a technical object exterior to us, and the images which it gives back to us, can only generate for us, give us a false body, a surplus two dimensional body”. L. IRIGARAY, cit. por R. BETTERTON, *op. cit.*, p. 11.

⁸ “To avoid the fixed identity woman is given through a masculine lens, Irigaray suggests that woman learns to see her ‘selves’ through the splintered and dawning effect of the concave side of the mirror (rather than the plane side)”. L. BARRIE, *op. cit.*, p. 26.

⁹ Roland BARTHES, cit. por R. BETTERTON, *op. cit.*, p. 11.

de las estrategias que propone Irigaray es el uso de la duplicidad calculada: “One must assume the feminine role deliberately...to convert a form of subordination into an affirmation, thus to begin to thwart it”¹⁰. A través de una complicidad táctica con los estereotipos femeninos, las mujeres pueden explorar y codificar el papel que se le ha asignado dentro del discurso social y cultural, para después re-codificar el territorio colonizado del cuerpo y de la sexualidad femeninas. La autora afirma que: “To play with mimesis is thus, for a woman, to try to recover the place of her exploitation by discourse, without allowing herself to be simply reduced to it”.¹¹ Es decir, las mujeres deben someterse a las ideas –en particular a las ideas sobre ellas mismas– elaboradas por la lógica masculina pero sólo y únicamente para hacer visible, a través de un efecto de repetición ironizada, lo que se supone que debería mantenerse invisible, como lo muestra el arte de Sherman, Kruger y Carter cuyas obras señalan la manera en que el imaginario masculino construye al sujeto femenino en el arte, en la literatura y en los medios masivos.

Las obras de estas tres artistas, que se analizarán a continuación, se basan en la premisa de que el mundo es experimentado como un gran texto a través del cual nos percibimos a nosotros mismos. El objetivo político feminista que comparten es: revelar a través de la repetición ironizada cómo está estructurado el orden social y el papel que cada género sexual tiene y desempeña dentro de esta estructura social estratificada.

¹⁰ L. IRIGARAY, cit. por L. BARRIE, *op. cit.*, p. 26

¹¹ *Idem.*

A. Confrontando la mirada de Medusa en la literatura

Un buen ejemplo literario de reapropiación y repetición ironizada no sólo de la poesía de Baudelaire, sino también de textos biográficos y obras de arte de pintores occidentales como Botticelli y Monet, es el cuento titulado “Black Venus” (1985) de Angela Carter. La autora centra su narración en Jeanne Duval, la amante mulata del escritor francés, para explorar y mostrar la manera en que Duval es representada como un arquetipo femenino más por los diversos discursos de poder. “Black Venus” establece un diálogo continuo con los poemas de *Las flores del mal*, que son parodiados a lo largo del cuento, para confrontar la representación idealizada y exótica que hace el poeta de Duval como musa y objeto sexual. Sin embargo, el interés de la autora no es narrar la experiencia particular de una mujer y limitar su crítica a la problemática de la oposición de géneros, sino más bien mostrar que las identidades genéricas están inmersas en estructuras de poder sociales, económicas y culturales. Por ello, Carter sitúa a su personaje femenino dentro de un momento histórico específico,¹² para mostrar

¹² Según Matus “what informs and underscores Carter’s story is a network of associations from nineteenth-century comparative anthropology, physiology and anatomy, as well as from art and literature, in which blackness, primitive sexuality, prostitution and disease are closely linked”. La autora hace énfasis en la relación que existe entre el veredicto que hace el antropólogo Cuvier sobre Saartjie Baartman – una joven africana del Cabo Este de Sudáfrica que fue exhibida en Londres y París como ejemplo curioso de la fisionomía típica de la mujer del Cabo Este de Sudáfrica – y la forma en que se construía la sexualidad femenina en el siglo XIX. Baartman, conocida en Europa como la Hottentot Venus, murió en París a la edad de 26 años. Su cadáver fue entregado a Cuvier para que realizara “estudios científicos más precisos”. El antropólogo expresó como conclusión que existía una similitud entre la mujer y el mono y “noted the distortions and anomalies of her organ of generation”. Según Cuvier, afirma Matus, “the highest form of ape – the orangutan – was comparable to the lowest form of man/woman, and more particularly, black woman”. La Hottentot Venus, continúa la autora, “was exhibited not as an incidental freak in a cheap circus, but as a type – the essence of woman’s low position on the evolutionary ladder and the irrefutable evidence of her bestial and degenerate associations”. Sin embargo, Cuvier no fue el primero en describir y definir a la mujer africana a partir de sus órganos genitales femeninos. Dos siglos antes, un holandés dio su propio veredicto y un siglo después de él, Cook. Lo interesante es que todos ellos enfocaron su interés antropológico en el género femenino y sus órganos reproductores, lo que se puede interpretar como una consecuencia de la condición

que la representación poética de Duval refleja la manera en que el discurso colonialista francés construye la identidad del otro, a quien le niega una voz.¹³

El título del cuento resume en dos palabras el interés central de la obra: “Venus”, diosa del amor, representa en la cultura occidental hegemónica la belleza y la pureza femenina. Sin embargo, en la mitología, en algunas imágenes visuales y en la literatura, la figura de Venus también se ha utilizado para representar el prototipo perfecto de la mujer seductora, narcisista y el de la prostituta. El adjetivo “black” nos remite a un contexto histórico más amplio: el colonialismo francés y su percepción de raza, género y clase social.¹⁴ Carter parodia el discurso de Venus que construye la sexualidad femenina en el siglo XIX, que vincula con la caracterización que la estética colonialista hace del colonizado; y a través del uso de la parodia postmoderna¹⁵ se apropia y reelabora estrofas extraídas de poemas de *Las flores del mal*, que describen a Duval como objeto sexual exótico: representación que está fuertemente vinculada con el color de su piel, su origen y su género. En el texto de Carter, aparecen dichas estrofas inyectadas de ironía y en un lenguaje coloquial –que trivializan y anulan el tono serio y, en algunos casos, erótico de poemas como “Las joyas”, “La Serpiente que danza”, “El gato”,

social de las mismas mujeres en Europa, quienes eran consideradas intelectualmente inferiores a los hombres y relacionadas con la naturaleza. Jill MATUS, “Blonde, Black and Hottentot Venus: Context and Critique in Angela Carter’s ‘Black Venus’”, en *Angela Carter*, pp. 162-163.

