



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
POSGRADO EN ARTES VISUALES

“EL DISCURSO DE GÉNERO EN LA FOTO-PINTURA
ANÁLISIS DE LA OBRA DE 4 ARTISTAS:
CINDY SHERMAN, PIERRE ET GILLES, YASUMASA MORIMURA
Y ROBERT MAPPLETHORPE”

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN ARTES VISUALES

P R E S E N T A
DAMIÁN SIQUEIROS

DIRECTORA DE TESIS:
BLANCA GUTIÉRREZ GALINDO

MÉXICO D.F., AGOSTO 2009





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.

A mis compañeros de camino, en especial a quienes me llevaron de la mano al principio de mi recorrido.

A mi esposo, que hace más interesante el viaje y atenúa los momentos difíciles.

A Antonia Chiappinni, que me vio nacer como artista.

A mi tutora, Blanca Gutiérrez, que me ha influido profundamente en el discurso de mi trabajo.

Índice

Introducción	3
I. Foto-pintura: una propuesta híbrida	6
II . Género: un concepto cultural	15
III. Robert Mapplethorpe. Estetización y retrato de la marginalidad	33
IV. Cindy Sherman. El feminismo de ahora y siempre	60
V. Pierre et Gilles. La estética homosexual y la sensibilidad camp	84
VI. Yasumasa Morimura. La hija de la historia del arte	114
Conclusiones	148
Bibliografía y fuentes de información.	151

Introducción

Habiendo terminado los estudios en Arte y comenzado una carrera como artista, la maestría se imponía como la mejor solución para nivelar la resolución conceptual de mi obra con los avances que había hecho en la técnica y en la forma en los años anteriores. El concepto de la obra como cuerpo de trabajo era disperso y se traducía en la pérdida del mensaje y en la saturación de elementos compositivos. Aunque en ese momento no estaba persuadido de esto, ahora lo comprendo perfectamente: el aprender a aproximarse conceptualmente a un problema y a uno sólo era inminente.

Por una cercanía otorgada por mi historia personal, el tema que más sobresalía en importancia era lo que se llama temática de género, una problemática abordada por los estudios de género que se dedican a la comprensión social y cultural de lo que significa ser persona en base al sexo biológico, o a la preferencia sexual. *Grosso modo* esta perspectiva incluye el tratamiento del feminismo, de la homosexualidad, travestismo y transexualidad. Hasta el momento de mi llegada a San Carlos, mi comprensión del tema era más bien pragmática y vivencial. Sin embargo fue mi tutora, Blanca Gutiérrez, quien me asesoró para tener un entendimiento fundamentado en las ciencias humanistas, y que permitió abstraerme para poder ver la problemática desde un punto de vista externo. Este sería el primer paso hacia una base conceptual firme para mi trabajo y para el entendimiento de otras representaciones culturales del género.

Por otra parte, en cuanto al aspecto formal de mi obra, aún cuando en mis inicios como artista la pintura tradicional ocupaba un lugar primordial, poco a poco fue menguando para dejar paso a la fotografía. Sin embargo, así como no vemos la luna en su estado mínimo no quiere decir que haya desaparecido. La fotografía demostraría ser una facilitadora para expresar mi visión pictórica. En otras palabras estaba utilizando la fotografía como medio, pero la resolución formal pertenecía a las estructuras de la pintura figurativa de la era moderna.

Poco tiempo pasó para darme cuenta que este tipo de actitudes marcaba la era postmoderna, artistas como los estudiados en esta tesis, Peter Greenaway o Inez van Lamsweerde, etc, habían ya recurrido al mismo procedimiento. Cindy Sherman, Mapplethorpe, Pierre et Gilles y Yasumasa Morimura conjuntaban mis intereses en el

aspecto formal y conceptual. Era claro que para poder proceder con mi trabajo debía primero comprender a estos artistas. Primero con el fin de entender sus procesos, de conocer su especificidad en el arte, conocer como era la recepción de su trabajo y por supuesto aprender de su experiencia.

Estos artistas se enfrentaban a la difícil tarea de representar las problemáticas que aquejan la situación en que viven las personas que están fuera de la visión predominante de la heterosexualidad masculina. La inclusión de los aspectos formales de la pintura para resolver su obra parecían un elemento primordial para regular la recepción del mensaje y de la obra de manera positiva. Este punto en específico no ha sido tratado dentro de la bibliografía encontrada hasta este momento, de igual manera los críticos e historiadores no se han persuadido o no han tomado en cuenta los elementos que unen a los 5 artistas tratados en este proyecto. Una de las razones tal vez es que las similitudes más evidentes se encuentran en la forma, y en general en arte contemporáneo hay una tendencia hacia ignorar la forma y transferir el interés al concepto. Aún así, la base conceptual de estos artistas forma un tejido que es esencial para comprender la forma en la que vemos la problemática de género a partir de la década de los setentas. Igualmente nos han ayudado a confrontar las representaciones culturales y sociales de esta temática de una manera, si no escéptica y no conformista, al menos si, objetiva. Otra razón importante es que estos artistas no pertenecen a una misma “escuela”, provienen de muy diferentes orígenes (con excepción de Sherman y Mapplethorpe), y se mueven en diferentes círculos. Sería complicado encapsularlos dentro de una misma categoría, pues es la complejidad de sus bagajes culturales lo que determina la manera de utilizar la forma de representación que aquí nos interesa. Cada uno de estos artistas se apropia de las estructuras de la pintura de manera diferente, unos más literalmente que otros, aún cuando las referencias provienen del mismo origen.

Lejos de tener como objetivo un estudio exhaustivo sobre la obra de cada artista, lo cual sería tema de una tesis sobre, *El discurso de género en la foto-pintura* pretende abordar el trabajo de cada uno de estos artistas dando un panorama general y haciendo hincapié en las dos variables que se mencionan en el nombre del proyecto. Posteriormente la investigación se concentra sobre una de las fotografías representativas tanto del artista como del tema de estudio. Con esto en mente, parte del propósito es

analizar la manera individual en que cada uno se apropia de la pintura y se ocupa del género.

Después de clarificar los conceptos de foto-pintura y género, cada capítulo será dedicado a un artista, pero también a una vertiente particular de la representación de género: Mapplethorpe aborda en su obra una doble marginalidad, la de la homosexualidad y la de la subcultura sadomasoquista. Cindy Sherman trata la representación cultural de la mujer a través de la construcción de estereotipos. Pierre et Gilles, con su obra resumen las referencias que forman el imaginario de la identidad gay. Por último Yasumasa Morimura se transforma rompiendo los límites de género, personifica la transexualidad, el travestismo y el *camp*.

Este trabajo es el resultado de la investigación, sino un estudio de la diversidad de razones y de formas que ha tomado la apropiación de la pintura “clásica” dentro del arte político-contemporáneo. De cualquier manera hay comparaciones, sobre todo en lo que concierne a sus procesos que abordaré oportunamente.

Es importante especificar que tanto mi aproximación hacia los artistas y su trabajo, así como el resultado final de esta investigación es a partir del punto de vista de un artista que se dedica a la producción, y no un investigador, crítico o un experto en ciencias humanas. Uno de los principales incentivos de esta investigación, como ya mencioné es el aprendizaje que pueda enriquecer mi propia obra. De ahí también que la tesis no hable sobre mi obra, ya que aunque durante el proceso de investigación fueron integrándose a ella los descubrimientos es sólo hasta el final de este proyecto que realmente puedo comenzar a aplicar y a identificar la totalidad del conocimiento obtenido.

I.- Foto-pintura: una propuesta híbrida.

“La pintura, el cuerpo y la tecnología representada por lo fotográfico, convergen cuando uno los describe como superficies”

Jeremy Gilbert-Rolfe¹

La cuestión que concierne la relación de los recursos pictóricos con la fotografía en la obra de Cindy Sherman, Robert Mapplethorpe, Pierre et Gilles y Yasumasa Morimura, no es un problema que tiene que ver esencialmente con lo fotográfico, es decir, no corresponde a una reflexión sobre el medio mismo, sino que el medio es un elemento más a ser interpretado en la lectura de cada una de las piezas.

Cuando la técnica fotográfica y la apariencia pictórica se conjuntan, aparece el término foto-pintura a falta de un término preciso que designe a una tendencia postmoderna de la cita o apropiación del ilusionismo de la pintura insertada en una pieza fotográfica con fines conceptuales. Una definición, aún poco críptica, pero que iré desarrollando conforme avance esta exposición.

Es importante considerar que los cuatro² artistas revisados aquí tienen intenciones similares en su trabajo, pero hay puntos que los separan. Se analizan bajo la misma lupa con el fin de observar los diferentes efectos y usos de la cita o referencia a la pintura como recurso en la fotografía, característica común entre cada uno de ellos en la totalidad o en algún período específico de su obra.

Las principales diferencias consisten en el nivel de conciencia sobre la utilización del recurso de la apropiación, la reflexión sobre su trabajo y la intención del mensaje. En Sherman observamos conciente uso de elementos de la composición y de la imagen con un estructurado fin semiótico, al igual que en Morimura; ambos manejan los elementos formales de su obra, solucionando el tratamiento pictórico de sus fotografías de manera tal que el mensaje y la lectura son controlados. Por el contrario Mapplethorpe dista de llegar al nivel de dicha reflexión. La cita a la pintura -e incluso a la escultura clásica- se

¹ “Painting, the body and a technology summ(oned) up by the photographic, converge once one describes them as surfaces”. Gilbert-Rolfe, Jeremy, *Beauty and the Contemporary Sublime*, Allworth Press, New York, 1999, p. 19.

² Para efectos prácticos en este trabajo se considerara la dupla Pierre et Pilles como un solo artista, ya que el análisis de su obra así lo requiere.

convierte en algo más instintivo y obedece a una selección de elementos que tienen que ver más con su educación y su biografía. Sus composiciones, y sobre todo la iluminación, provienen del desarrollo de un gusto exacerbado por el clasicismo en la historia del arte. La cita en Mapplethorpe, a diferencia de los demás artistas tratados en esta tesis, es usada de manera que parece natural al tomar como equivalentes el clasicismo con la perfección.

Para Sherman, Morimura y Pierre et Gilles, puede ser que el conocimiento de la Historia del Arte haya llegado a manera de imposición y sin ser cuestionada a través de su educación escolar. Sin embargo ellos se encargan en su obra de hacernos ver que no hay nada de natural en la forma en que la Historia del Arte ha sido contada, que muchos de los temas y contenidos de las obras maestras son cuestionables ante una óptica de género, de raza, y de dominación cultural.

Contrario a lo que se pueda deducir sobre Mapplethorpe con lo antes dicho, no hay una ausencia de planteamiento conceptual en su trabajo, como se ha hecho creer en la mayoría de los textos que hablan sobre él, pero es importante acotar que, como veremos más adelante, las preocupaciones son de otra índole, que si bien tienen que ver con la herencia que el *Pop* ha dejado a todos los artistas aquí estudiados, combina sus intereses con el Minimalismo y el arte Conceptual en su vertiente formalista.

El concepto de foto-pintura, que iré desarrollando a lo largo de la investigación, existe sólo en el panorama artístico contemporáneo, por lo que en general me avocaré a un espacio temporal que corresponde a la clasificación de “lo contemporáneo” como espacio temporal y no estilístico (comenzando en la década de los años 70). Hay antecedentes históricos que se deben revisar para sentar un precedente o para diferenciarlo con corrientes anteriores como es el Pictorialismo. Cabe mencionar que el término foto-pintura ya lo ha sido utilizado José Miguel Cortés, especialista español del arte, para referirse a la obra de Pierre et Gilles³. Aunque en este caso, a diferencia de los demás artistas, la obra es literalmente una foto-pintura, es decir una mezcla entre ambas técnicas, por lo que es conveniente aclarar que el concepto que se maneja aquí no se refiere a una mezcla física de una impresión fotográfica con pigmentos, sino a una mezcla visual entre una pintura y una fotografía, utilizando esta última como soporte. El

³ José Miguel Cortés, “El universo amable de Pierre et Gilles” en *Pierre et Gilles*, Valencia, Museu de Belles Arts de Valencia, 1998, p. 39.

soporte o la técnica siempre será la fotografía para todos los artistas estudiados, sin embargo el tratamiento que éstos hacen de su obra (o de una parte de su obra) emula a la pintura.