¹³ El sujeto colonizado no es más que una simple proyección de los deseos, miedos y fantasías del colonizador, emboscados detrás de una aparente descripción objetiva y científica.

¹⁴ J. MATUS, *op. cit.*, p. 162.

¹⁵ Según Hutcheon “parody – often called ironic quotation, pastiche, appropriation, or intertextuality – is usually considered central to postmodernism. [...] through a double process of installing and ironizing, parody signals how present representations come from past ones and what ideological consequences derive from both continuity and difference. [...] Parody also contests our humanist assumptions about artistic originality and uniqueness and our capitalist notions of ownership and property. With parody [...] the notion of the original as rare, single, and valuable (in aesthetic or commercial terms) is called into question. This does not mean that art has lost its meaning and purpose, but that it will inevitably have a new and different significance. In other words, parody works to foreground the *politics* of representation”. L. HUTCHEON, *op. cit.*, p. 93-94.

“Sed non satiata”, “La cabellera”, “Perfume exótico”, “Invitación al viaje”, “La vida anterior”, “Te adoro de igual forma que a la nocturna bóveda”–, yuxtapuestas con respuestas cortas y pequeñas reflexiones de Duval.

El cuento inicia con la descripción de un otoño parisiense que la autora elabora retomando el poema de Baudelaire: “Armonía de la tarde”

Ya viene el tiempo en que sobre el tallo vibrante
cada flor se evapora igual que un incensario;
sones y aromas giran en el aire del véspero.
¡Vértigo desmayado, melancólico vals!

Cada flor se evapora igual que un incensario;
el violín se estremece cual un pecho afligido;
¡Vértigo desmayado, melancólico vals!
Como los catafalcos, el cielo es triste y bello.

El violín se estremece cual un pecho afligido,
¡Un tierno pecho que odia la vasta y negra nada!
El cielo es triste y bello, como los catafalcos;
se ha anegado en su sangre que se coagula al sol

¡Un tierno pecho que odia la vasta y negra nada,
del pasado radiante toda traza recoge!
Se ha anegado en su sangre que se coagula al sol...
Igual que un ostensorio brilla en mí tu recuerdo.¹⁶

Sad; so sad, those smoky-rose, smoky-mauve evenings of late Autumn, sad enough to pierce the heart. The sun departs the sky in winding sheets of gaudy cloud; anguish enters the city, a sense of the betterest regret, a nostalgia for things we never knew, anguish of the turn of the year, the time of impotent yearning, the inconsolable season...Although she does not know the meaning of the word ‘regret’, the woman sighs, without any precise reason.¹⁷

Angela Carter trasmite la melancolía que la llegada del otoño y el crepúsculo provocan en el poeta: el verano se torna gris y el día en noche. En ambos textos prevalece un sentimiento de pérdida y anhelo por el pasado. Es claro que en el

¹⁶ Charles BAUDELAIRE, “Armonía de la tarde”, en *Las flores del mal*, trad, Luis Martínez de Merlo, p. 219

¹⁷ A. CARTER, *op. cit.*, p. 231.

poema de Baudelaire la nostalgia del poeta es provocada por la pérdida de un amor. La voz del poema muestra tener conciencia de su pasado y el sentimiento de ausencia que éste le provoca. Sin embargo, el personaje femenino de Carter descrito como 'Forlorn Eve', es presentado en un lenguaje diferente al del poeta: "she never experienced her experience as experience, life never added to the sum of her knowledge; rather subtracted from it".¹⁸

Más adelante, la autora contrapone el otoño parisino con la visión que tiene el poeta sobre el lugar de origen de Duval:

Baby, baby let me take you back where you belong, back to your lazy island where the jewelled parrot rocks on the enamel tree and you can crunch sugar-cane between your strong, white teeth, like you did when you were little, baby. When we get there, among the lilting palm-trees, under the purple flowers, I'll love you to death. We'll go back and live together in a thatched house with a veranda over-grown with flowering vine and a little girl in a short white frock with a yellow satin bow in her kinky pigtail will wave a huge feather fan over us, stirring the languishing air as we sway in our hammock, this way and that way...

...una isla indolente¹⁹ donde frutos sabrosos
y singulares árboles da la naturaleza;
hombre de vigorosos y de delgados cuerpos
mujeres cuyos ojos por su franqueza asombra.²⁰

Me iré lejos, a donde, llenos de savia, el árbol
y el hombre se extasían, bajo climas ardientes...²¹

La tristeza de la tarde melancólica contrasta con la luminosidad del Caribe, que Baudelaire representa en su poesía como un lugar exótico e idealizado.

Por un lado, París aparece en el párrafo de introducción como una pintura lánguida otoñal que, por ser un referente común para el poeta, sólo provoca en él

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ El poeta utiliza el adjetivo indolente para describir la isla, visión que muestra su punto de vista sobre el Caribe colonizado. Carter retoma dicho concepto para describir a Duval conforme a la visión del poeta.