Es importante también establecer las diferencias entre el concepto de foto-pintura y el de pictorialismo fotográfico. En sus principios, la fotografía asimila con algunos autores el lenguaje formal de la pintura a falta de uno propio, es decir, en su composición, en su textura, los temas y sus simbolismos.

Sin embargo hay quienes, como Henry Fox Talbot y Pierre Atget, fotógrafos y teóricos de la fotografía, que abogaban por lo que creían el desarrollo de un lenguaje esencialmente fotográfico ligado al uso de la cámara; un lenguaje apegado a un verismo documental y a la objetividad en la que el autor debía desaparecer casi por completo, diferencias que representaban puntos de conflicto con los Pictorialistas.

Sin embargo, es ésta filosofía de trabajo, la de la objetividad de la representación, es la que prevalece hasta la llegada de Man Ray y el Dadaísmo. La filosofía verista, anti artística fue llevada a su culmen con la escuela de Ansel Adams y Edward Weston, aunque en la actualidad esta filosofía que se concibe a si misma como documental, más que como artística, es cada vez menos asociada a su obra y el tiempo los haya consolidado como artistas que son expuestos en galerías o importantes instituciones como el Museo Metropolitano de Nueva York.

Lo cierto es que, aun cuando la intención sea la de un operador autómatas de una máquina, muchos de los “veristas” o documentalistas de la época -como sería Imogen Cunningham o los antes mencionados- tenían en su obra una marcada connotación artística, ya fuera en las piezas o en su forma de operar.

Así por ejemplo, aunque la fotografía de Eugène Atget parezca enteramente documental y no haya una manipulación de la pieza, existe una intervención en el objeto representado, una de ellas es la completa ausencia de personas. Lo mismo pasa con Robert Doisneau quien, un poco bajo las premisas del instante decisivo de Cartier Bresson, documentaba la vida parisina de la postguerra. Gracias a una sonada controversia en relación con una de sus obras más emblemáticas, *El beso*, se descubrió que, al menos en el caso de esta fotografía, la cual supone el registro de un momento espontáneo, es en realidad una foto posada.⁴

⁴ <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/4481789.stm>

Regresando al Pictorialismo encontramos a Henry Peach Robison, quien con una serie de pastiches de varios negativos lograba la creación de cuadros, imitando los “errores” de imprecisión que caracterizaban a las representaciones pictóricas. Sin embargo la obra de muchos de los autores afiliados a esta corriente quedaban en una emulación de la pintura, cuya finalidad era consolidar a la fotografía como un gran arte, cosa sucedería casi unos cien años después, y no gracias a ellos.

En ese sentido, los “veristas” aportaron más en el desarrollo de un discurso propio de la fotografía en el que el medio valiera por sí mismo. El Pictorialismo toma de la pintura temáticas y códigos discursivos -como la alegoría- que hasta entonces eran exclusivos de los pintores. No hay duda de que la concepción histórica de que muchos de los pictorialistas eran pintores y dibujantes frustrados es en gran parte verdad, confirmada aún por ellos mismos, aunque no de manera literal, pero sí en sus reflexiones sobre la incapacidad de lograr el realismo deseado en la representación de escenas.

Un ejemplo específico para diferenciar al Pictorialismo de la obra fotográfica contemporánea con referencia a la pintura, es precisamente el uso de la alegoría. Laura González reflexiona al respecto:

Mientras que en el Barroco y el romanticismo la alegoría se utilizaba en su dimensión simbólica, en la obra posmoderna se utilizará simplemente como un modelo de apertura y apropiación y, también, como una potente posibilidad de parodia, ironía y eclecticismo. La alegoría será, para el arte contemporáneo, un recurso fundamental para citar y “deconstruir”.⁵

Pueden hacerse algunas excepciones, como con Julia Margaret Cameron, quien aún siendo pictorialista, no hace cursis pastiches (en la opinión de sus contemporáneos como H. F. Talbot), sino que logra retratar dentro de una dinámica pictórica a sus modelos, logrando ambientes, acercamientos psicológicos y sociales. Cameron es un gran antecedente para los fotógrafos cuyo tema principal es el retrato, incluso para aquéllos con una intención eminentemente artística o conceptual como Claude Cahun, Sally Mann o Cindy Sherman.

⁵ Laura González, *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005, pp. 256-257.

La consolidación de un lenguaje propio para la fotografía da ciertas ventajas a los artistas posmodernos que usan la cita a la pintura; una de ellas es la que hace evidente que no se trata de la falta de desarrollo de una sintaxis compositiva, ya sea en la impresión o en el manejo de la cámara. William Crawford afirma que la sintaxis de la foto se compone de todos aquellos elementos que participan en la toma en lo que se refiere a las decisiones técnicas (sintaxis de cámara) y aquellos elementos que componen el resultado de una impresión (sintaxis de impresión).⁶ En este caso mi afirmación es elemental: 150 años de fotografía han sido suficientes para que ésta, al menos en cierto grado, logre un lenguaje autónomo de la pintura. El uso de la cámara la diferencia de otras manifestaciones artísticas ya constituye por sí un elemento definitivo dentro de la construcción de las imágenes. Cabe aclarar que esta diferencia no es el desarrollo de una visión particular en la fabricación de la ilusión de una realidad, una especialidad que comparte con una larga tradición de la pintura figurativa; tiene más qué ver con la forma en que se crean las imágenes (por medio de una máquina) y por el soporte sobre el cual se imprimen. Otra razón para afirmar que cuando la fotografía cita a la pintura, no es para validarse, es que la polémica que concierne a la fotografía como Arte parece cada vez más obsoleta y nimia.

Las cuestiones del valor artístico de la obra de los artistas analizados aquí dependerán más bien de otros puntos referentes a lo representado y a los conceptos manejados. Mientras los pictorialistas utilizaban los códigos de artísticidad de la pintura (composición, apariencia de manufactura), los artistas contemporáneos se apropian de esos códigos para suscitar una reflexión sobre el ilusionismo o para alterar la forma de recepción del mensaje.