²⁰ C. BAUDELAIRE, "Perfume exótico", en *op. cit.*, p. 145

²¹ C. BAUDELAIRE, "La cabellera", en *op. cit.*, p. 147

anhelo por tierras desconocidas, las cuales le permiten construir paraísos seculares que lo embriagan. Por el otro, la representación que hace Baudelaire del país de Duval en poemas como “Perfume exótico” y “La cabellera” –parodiados por Carter en el párrafo anterior²²– nos recuerda cuadros al óleo del pintor francés postimpresionista Paul Gauguin (1839-1906) y su manera de construir la realidad de Tahití en su obra, país que alguna vez fue colonia francesa. Se puede afirmar que Angela Carter intertextualiza los poemas de “Las flores del mal” en “Black Venus”, para hacer una crítica no sólo de la poesía de Baudelaire, sino de la tradición de la cual surge.

En seguida la autora contrapone dicha representación idílica con los recuerdos de Duval: “Go, where? No *there!*...All there is to eat is green bananas and yams and a brochette of rubber goat to chew”²³, que expresan carencia y una realidad mucho más cruda. Posteriormente, Duval ofrece una respuesta verbal a la oferta del poeta de llevarla de regreso al lugar donde pertenece: “‘No!’ she said. ‘Not the bloody parrot forest! Don’t take me on the slavers’s route back to the West Indies, for godsake!...’”²⁴ Para Duval el Caribe significa regresar a la horrorosa experiencia de la esclavitud, misma que, contrario a lo que piensa el poeta, la despojó de su lengua materna y de su lugar de origen.

Al darle voz al personaje femenino silenciado, Carter confronta dos tipos de discursos: el lenguaje del discurso político contextualizado de la experiencia femenina y el lenguaje poético de la fantasía y deseo sexual masculinos. Sin

²² Para Hutcheon los detalles de su fantasía parodian los de los poemas “La cabellera” y “Perfume exótico” en cuanto ofrecen los mismos topoi pero vulgarizados como simple escapismo turístico burgués. L. HUTCHEON, *op. cit.*, p. 146.

²³ A. CARTER, *op. cit.*, p. 232.

²⁴ *Ibid.*, p. 233.

embargo, la intención de Carter no es presentar una versión mejorada de Duval, después de todo sólo existen muy pocos elementos biográficos sobre su vida y una pintura de ella realizada por Monet. Además, la misma obra cuestiona la autoridad que se adjudican las narraciones biográficas e históricas al relatar la vida de Duval desde un supuesto y pretendido punto de vista objetivo.²⁵

No obstante, para desmitificar las representaciones sexistas, racistas y colonialistas que existen de Duval, la autora, como afirma Mattus, construye a su personaje femenino conforme a su propio interés político: un personaje de tres dimensiones, que se contrapone a la representación plana y sin individualidad propia que crea el poeta de Duval.

Desnuda estaba ella, y conociendo mi alma,
dejó sólo la amada sus joyas resonantes,
cuya riqueza el aire triunfante le otorgaba
de las esclavas moras en sus días felices.²⁶

...she will sometimes lob the butt of her cheroot in the fire and be persuaded to take off her clothes and dance for Daddy [...] She sulked sardonically through Daddy's sexy dance, watching, in a bored, fascinating way, the elaborate reflections of the many strings of glass beads...²⁷

Cuando al bailar proclama su ruido bullicioso
y burlón, este mundo radiante de metal
y piedra, me extasío, y adoro con furor ...²⁸

He liked her to put on all her bangles and beads when she did her dance, she dressed up in the set of clanking jewellery he'd given her, paste, nothing she could sell or she'd have sold it.²⁹

²⁵ Los pocos elementos biográficos que existen de Duval la describen normalmente como: "a sensuous beauty, a melancholic if exotic shrew, whom Baudelaire treated as a goddess but who never understood his poetry and who repaid his generosity and kindness with nagging and ill temper". L. HUTCHEON, *op. cit.*, p. 145.

²⁶ C. BAUDELAIRE, "Las joyas" en *op. cit.*, p. 501.

²⁷ A. CARTER, "Black Venus", en *op. cit.*, p. 233.

²⁸ C. BAUDELAIRE, *op. cit.*, p. 501.

²⁹ A. CARTER, *op. cit.* p. 233.

En las citas anteriores, Carter desmitifica y humaniza la representación de Duval, al enfatizar dos elementos que expresan su punto de vista sobre su situación cotidiana como objeto sexual: la falta de entusiasmo y el aburrimiento que la invade al quitarse la ropa y desempeñar una de las tareas que debe realizar para seguir al lado del poeta; y el aspecto económico, que dice mucho sobre su situación como mujer dependiente. Mientras Baudelaire fantasea con el poder de la riqueza de las joyas para transformar a Duval en feliz esclava mora, trivializando al mismo tiempo la esclavitud, Duval piensa en el nulo poder adquisitivo de las joyas falsas para solucionar sus necesidades económicas y se pregunta: “why shouldn’t she dance naked for hard cash in hand and earn enough to keep herself? Eh? Eh?”³⁰ Sin embargo, la respuesta que ofrece Carter (“... the very thought of organising a new career made her yawn. Dragging herself around madames and music halls and so on; what an effort?”³¹) no expresa una visión utópica y falsa sobre la liberación femenina. Para la autora, afirma Clare Hanson³², las estructuras de poder omnipresentes constituyen una maquinaria en la cual todo el mundo está atrapado, tanto los que ejercen el poder como sobre los que se ejerce. Por ello, como dice Allison Easton³³, Carter no utiliza como recurso de salvación la ‘naturaleza’ o ‘el sexo’ de su personaje, ya que para la ella ambas cosas no se pueden ver como algo que está fuera de la historia y de las construcciones genéricas establecidas.

³⁰ *Ibid.*, p. 234.

³¹ *Idem.*

³² Clare HANSON, cit. por Alison EASTON, *Angela Carter*, p. 4.

³³ A. EASTON, *op. cit.*, p. 3.

Sin embargo, al final del cuento, Carter retoma la historia oficial que se conoce, a través de Nadar, sobre el final que tuvo Duval: “Nadar say he saw Jeanne hobbling on crutches along the pavement to the dram-shop; her teeth were gone, she had a mammy-rag tied around her head but you could still see that her wonderful hair had fallen out”³⁴, y construye una posible resurrección para ella, a partir de ese momento. Mientras que Baudelaire muere sin poder reconocer su propia imagen reflejada, Duval se encuentra consigo misma y recupera una apariencia física digna a través de dientes y cabello postizos, comprada con dinero obtenido de la producción literaria del poeta. No obstante, en el último párrafo la autora ironiza la herencia de Baudelaire, que no sólo incluye sus manuscritos y sus poemas sino también su sífilis.

Until at last, in extreme old age, she succumbs to the ache in her bones and a cortège of grieving girls taking her to the churchyard, she will continue to dispense, to the most privileged of the colonial administration, at a not excessive price, the authentic, the true Baudelaire syphilis.³⁵

Las palabras “at not excessive price”, “veritable”, “authentic”, “true”, podrían utilizarse también para describir un poema o una pintura. Carter ironiza el concepto de autoría en el arte y coloca la sífilis en el mismo nivel que el de la producción artística de Baudelaire. Y mientras que su poesía destruye y mata la individualidad de Duval y la convierte en un objeto sexual, su sífilis carcome su cuerpo hasta causarle la muerte física. Sin embargo, al final, Duval obtiene venganza al contagiar a sus opresores con la enfermedad venérea. Irónicamente, su venganza de Moctezuma no procede de América sino del país de origen de los mismos colonizadores.

³⁴ *Ibid.*, p. 242.

³⁵ *Ibid.*, p. 243-244.

B. Confrontando la mirada de Medusa en los medios masivos y la publicidad



Barbara Kruger *Untitled*, 1981 (Ilustración 2)

Al igual que Angela Carter, Barbara Kruger y Cindy Sherman confrontan las representaciones culturales dominantes del sujeto femenino, para demostrar que el arte –y toda representación cultural en general– interactúa y se traslapa con los sistemas sociales del presente y del pasado. Para estas artistas es importante señalar que toda representación cultural tiene una historia y expresa una ideología: la historia social no puede separarse, de ninguna manera, de la historia del arte. Hutcheon afirma que la conjunción del aspecto político e histórico en lo

que se ha dado por llamar Nueva Historia del Arte significa que aspectos clave y complejos como género, clase, raza, etnicidad y orientación sexual forman parte ahora del discurso de las artes visuales, al igual que del de la literatura. Sin embargo, al utilizar como medio de expresión la fotografía, Kruger y Sherman cuestionan la supuesta naturalidad, inocencia y transparencia del medio visual al registrar el mundo que nos rodea.

Desde sus inicios, la fotografía se consideró un medio de expresión que ofrecía acceso directo a la realidad. En su libro *The Pencil of Nature* (1844-46), Fox Talbot expresa que la cámara se le ocurrió, durante su primer viaje a Italia, como “una nueva forma de notación cuya característica era precisamente la impersonalidad, pues registraba una imagen “natural” o sea una imagen que llega a existir con la sola intervención de la luz, sin ninguna ayuda del lápiz del artista”.³⁶ No obstante, es difícil de reconciliar el ojo subjetivo del fotógrafo con la objetividad de la tecnología de la cámara, y aun cuando una de las tan celebradas características de la fotografía sea la veracidad, la cual confiere autoridad, interés y fascinación a toda imagen fotográfica, como expresa Susan Sontag: “el trabajo de los fotógrafos no es una excepción genérica a las relaciones generalmente equívocas entre arte y verdad”.³⁷ Un fotógrafo siempre debe hacer decisiones a la hora de enfocar su lente, lo que determina las características de toda fotografía e impone pautas a los modelos. Y aunque en cierto sentido la cámara sí capta la realidad y no sólo la interpreta, las fotografías, al igual que la pintura, el dibujo y la literatura, siguen siendo una interpretación personal del fotógrafo sobre el mundo.

³⁶ Susan SONTAG, *Sobre la fotografía*, p. 98.

³⁷ *Ibid.*, p. 16.

El peligro de la fotografía radica precisamente en su aparente naturalidad y en el placer que provoca en el espectador.³⁸ Sin embargo, toda fotografía es una construcción ideológica de un fragmento de la realidad, una fracción de tiempo y no una evidencia de lo que allí está. Es la visión de un individuo, una evaluación del mundo que expresa una ideología. Susan Sontag afirma que “ la humanidad sigue irremisiblemente aprisionada en la caverna platónica, siempre regocijándose [...] en meras imágenes de la realidad”.³⁹ Pero, como expresa la autora, no es lo mismo educarse a través de representaciones más artesanales y selectivas –como es el caso de la pintura– o representaciones provenientes de la literatura y escritura en general: “la imprenta parece una forma mucho menos insidiosa de filtrar el mundo y convertirlo en objeto mental que las imágenes fotográficas”.⁴⁰