La foto-pintura utiliza los recursos de la pintura para aprovechar su percepción semántica, es decir, lo que se percibe sensorialmente a través de la vista -en un primer nivel y previo a cualquier juicio- es una fotografía, pero parece pintura, por apropiarse de sus códigos de representación y subvertirlos para resignificarlos. La foto-pintura no se queda en la apariencia, ni en los niveles de funcionamiento de la obra. La sintaxis, que se basa en la decisión de hacer una fotografía con apariencia de pintura, se convierte en un medio para reforzar el mensaje inmerso en la pieza, para ayudar a su lectura o para invitar

⁶ *Idem.*

al espectador a intentar leer la obra (la parte semántica) y llegar a una dimensión pragmática en la que se suscite una reflexión sobre el tema expuesto.

Los niveles en los que esto sucede dependen tanto del autor, de la obra, de los canales de distribución y, por supuesto del espectador, en quien se busca suscitar una reflexión, incluso cuando escape de la intencionalidad del artista.

La obra de Mapplethorpe, Sherman, Pierre et Gilles y de Morimura, no se define por sus aspectos técnicos o el uso mecánico de la cámara, sino por la elección de los elementos y del objeto representado. Podríamos decir que la foto se construye ajena a la máquina que lo registra; se define por el concepto y por el uso que los autores hacen de la imagen. La cámara se convierte en un elemento importante en cuanto, además de registrar la imagen, a que permite prolongar la visión pictórica e ilusionista de la visión objetiva y matemática propuesta por Alberti en tiempos del Renacimiento.⁷

La foto-pintura, como veremos, se relaciona más con los conceptos de intertextualidad e hipertextualidad que, desde un punto de vista semiótico sobre la imagen, implicaría que el texto -en este caso la imagen- contiene dentro del mismo otros textos, es decir elementos fragmentados de otras fuentes de información visual, literaria o auditiva.

Si tomamos en cuenta las ideas sobre “las citas” de Omar Calabrese, podemos inferir que en la intertextualidad la cita se maneja de una manera en que se debe acoplar al resto del texto o a la imagen (en nuestro caso) como si fuera parte de mismo; en otras palabras, el fragmento de texto que corresponde a la cita debe ser insertado de tal manera que sea congruente con el texto en que se ha introducido. No está por demás aclarar que cuando hablamos de texto, no sólo hablamos de un texto literario, sino también de las imágenes que pueden ser leídas análogamente como un texto literario.

Para ilustrar la idea, Morimura se apropia de la imagen de la Mona Lisa de Leonardo Da Vinci, para a la vez citar a Marcel Duchamp. La hipertextualidad resalta elementos dentro de la imagen que nos conducen a información que encontramos fuera de ella pero que son importantes para su entendimiento. Por ejemplo, en el caso de *Portrait (Poppy)* de Morimura, el artista pone especial énfasis en *Poppy* (amapola) desde

⁷ Veremos que Laura González, en su libro, *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes*, sugiere este planteamiento. Básicamente relaciona el principio fundamental de que la perspectiva se deduce a partir de la visión de un sólo ojo que al igual que el lente de la cámara funciona como único punto de fuga.

el título. Aunque por sí misma la lectura que nos pueda dar la flor dentro de la imagen sea más allá de un simple elemento formal, Morimura nos obliga a buscar fuera de la imagen, en otro texto, los significados alternativos de la amapola para poder tener un mejor entendimiento.

Otro concepto importante con el que se relaciona la foto-pintura es el de la postproducción manejado por el curador Nicholas Bourriaud, que corresponde a una forma intrínsecamente posmoderna de apropiarse de la información. El artista se convierte en lector que tiene como meta es reinterpretar y recodificar activamente y de manera intencional las obras de arte del pasado o la cultura popular, o cualquier otro tipo de información que se desee utilizar para crear una nueva obra.

Los artistas que se estudian dentro de este proyecto oscilan dentro de estos conceptos en cuanto a su manera de apropiarse de la información. Es importante acotar que no son excluyentes entre sí; aunque la obra de Morimura tal vez podría caer más dentro de la postproducción, sin embargo, no quiere decir que en su obra no se pueda identificar el uso de sus citas con la intertextualidad.

Ninguno de los artistas que nos interesan aquí usa un estricto sentido de apropiación a la manera de Duchamp con su *ready-made* (la apropiación de los objetos resignificándolos al cambiarlos de contexto), sino más bien se apropian de los códigos de representación utilizados por la tradición pictórica para reutilizarlos, con una intención específica ya sea exclusivamente formal o para connotar algo a través de ellos. Aunque hay que aceptar que Duchamp es el gran maestro e influencia (en especial de Sherman y de Morimura) el cómo, es decir el *modus operandi* de los artistas sigue siendo el mismo, sólo ha cambiado el qué y el para qué, o sea el objeto y la intención de la apropiación. En Duchamp la crítica se dirige a la institución artística y a las formas de representación del arte. En los artistas contemporáneos que estudiamos aquí la crítica o los comentarios también se dirigen a la representación, pero no sólo en el ámbito del arte, sino también en lo social y lo político, en especial en lo que se refiere a las variables de raza o género.

A continuación se presenta una breve introducción a los procesos de cada uno de los artistas y a su forma de trabajar con las referencias pictóricas, posteriormente exploraremos a detalle cada uno de sus procesos y veremos cómo es que éstas tienen más que ver con la producción que con lo técnico.

Cindy Sherman es una pionera en el uso de los recursos pictóricos para explorar la temática de género, aunque este asunto se reduce a una parte específica de su obra llamada *Retratos históricos*. La apropiación de los códigos de representación de la pintura es perfecta, pues éstos están insertos en una tradición masculina y heterosexista, en cuanto a la representación de la mujer se refiere. El proceso de Sherman consiste en recrear escenas de una mezcla de cuadros importantes en la historia del arte, siendo ella la protagonista mediante la caracterización de su persona con maquillaje y prótesis. En sus producciones los escenarios son reales, por lo cual existe también un volumen y una sensación de espacio reales.

Cindy Sherman es importante en la construcción de ese proyecto por su uso de lo simbólico para hacer más evidente la realidad, su tratamiento presuntamente involuntario e instrumental de temas feministas y su investigación en el campo de la fotografía en respecto a la interacción con el espectador.