La fotografía ha saturado de tal manera nuestra vida cotidiana con imágenes –reproduciendo indiscriminadamente todo lo que nos rodea– que pensamos que conocemos tal o cual objeto o un lugar en el mundo por el simple hecho de mirar una fotografía.⁴¹ Pero las fotografías sólo muestran la apariencia de la realidad, la superficie de las cosas, son simplemente objetos planos, huecos y fascinantes, que nos invitan una y otra vez a especular sobre lo que está detrás de la imagen visual que nos presentan. Sontag nos dice que la cámara ha terminado por promover principal y enérgicamente el valor de las apariencias, ya que muchas veces sometemos la realidad a escrutinio y evaluación según su

³⁸ Como afirma Hutcheon “the photographic semblance of eternal, universal Truth and innocent, uncomplicated pleasure is what always potentially links the medium to institutional power; it seems to reproduce so easily those grand narratives of our culture”. L. HUTCHEON, *op. cit.*, p. 123.

³⁹ S. SONTAG, *op. cit.* p. 13.

⁴⁰ *Idem.*

⁴¹ “Las sociedades industriales transforman a sus ciudadanos en vaciaderos de imágenes; es la forma más irresistible de contaminación mental”. *Ibid.*, p. 34.

fidelidad con las imágenes fotográficas.⁴² Y es aquí donde radica la peligrosidad de la supuesta naturalidad e inocencia de la fotografía, que oculta el hecho de que toda imagen fotográfica, además de ser una apariencia de la realidad, es también una representación cultural e ideológica que condiciona la manera como nos percibimos a nosotros mismos y a los demás.

Kruger expresa literalmente en su obra titulada *Untitled* (“You are seduced by the sex appeal of the inorganic”; ilustración 3) (página 36), la siguiente afirmación de Sontag sobre el poder seductor de la fotografía y la necesidad de confirmar la realidad y enfatizar la experiencia a través de imágenes visuales: “...el hábito de abstraer el mundo en palabras impresas, engendró ese excedente de energía fáustica y daño psíquico necesarios para construir sociedades modernas inorgánicas”.⁴³ Algunas sociedades producen y consumen incansablemente imágenes que influyen de manera extraordinaria en la determinación de lo que le exigimos a la realidad –en el texto de Kruger que acompaña a la fotografía, podríamos sustituir la palabra “inorganic” por “imágenes”–. Estos guantes, tomados de la mano, representan identidades genéricas fijas, son una construcción cultural de lo femenino y lo masculino. El guante de piel, de textura más áspera, sostiene al guante blanco de tela lisa y suave que transmite fragilidad, pureza y castidad. Imágenes como ésta, que terminan por convertirse “en ansiados sustitutos de las experiencias de primera mano, se vuelven indispensables para la salud de la economía, la estabilidad de la

⁴² Según la autora “mediante las fotografías, el mundo se transforma en una serie de partículas inconexas e independientes; y la historia, pasada y presente, en un conjunto de anécdotas y *faits divers*. La cámara atomiza, controla y opaca la realidad. Es una visión del mundo que niega la relación, la continuidad, y en cambio confiere a cada momento el carácter de un misterio”. *Ibid.*, p. 32.

⁴³ *Ibid.*, p. 14.

política y la búsqueda de la felicidad privada”⁴⁴, al determinar y mantener fijas las relaciones de poder establecidas por el discurso dominante.



Barbara Kruger *Untitled*, 1982 (ilustración 3)

Las obras de Barbara Kruger y Cindy Sherman –que fueron seleccionadas para este capítulo– exploran la manera en que se construye el sujeto femenino en los medios de comunicación masivos, a través de la repetición ironizada de imágenes visuales reconocidas, que provienen del vasto discurso visual omnipresente. O como propone Irigaray, hacen uso de la duplicidad calculada

⁴⁴ *Ibid.*, p. 163.

para codificar y apropiarse, a través de la parodia postmoderna, de estereotipos visuales femeninos producto de la mirada masculina.⁴⁵

Ambas artistas se interesan por cuestionar las convenciones que sostienen el discurso fotográfico. La obra de Barbara Kruger, que mezcla texto e imagen⁴⁶, subvierte las convenciones gráficas de la publicidad y utiliza las ventajas de difusión masiva que este medio le ofrece. La artista expone su obra en “the constant traffic of consumer messages”⁴⁷ para llegar a un público mucho más amplio y diverso. Sus collages aparecen en pósteres y anuncios espectaculares; se exhiben en museos; y se imprimen en cajas de cerillos, en tarjetas postales y en bolsas y camisetas portadas por transeúntes: la calle y los lugares públicos se convierten en el escaparate perfecto para su trabajo artístico.

En obras como la anterior (ilustración3) (página 36) y *Untitled* (“Your body is a battleground”; ilustración 4) (página 38), Kruger hace una crítica a la interconexión compleja entre género y mercantilismo para exponer “the consumption of the cultural construction of ‘femininity’”,⁴⁸ que refleja la manera en que las mujeres han sido erotizadas, idealizadas y convertidas en objeto de glamour y fetiche publicitario de consumo. En la imagen (ilustración 4) aparece la cara de una modelo, pero la mitad de la fotografía es un negativo que no encuadra con la otra mitad. La artista critica la idealización y la explotación del concepto de belleza femenina estándar que impone y promueve una simetría facial y corporal

⁴⁵ Según Owen “...the stereotype is truly an instrument of subjection; its function is to produce ideological subjects that can be smoothly inserted into existing institutions of government, economy, and perhaps most crucially, sexual identity”. Craig OWEN, cit. por R. BETTERTON, *op. cit.*, p. 167.