En cuanto a lo que se refiere a la apropiación de las obras relevantes en la historia del arte en la obra de Robert Mapplethorpe, ésta de un clasicismo puro influenciado por la escultura clásica y por el minimalismo, pero tal vez lo más importante en su obra referente a la temática de género es la estetización de las prácticas sexuales *underground* de la comunidad *queer* de los años setenta y ochenta. Además realizó una obra centrada en la exacerbación del culto fálico, que pone en evidencia, aunque quizás de manera menos conciente, muchos de los paradigmas de la identidad masculina.

Pierre et Gilles, par de artistas franceses que han logrado convertirse en un hito para la comunidad gay a partir de finales de los setenta, combinan la fotografía con el retoque pictórico y han elegido al *kitsch* y el *camp* como bandera. En ese sentido distan mucho de los valores formales representados por Mapplethorpe, se alejan de su clasicismo, pero sin eliminar la referencia a ciertos elementos de la pintura figurativa, en especial la barroca y la flamenca. Sus representaciones de la masculinidad cuestionan sus paradigmas y han contribuido a la construcción de la identidad gay.

Yasumasa Morimura, fotógrafo japonés coetáneo a los anteriores, quien tal vez pueda ubicarse, estilísticamente hablando, entre los artistas antes mencionados y en quien también podríamos encontrar la influencia de Yukio Mishima, Akira Kurosawa, por la manera en que procesa la transculturación con Occidente y por la manera en que compara

los valores occidentales con la tradición del Japón. En su serie *Hija de la historia del arte* cuestiona la universalidad de la llamada “historia del arte universal”, así como los paradigmas de género, manejando la dualidad como un valor al travestirse y representar la transexualidad por medio de figuras icónicas de la pintura y de la cultura pop.

II.- Género: un concepto cultural

“El cuerpo es la superficie inscrita de los acontecimientos”

Michel Foucault.⁸

La identidad de género nos concierne a todos, aún cuando la mayoría no se percate de ello. Las normas que rigen lo que culturalmente consideramos como masculino o femenino, tal vez pasarían sin ser cuestionadas si no fuera -en parte- por artistas como los que aparecen en este proyecto. Aun cuando Mapplethorpe, Sherman, Morimura y Pierre et Gilles tengan su propia percepción sobre los conceptos subsumidos en el de género (feminismo, homosexualidad, transexualidad, entre otros) pretendo dar algunos parámetros sobre los cuales basar el análisis de su obra .

Gran parte de los puntos de vista sobre el tema expresados aquí se basan en la experiencia y el interés personal por descifrar y deconstruir los códigos sociales que rigen y determinan “lo que debe ser” en cuestión de la identidad de género, orientación sexual y de lo que es “lo esencialmente” femenino o masculino dentro de la cultura.

De cualquier manera, y como lo exige una investigación de este nivel, me baso también en gran parte en el análisis de Judith Butler, quien en su libro *El género en disputa*,⁹ además de generar una teoría propia de corte post-estructuralista, compila y descifra las ideas de los principales estudiosos del tema, sobre todo Michel Foucault y Simone de Beauvoir. De igual manera quiero integrar la visión, tal vez un poco más fresca de Elisabeth Badinter y algunos de los puntos de vista proporcionados por la comunidad médica. Es importante mencionar que las teorías que corresponden a las teorías post-estructuralistas sobre la identidad de género como una construcción son las más relevantes al proyecto, puesto que es la visión en la que se inscriben temporal y filosóficamente, los artistas aquí estudiados. A pesar de que me gustaría tocar otros puntos de vista alternativos, es importante tener esto en mente al llegar a la parte correspondiente a los análisis individuales.

Todas estas teorías y especialistas están dedicadas a explicarnos porque desde nuestro primer respiro estamos condenados a vivir bajo normas arbitrarias del

⁸ Judith Butler, *El género en disputa*, Paidós-UNAM, México, 2001, pp.161.

⁹ Judith Butler, *El género en disputa*, Paidós-UNAM, México, 2001.

patriarcado. Es perturbadora la preocupación de los padres de un bebé -incluso desde antes de nacer- de fijar identidad y género a lo que el destino decida, es decir, la vida de este ser está predeterminada por la combinación de cromosomas que determinan el sexo biológico.

El color de su ropa, su cuarto y su nombre irán definiendo su vida aún antes de llegar al mundo, pero lo más importante es que también estará definiendo una parte de su identidad. Dicha identidad se define como las normas de inteligibilidad socialmente instituidas y mantenidas. Las personas sólo se vuelven inteligibles cuando adquieren un género ajustado a normas reconocibles de inteligibilidad de género. Cuando alguien pregunta “¿Ya saben qué es?”, las únicas respuestas seguras son hembra o varón, aunque la más democrática, sería decir: “Un ser humano”. Hay quienes aseguran que la única manera de conocer la verdadera identidad de género de una persona es preguntándole. En las palabras de Butler:

A respuesta del argumento “biología es destino”: independientemente de la inmanejabilidad biológica que parezca tener el sexo, el género se construye culturalmente: por tanto, el género no es el resultado causal del sexo ni tampoco es tan aparentemente fijo como el sexo. Esta distinción permite que el género sea una interpretación múltiple del sexo.¹⁰

Hago aquí un pequeño paréntesis para hablar de algunos de los orígenes médicos de estas teorías y la relevancia del ejemplo dado. A principios de los años 50, uno de los sexólogos más importantes y controversiales hasta el momento, comenzó a hacer su carrera en el hospital John Hopkins de Massachussets. Su nombre era John Money, y su campo de especialización, era precisamente el tema en discusión. Antes de Money la palabra género sólo se utilizaba en las clases de gramática. Fue idea de este médico el aplicar este término –y posteriormente los términos *identidad de género* y *roles de género*- para designar rasgos humanos. La terminología de Money permitía a los investigadores hablar acerca de la masculinidad y de la feminidad, no sólo como condiciones del cuerpo, sino como construcciones sociales, invenciones culturales, como

¹⁰ *Ibid.*, pp. 38-39.

roles y *performances* que llevamos a cabo. Su teoría consiste en que si el género era una *performance* todas las personas podían ser reprogramadas para conformarse dentro de los roles de género masculino o femenino.

Tal vez lo más controversial de la carrera de Money es que no se conformó con la teoría, sino que decidió poner sus ideas en práctica. En los años 60, el sexólogo ayudó a crear la primera clínica de género en el hospital John Hopkins, la cual trataba con casos de transexualidad y de niños nacidos con genitales ambiguos o intersexuados. La clínica ayudaba a las personas con *disforia sexual* a hacer su transición, pero también, en los casos de los niños, éstos eran operados a los pocos meses de haber nacido siendo reasignados al sexo más conveniente, de acuerdo a las características de sus genitales. Era mucho más común –aún en los casos de una condición micro pene en los que el bebé eran claramente de sexo masculino, asignar a los bebés como niñas, argumentando que tendrían una vida mucho más satisfactoria y “normal”. Money se encargaba personalmente de supervisar los casos y de dar el seguimiento designado como reprogramación, acompañado de terapia de hormonas. Los detractores de sus teorías argumentaban que estos infantes, debido a su patología, podían inclinar su balanza hacia cualquier lado, el experimento debía hacerse con un niño sano para probarlas definitivamente. La oportunidad llegó bajo el nombre de David Reimer, un niño cuya circuncisión fallida quemó la mayor parte de su pene. Reimer fue reasignado en la clínica de Money y durante casi 30 años el experimento se creyó un éxito. Money había logrado probar que lo que se creía determinado por la biología era, de hecho, determinado a través de la cultura, masculino y femenino, no eran más que constructos sociales. Este caso es de vital importancia porque fue esencial para apoyar las teorías feministas y constructivistas de la época. En los noventa el caso fue desmentido por el Dr, Milton Diamond, uno de los principales partidarios de la teoría de que la identidad de género estaba determinada por la biología.

Mientras que el descubrimiento de las irregularidades y falsos resultados proporcionados por Money sobre este caso tenía un impacto importante en los medios y en el mundo de la medicina, no afectaba las teorías sociales que había ayudado a construir. La principal razón es que mientras que las ideas sobre la reasignación de sexo en bebés y transexuales por Money y sus seguidores eran progresistas, las ideas sobre los

constructos sociales que representaban la masculinidad y la feminidad eran obsoletas. Money al reasignar el sexo a sus pacientes, esperaba que se conformaran a las normas existentes de los géneros heterosexuales, de tal manera que su reprogramación consistía en lograr que las niñas transexuales aprendieran a pasar tiempo en la cocina, usaran vestidos, etc., y los niños transexuales jugaran con carritos y fueran dominantes. Era indudable que la naturaleza hacía su parte en la determinación del sexo biológico, sin embargo, la mayor parte de las características que pensamos atribuidas “naturalmente” a la identidad masculina y femenina podían ser deconstruidas y trazadas a un origen cultural¹¹. Judith Butler va más allá al proponer la existencia de códigos disciplinarios y de inteligibilidad en cuanto al sexo y a la sexualidad se refiere, retando nuestra idea de lo que es natural para estos conceptos.

Según Butler la sociedad se rige por un heterosexismo binario ligado a un determinismo biológico en el que el sexo no se puede separar del género ni del deseo. Esto significa, bajo su perspectiva, que las identidades de género son constructos sociales que a final de cuentas son innecesarios, innaturales y que dependen de mucho más que la sexuación biológica del cuerpo.

El género es un grupo de significados culturales que va asumiendo el cuerpo dentro del binarismo heterosexual obligatorio. Se relaciona de manera automática con la idea de que quien tenga pene, o más bien falo, debe ser y comportarse como hombre, y quien no lo tenga debe comportarse como mujer. Estos son los géneros que se consideran como “inteligibles”, comprensibles dentro de la dinámica social existente, éstos mantienen una coherencia entre el sexo, el género, la práctica sexual y el deseo.

En el hombre y la mujer heterosexuales estas variables se definen en gran parte por la oposición al otro sexo, es decir, si se es varón, el género correspondiente se define en cuanto a que éste debe llegar a ser todo lo que no es ser una mujer, deseará y tendrá relaciones sexuales con mujeres. Estas cuatro variables son las que dan origen a la

¹¹ En el libro de John Colapinto sobre el caso de David Reimer, “*As nature made him: the boy that was raised as a girl*”, hay varios argumentos interesantes que permiten hacer esta deducción sobre las ideas de John Money en cuanto a la reducción de los sexos a ciertas reglas establecidas. Mientras que fue pionero en decir que gran parte de nuestros roles de género tienen una raíz cultural, su intención era utilizar este conocimiento para asignar un sexo inteligible a los bebés nacidos con algún tipo de indefinición sexual, lo cual resultó ser contraproducente en la mayoría de los casos y uno de los puntos débiles de su práctica. La diferencia con las teorías feministas, constructivistas y postconstructivistas, que se basan en el culturalismo, es que éstas argumentan que las personas no deben conformarse a estas reglas culturales.

diversidad de identidades de género a las que las personas pueden optar hoy día. Es importante la existencia de limitantes dentro de las posibilidades ya que estas son una opciones limitadas por un discurso regulador. También hago énfasis en acotar un periodo temporal contemporáneo porque es hasta esta época que los cambios producidos por diferentes entes jurídicos, médicos e incluso por los colectivos de activismo homosexuales. Lo cual quiere decir que el género no siempre se establece de manera coherente o consistente en contextos históricos distintos. Hay otras variables con las que se cruza: de raza, clase, étnicas, sexuales y regionales. Las posibilidades que surgen de la combinación de estas variables son infinitas, aún cuando se salgan de la normativa. En mi opinión estas identidades son válidas aún cuando dentro del discurso heterosexista y la matriz cultural que de él se desprende las consideren como imposibilidades o fallos en el sistema. Ejemplos de estas identidades fallidas sería la homosexualidad o aún más encontrar hombres que se identifiquen como lesbianos.