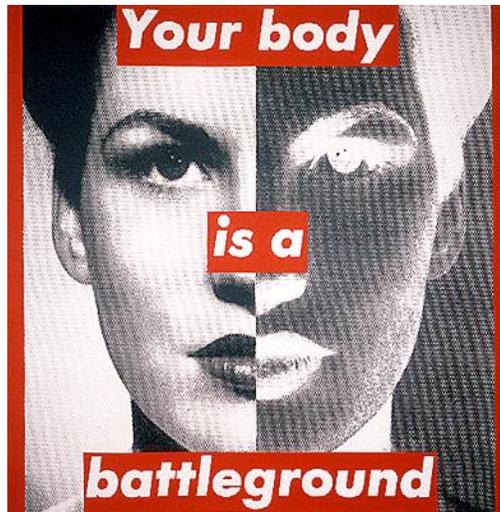
⁴⁶ Barbara Kruger no sólo se apropia de las imágenes de la publicidad y de los medios masivos, sino también de su lenguaje coloquial.

⁴⁷ J. A. ISAAK, *op. cit.*, p. 40.

⁴⁸ L. BARRIE, *op. cit.*, p. 27.

perfectas, al igual que cánones de belleza occidentales a nivel global. Irónicamente, utiliza como recurso las diferentes etapas del proceso fotográfico, para mostrar que aun en la fotografía la simetría anatómica es relativa.

Los trabajos fotográficos de Kruger se distinguen por el uso y la yuxtaposición de textos sobre imágenes en blanco y negro enmarcadas en rojo.⁴⁹



Barbara Kruger *Untitled*, 1989 (ilustración 4)

Para Bill Nichols una imagen visual es un objeto mudo, de alguna manera; su significado, aunque rico, puede ser bastante impreciso, ambiguo y hasta engañoso⁵⁰. Sin embargo, autores como Walter Benjamin creen que el uso de un subtítulo correcto bajo una fotografía puede asegurarle un significado visual; en palabras del propio autor: “rescatarla de la rapiña del amaneramiento y conferirle un valor de uso revolucionario”.⁵¹ Pero, en la obra de Kruger, el texto no funciona como ancla, no está ahí para entablar una relación de redundancia o énfasis con

⁴⁹ Al combinar texto e imagen, Kruger hace explícito que todo mensaje cultural implica un destinatario. La autora afirma que la mayoría de las representaciones en los medios masivos y en el arte son discursos dirigidos a un público masculino, y a través del uso de los pronombres “I”, “you”, “We” y “Our”, desmiente la idea del espectador universal, otorgándole género y raza y, al mismo tiempo, creando un espacio para las mujeres como espectadores activos y no como simples sujetos portadores de significado.

⁵⁰ Bill NICHOLS, cit. por L. HUTCHEON, *op. cit.*, p. 124.

⁵¹ Walter BENJAMIN, cit. por S. SONTAG, *op. cit.*, p. 117.

la imagen; sino por el contrario: la función controladora del componente verbal se problematiza y las palabras hacen corto circuito con la imagen fotográfica.

En la ilustración 4, obra diseñada en primera instancia para apoyar el derecho al aborto, Kruger, a través de una voz imperativa, reclama y promueve el derecho de la mujer sobre su propio cuerpo, haciendo eco a las palabras de Adrienne Rich: “The repossession of our bodies will bring [...] essential change to human society [...] We need to imagine a world in which every woman is the presiding genius of her own body.”⁵² La voz claramente contradice la construcción cultural fija del sujeto femenino como objeto pasivo portador de significado.

A diferencia de Barbara Kruger, la obra de Cindy Sherman se caracteriza por incluir elementos del *performance*. Sin embargo la artista, al igual que Kruger, se apropia de las convenciones del retrato fotográfico: representación visual que se caracteriza por sus supuestas cualidades referenciales, para explorar la construcción de la femineidad en medios masivos como el cine y en el arte elitista. En su serie “Untitled Film Stills, 1977-80”, integrada por 69 tomas, Sherman aparece posando en diferentes situaciones y en diversos papeles femeninos, que a su vez son un despliegue de estereotipos que nos recuerdan personajes femeninos de películas del cine *noir* (*Untitled Film Still #56*) (página 45), del cine neorealista italiano (*Untitled Film Still #35*) (página 47) y del cine masivo de Hollywood (*Untitled Film Still #7*) (página 44). A través de pelucas, accesorios y ropa coleccionada en tiendas de segunda mano, la artista ejecuta sus *performances* que registra por medio de fotografías realizadas, en su mayoría, por ella misma. Sin embargo, sus tomas en blanco y negro, no son autorretratos, la

⁵² Joanna FRUEH, “The Body Through Women’s Eyes”, en *The Power of Feminist Art*, p. 192.

artista no se revela a sí misma en estas imágenes, sino más bien hace uso del artificio para exponer las múltiples máscaras que construyen la feminidad en el cine.

Los múltiples *performances* de Sherman son el eco fotográfico de las palabras de Susan J. Douglas,

Along with our parents, the mass media raised us, socialized us, entertained us, comforted us, deceived us, disciplined us, told us what we could do and told us what we couldn't. And they played a key role in turning each of us into not one woman but many women –a pastiche of all the good women and bad women that came to us through the printing presses, projectors [...] This has been one of the mass media's most important legacies for female consciousness: the erosion of anything resembling a unified self.⁵³

Sherman despliega un abanico de personalidades estereotípicas en su serie fotográfica, para mostrar el poder que han tenido y tienen las imágenes visuales de los medios masivos al influir en la construcción de la identidad femenina y legitimar el papel de cada género dentro de un orden social establecido y determinado por el momento histórico. Para Douglas, existe un vínculo entre los estereotipos femeninos que se promovieron a través del *cine noir* y la implementación de un cambio dentro del sistema social de Estados Unidos de América después de la Segunda Guerra Mundial: las mujeres debían regresar a sus hogares y dedicarse a sus familias.⁵⁴ Socialmente, era indispensable restablecer el esquema familiar tradicional como institución.