Tal vez explicando este último ejemplo quede más claro cómo interactúan estas cuatro variables: en el hombre lesbiano, el sexo corresponde al de un varón, sin embargo el resto de las variables son inconsistentes. Si el género se traduce en la interpretación cultural del sexo, en la visión patriarcal, la identificación de género mental y emocional de esta persona es con la de una mujer, aunque no necesariamente se viste o se comporta bajo los paradigmas preconcebidos que tenemos de la feminidad. La práctica sexual y el deseo tienen una aparente correspondencia con el sexo bajo el constructo heterosexista, puesto que es un varón que desea y tiene relaciones sexuales con mujeres. Sin embargo al concebirse esta persona como mujer lesbiana; interacción sexual puede ser pasiva al dejarse penetrar o activa y el deseo del hombre lesbiano serán dirigidos a una mujer lesbiana y no a una heterosexual. Esto es importante porque influye en la forma en que la pareja interactuará durante el acto sexual, las relaciones del día a día y la manera en que se desean el uno al otro. La mujer lesbiana puede tomar el rol considerado como masculino en las actividades antes mencionadas, por ejemplo penetrar a su pareja (al hombre lesbiano) durante el acto sexual.

Hay múltiples ejemplos en que existe esta aparente discordancia entre las variables que conforman la identidad de género. Tenemos por ejemplo a los hombres heterosexuales que se travisten, siendo el género, es decir, que se vista de mujer, la

variable discordante. Existen ejemplos también en que el deseo y las prácticas sexuales pueden no corresponder entre sí, tal es el caso de la prostitución masculina con otros hombres: el sexo servidor no tiene por qué desear a su cliente, sólo debe tener relaciones sexuales con él.

En este sentido la homosexualidad se concibe y aparece como un género discontinuo e ininteligible al romper la armonía entre estas cuatro variables, pero además, como ya hemos podido constatar en los ejemplos, es evidente que hay muchas más opciones a explorar en esas cuatro variables fuera de una categoría que corresponda estrictamente con el constructo gay o lésbico, como muchas de las identidades que se encierran bajo el término de lo *queer*, lo diferente, lo antinormativo, que aún no ha sido reconocido como una identidad de género existente y mucho menos representada.

Elisabeth Badinter nos recuerda que es importante tener en mente que los géneros gay y lésbicos, aún cuando sean ininteligibles, son de también construcciones sociales como la heterosexualidad e igualmente son innecesarios e innaturales. La construcción de la homosexualidad como identidad específica tiene sus orígenes a finales del siglo XIX. Antes de esto no existía una identidad específicamente homosexual, sino que se encerraba junto con otras prácticas sexuales entre hombres, mujeres y animales- no necesariamente de tipo anal- que iban en contra de su propósito reproductivo. El término sodomita, de origen eclesiástico paso a ser secular a partir del siglo XVIII, y poco a poco fue cayendo en desuso, siendo sustituido por el de pederasta. La pederastia constituía un crimen, en términos de la filosofía moral de la época, que con el tiempo se fue normalizando, considerándose como una falta menor. Lejos de constituirse como una identidad específica, la homosexualidad había ganado una gran tolerancia gracias a filósofos como el francés Diderot. Esta normalización fue implementada dentro del código penal francés de 1769 a 1832, año en que se instituyó el crimen de pedofilia. Este término rápidamente se identificó con las prácticas homosexuales y por tanto su consecuente penalización. Las últimas décadas de la era Victoriana vieron la aparición de nuevos conceptos, la aberración temporal que era la sodomía fue sustituida por los términos de *homosexual* o *invertido*, consideradas como una especie aparte. Estos términos representaban a aquellas personas que estaban interesadas en el mismo sexo, y que correspondían a una enfermedad psicológica y social. El nacimiento de esta

especificidad es la que da origen a la intolerancia que este grupo se sufre hoy día.

Extrañamente fueron los homosexuales quienes, en lo que hoy llamaríamos, exigir el derecho a la diferencia, dieron origen al problema de la identidad. Fue el periodista y activista por los derechos humanos Karl-Maria Benkert¹², de origen húngaro, quien acuñaría la palabra homosexual en 1969 para no tener que utilizar el peyorativo pederasta. En su deseo de catalogar las diferentes tipologías sexuales acuña también el término heterosexual, monosexual y pigista. Posteriormente el psiquiatra austro-húngaro Richard von Krafft-Ebing utilizará también esta terminología en su obra *Psychopathia Sexualis* de 1886, en el que un consistente énfasis en lo perverso y lo anormal, dio un nuevo giro a lo “normal”. Lo “normal” con respecto a la sexualidad masculina era aquella práctica basada en el instinto, cuyo objeto de deseo natural era el sexo opuesto. El concepto de la *heterosexualidad*, había sido creado con el fin de sentar diferencias radicales entre los sexos, y también con el fin de unir de manera indisoluble género y sexo biológico. Por tanto los homosexuales quedaban dentro de la categoría de la anormalidad y nada de lo que era como ser escapaba a esta denominación, su clasificación sexual era su verdad y su identidad. Las prácticas homosexuales habían existido siempre y en todas partes, hasta que los sexólogos, según Foucault, habían ayudado a este proceso de categorización en el que las prácticas sexuales se habían convertido en el criterio más importante. Antes había permanecido como una vaga parte de la identidad. La identidad homosexual como la conocemos es entonces una producción de la clasificación social, cuyo principal objetivo es la regulación y el control¹³. La evolución hacia el término *gay*, que en inglés quiere decir feliz, que se comienza a utilizar a partir de la segunda mitad del siglo XX, tenía el mismo propósito que la palabra homosexual en su origen, que era dar una connotación positiva a esta identidad. El término *gay*, a diferencia de los demás, tiene una fuerte carga de orgullo por parte de la comunidad que la porta y representa un paso importante en el origen del movimiento de reivindicación de los derechos de los homosexuales.

El término *queer* específicamente encierra desde su origen un repudio y un desinterés a ser reconocidos por la misma sociedad que los excluye, lo cual ha constituido

¹² Benkert cambia su apellido posteriormente a Kertbeny, por lo que puede ser citado con ambos nombres.