⁵³ Susan J. DOUGLAS, cit. por Amada CRUZ, "Movies, Monstrosities, and Masks: Twenty Years of Cindy Sherman", en *Cindy Sherman Retrospective*, p. 1.

⁵⁴ Según Blasser "...like classical Hollywood cinema, *film noir* often expresses its view of American society through the image of the family generally and specifically woman's place in the family. Dana Polan suggests that in mainstream Hollywood films, "realizing one's place can only mean realizing one's place in the family [...] Family and public ideology are indeed one"". John BLASSER, "No Place for a Woman: The Family in *Film Noir*", p. 2.

Durante la guerra, fue necesario que las mujeres sustituyeran la falta de mano de obra masculina. Por ello, los medios de difusión masiva promovieron la visión de que el trabajo femenino en las fábricas era glamoroso y necesario a través de producciones como “Glamour Girls of 1943” y anuncios ilustrados en periódicos y revistas que celebraban la fuerza laboral femenina. Sin embargo, tan pronto como la guerra terminó, los mismos medios empezaron a representar a las mujeres que deseaban trabajar fuera de sus hogares como mujeres malas, desobligadas y mentalmente insanas. Los personajes femeninos de las películas *noir* son un eco de este mensaje como *The Postman Always Rings Twice* (1946), de Tay Garnett, o *The Lady of Shanghai* (1948), de Orson Welles. En ambas películas las protagonistas femeninas representan el papel de la *femme fatale* que destruye la vida de los hombres a través de la seducción y la manipulación.

Camaleónicamente vemos una y otra vez a Sherman adoptando e imitando papeles femeninos cinematográficos de los años cuarenta y cincuenta. La artista, a través de la reiteración de estereotipos femeninos, no sólo cuestiona la supuesta veracidad y transparencia del medio fotográfico al captar una imagen, sino que termina por limar y socavar visualmente su propia individualidad para convertirse literalmente –en cada una de sus fotografías– en una fantasía visual masculina: la prostituta con una copa de martini en el cuarto de un motel (*Untitled Film Still #7*) (página 44); la misteriosa *femme fatale* sentada en la sala, en espera de la llegada de alguien (*Untitled Film Still #50*) (página 44); o la típica rubia seductora (*Untitled Film Still #56*) (*Untitled Film Still #53*) (página 45), que popularizó Rita Hayworth en *The Lady of Shanghai* y que, posteriormente, Marilyn Monroe se transformaría en la caracterización viva de dicho estereotipo: la actriz termina por rechazar su

propia personalidad natural para remplazarla por una artificial, tan hueca como las mismas imágenes visuales que la cámara arroja.

Las fotografías de Sherman –que al mismo tiempo se apropian de los estilos cinematográficos de algunos directores de cine como Hitchcock (*Untitled Film Still #18*) (*Untitled Film Still #25*) (página 46), para lograr que el espectador inserte cada foto dentro de un contexto cinematográfico específico– ilustran el proceso de transformación y deformación por el que pasan las mujeres para moldear su cuerpo y reinventarse a sí mismas como imágenes de perfección femenina, donde la cultura juega un papel clave y determinante. Al ponerse una y otra vez las diferentes máscaras que construyen el género femenino en los medios masivos, como afirma Elizabeth A. T. Smith, el cuerpo fotografiado de Sherman se subordina servilmente a la textura del medio fotográfico mismo y, de este modo, reitera con bastante destreza la disolución de la imagen en identidad genérica.⁵⁵ Mientras que las imágenes de Kruger usan las palabras para producir profundidad y ofrecer un comentario que hace corto circuito con la imagen visual, las fotografías de Sherman rechazan la profundidad para producir femineidad como toda superficie visual. Por ejemplo, en la ilustración 2 (página 32), vemos un rostro griego en mármol que podría tomarse como el resultado del “Efecto Medusa”: una cara femenina –que cumple con los estándares de belleza occidental– convertida en piedra. Kruger, a través de la frase acusatoria: “Your gaze hits the side of my face”, rechaza y se niega a ser objeto de dicha mirada. Sin embargo, Cindy Sherman, a través de la naturaleza deliberada que adopta en cada una de las poses de la serie “Untitled Film Stills”, hace evidente que su

⁵⁵ Elizabeth A. T. SMITH, cit. por Amelia JONES, “Tracing the Subject with Cindy Sherman”, en *op. cit.*, 42.

cuerpo es el objeto de una mirada y que esa mirada es masculina, ya que es inevitable no insertar cada fotografía de la serie dentro de un contexto visual determinado.



Untitled Film Still #7, 1978



Untitled Film Still #50, 1979



Untitled Film Still #56, 1980



Untitled Film Still #53, 1980



Untitled Film Still #18, 1978



Untitled Film Still #25, 1978



Untitled Film Still #35, 1979

Conclusiones

Al conjugar análisis literario y fotográfico se puede ver que las obras de Carter, Kruger y Sherman muestran que la representación del sujeto femenino en la literatura, el arte visual y los medios masivos es resultado de una forma de pensamiento estructurada a partir de ideas y conceptos formulados a través de discursos hegemónicos masculinos: la producción cultural en general refleja un orden social establecido, donde cada género sexual desempeña un papel específico para legitimar y garantizar sociedades inorgánicas estratificadas.

El lugar que ocupan las mujeres dentro de este orden social, el cual privilegia las oposiciones binarias entre los géneros, está plasmado en representaciones arquetípicas femeninas como la del poema *She Was a Phantom of Delight* de William Wordsworth o la de la pintura *La maja desnuda* de Francisco de Goya. En ambas obras, la mujer es representada como objeto pasivo y fuente de placer, como simple abstracción de la fantasía masculina –es un hecho que la imagen femenina que predomina dentro de la producción cultural es la del cuerpo femenino desnudo, la cual hace referencia a una de las oposiciones binarias culturales más frecuentes: la supuesta carnalidad mundana de la mujer y su relación con la naturaleza en contraposición con el intelecto e ingenio masculinos.

Artistas plásticas y escritoras feministas contemporáneas, principalmente, cuestionan estas formas arquetípicas de representar a la mujer en una búsqueda por encontrar nuevos mecanismos para producir representaciones productivas del cuerpo femenino y de la mujer en general sin reutilizar códigos masculinos

existentes. Tarea difícil y compleja ya que el cuerpo, en particular, ha sido degradado dentro de la tradición erótica del arte occidental, pero al mismo tiempo ofrece medios para articular experiencias femeninas de modo específico, ya que no es lo mismo observar y formarse una idea sobre el cuerpo femenino desde cierta distancia que habitarlo.

Las obras de Carter, Kruger y Sherman aquí analizadas son un buen ejemplo de los pasos que se han dado para encontrar nuevas formas de representar al sujeto femenino. Estas artistas proponen un cambio que va desde simples objetos portadores de significado a sujetos creadores de nuevos discursos narrativos que comuniquen experiencias propias de las mujeres. Por medio de estrategias tales como repetición ironizada y duplicidad calculada, no sólo cuestionan el proceso de representación mismo, sino que someten al sujeto femenino a ideas en particular sobre las mujeres elaboradas por la lógica masculina para recuperar el cuerpo colonizado femenino y el lugar de explotación que ocupan las mujeres dentro de los discursos patriarcales.

Y aunque se podría argumentar que sus estrategias de narración no van más allá de la confrontación creativa y que de ninguna manera proponen nuevas formas de representar al sujeto femenino que rompan totalmente con las masculinas, sus obras son parte esencial de un largo y arduo proceso de autodefinition femenina que tiene como objetivo producir representaciones del sujeto femenino coherentes para que finalmente cada mujer sea “the presiding genius of her own body”.

Bibliografía

Auerbach, Eric, *Mimesis: la realidad en la literatura*. Trad. I. Villanueva y E. Ímaz, México: Fondo de Cultura Económica, 1950.

Barrie, Lita, "Beyond The Looking Glass: Your Truths Are Illusions", en *Barbara Kruger*. Ed. Thomas Geri, Nueva Zelanda: National Art Gallery, 1988.

Baudelaire, Charles, *Las flores del mal*. Trad. Luis Martínez de Merlo, Madrid: Ediciones Cátedra, 2001.

Baym, Nina, "La loca y sus lenguajes. Por qué no hago teoría literaria feminista", en *Otramente: lectura y escritura feministas*. Coor. Fe, Marina. Trad. Flora Botton-Búrla, México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

Betterton, Rosemary, *An Intimate Distance. Women, Artists and the Body*. Londres: Routledge, 1996.

Blasser, John, *No Place for a Woman: The Family in Film Noir*.
www.lib.berkeley.edu/MRC/Noirtext.html

Carter, Angela, *Burning your Boats*. Londres: Vintage, 1995.

Cruz, Amada, "Movies, Monstrosities, and Masks: Twenty Years of Cindy Sherman", en *Cindy Sherman Retrospective*. Eds. Amada Cruz, Elizabeth A.T. Smith y Amelia Jones, Nueva York: Thames & Hudson, 2001.

Frueh, Joanna, "The Body Through Women's Eyes", en *The Power of Feminist Art*. Eds. Norma Broude y Mary D. Garrard, Nueva York: Abrams, 1994.

Higonnet, Anne, "Mujeres, imágenes y representaciones", en *Historia de las mujeres*. Vol. 5. Dir. Georges Duby y Michelle Perrot. Trad. Marco Aurelio Galmarini, Madrid: Taurus, 2000.

Hutcheon, Linda, *The Politics of Postmodernism*. Londres: Routledge, 1989.

Isaak, Jo Anna, *Feminism & Contemporary Art. The Revolutionary Power of Women's Laughter*. Londres: Routledge, 1996.

Jones, Amelia, "Tracing the Subject with Cindy Sherman", en *Cindy Sherman Retrospective*. Eds. Amada Cruz, Elizabeth A.T. Smith y Amelia Jones, Nueva York: Thames & Hudson, 2001.

Kameniar, Barbara, *Bodies, Pedagogies and the Buddha*.
www.aare.edu.au/98pap/kam98378.htm. 1995.

Marini, Marcelle, "El lugar de las mujeres en la producción cultural. El ejemplo de Francia", en *Historia de las mujeres*. Vol. 5. Dir. Georges Duby y Michelle Perrot. Trad. Marco Aurelio Galmarini, Madrid: Taurus, 2000.

Matus, Jill, "Blonde, Black and Hottentot Venus: Context and Critique in Angela Carter's 'Black Venus'", en *Angela Carter*. Ed. Alison Easton, Londres: New Casebooks, 2000.

Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*. Madrid: Edhasa, 1996.

The Guerrilla Girls, *The Guerrilla Girls' Bedside Companion to the History of Western Art*. Harmondsworth: Penguin Books, 1998.