¹³ Elisabeth Badinter, *XY: on masculine identity*. Columbia University Press, Estados Unidos, 1997, pp. 104.

un gran cisma en las comunidades gays y lesbianas, entre aquellas que desean una igualdad con los heterosexuales y las que simplemente no les interesa. Tamsin Spargo en su libro *Foucault y la teoría queer*, afirma que:

Quienes habían pensado que las identidades gays y lesbianas eran inadecuadas o restrictivas, descubrieron en *queer* una posición con la cual podían identificarse. En la cultura popular, *queer* significaba más sensual, más trasgresor, una muestra deliberada de una diferencia que no quería ser asimilada ni tolerada.¹⁴

Al igual que el concepto de homosexualidad, lo *queer* no constituye una identidad específica antes de los años 50's, sin embargo encontramos representaciones y comunidades que pudieron haber dado origen a esta parte de la identidad homosexual. Aún cuando la cultura *queer* está asociada a la diversidad de prácticas sexuales fuera de la normalidad, lo cual sabemos existía bajo el paraguas conceptual de la sodomía, este tipo de cultura va más allá. No sólo la marginalidad es importante, también lo es la provocación, lo cual necesita de una visibilidad que se esconde tras una caricatura de lo que representan, una imagen de estilo *camp* que a veces es muy evidente y en ocasiones pasa desapercibida. Los primeros síntomas de esta cultura en la era moderna se encuentran probablemente en el teatro del Renacimiento en los que las mujeres no tenían permitido participar, por lo que los personajes femeninos eran representados por hombres. En las obras, sobre todo en las comedias, de Christopher Marlowe (*Edouard II*) y en las de William Shakespeare, existen numerosas situaciones en las que los personajes subvierten las ideas de género de la época, haciendo que hombres se enamoren de hombres que en realidad son personajes femeninos interpretados por hombres. Al final el orden es restablecido cuando el deseo de los personajes regresa al binarismo heterosexual establecido como apropiado, sin embargo los autores de estas obras podían jugar con la provocación de escribir escenas de amor homosexual pasando desapercibidos ante los ojos del público y de la conciencia moral. Eventualmente este tipo de prácticas en las que los hombres se travestían y representaban una caricatura del sexo femenino, más relacionada con las prácticas *drag*, desaparecieron bajo la sentencia de inmoralidad.

¹⁴ Tamsin Spargo, *Foucault y la teoría queer*, Gedisa, Barcelona, 1999, pp 50.

Durante los años siguientes la mayoría de estas demostraciones se verían relacionadas a las clases aristocráticas y en los séquitos de princesas o reyes. Un ejemplo particular de esto es el grupo de hombres pertenecientes a la nobleza inferior que acompañaban al rey francés Enrique III. Este grupo era designado como los *mignons* (los lindos), que sólo a partir de este monarca fueron relacionados con la homosexualidad. Este grupo de personajes se caracterizaban por el excesivo refinamiento, amaneramiento, uso de aretes y actitudes extravagantes. En algunas otras cortes en los siglos posteriores el travestismo formaba parte común del “entourage” del rey o de la reina, por ejemplo los estilistas de Maria Antonieta. Este grupo de personas aún cuando podían provocar descontento por su cercanía a la realeza, no representaban una idea de peligro a la moral puesto que se escondían tras lo que Lydie Pearl llama el concepto del bufón del rey¹⁵ (“*le fou du roi*”), en el que a través de la risa estos personajes son capaces de empujar los límites de lo permisible, recurriendo a la constante provocación sin ofender la moral pues el orden moral es restablecido una vez terminada su actuación. Este estereotipo se convertiría en un lugar común para la representación de la homosexualidad en épocas posteriores. El “jotito” y el “maricón cómico” aparece constantemente en la cultura popular a partir de los años sesenta y aún tiene cierta relevancia . Alrededor de 1730 se comenzaron a hacer populares las *molly houses* en Inglaterra y las “asambleas sodomitas” en Francia, que designaban cabarets en los que se reunían hombres que habían decidido vivir su homosexualidad de manera exclusiva. Dentro de estos lugares se realizaban representaciones paródicas del mundo real: matrimonios, partos, etc., en ceremonias hechas de manera deliberadamente grotesca. Reivindicando sus lazos con la prostitución y la criminalidad se posicionaban voluntariamente en la marginalidad. Los “*mollies*” y los “*chevaliers de la manchette* (caballeros de la Manchita)”, asistentes a estos lugares, se apropiaban de los insultos populares utilizando apelativos como “tía” o “señora” (*tante* o *Madame* respectivamente).

Este tipo de asunciones sobre el origen de la cultura *queer*, son más bien hipotéticas, al igual que el uso del término homosexual para referirse a las personas atraídas al mismo sexo que vivieron antes del siglo XIX. Florence Tamagne lo explica de manera muy clara en su magnífico libro sobre la historia de la representación de la

¹⁵ Lydie Pearl, *Sexe, corps, et art: dimension symbolique*. L’Harmattan. Paris, 2001.

homosexualidad ¿El mal género?:

Más que evocar una hipotética “identidad homosexual”, lo cual supondría la existencia de un grupo separado del resto de la sociedad, definido sólo por su sexualidad y consciente de su posición minoritaria, parece preferible de hablar de una “subjetividad homosexual”, expresión individual de ciertos artistas que buscaban sublimar, además de revelar sus preferencias sexuales a través de su arte.¹⁶

Ya sea dentro de una actividad específicamente artística o en ciertas actitudes, la subjetividad homosexual sienta un precedente para la futura identidad/es homosexual/es. En lo que concierne a la identidad homosexual en su faceta reivindicadora y no tan extravagante como la *queer*, existen también precedentes que han persistido en las representaciones actuales sin su connotación principal que era hablar del deseo y del amor homosexual de una manera que pasara desapercibida a las normas morales y de la decencia. Uno de estos recursos es el uso de los temas de la mitología griega, lo cual permitía representar cuerpos desnudos, representaciones de afecto entre personas del mismo sexo disfrazadas de amistades; en el caso de los hombres, amistades viriles y heroicas como la de Aquiles y Patroclo, o Zeus y Ganímedes. La relación con los griegos iba más allá de la representación, la homosexualidad, sobre todo la masculina encontraba su justificación en las corrientes neo-platónicas y en su consecuente recuperación humanista; el amor entre hombres estaba considerado como el de mayor pureza y como la más elevada forma de afecto, ya que se basa en la mutua admiración. En *El banquete* Platón consideraba este tipo de amor como celeste, mientras que el amor con una mujer era vulgar y efímero. El historiador alemán del neoclásico Johann Winckelmann, mediante la recuperación de la antigüedad, deduce a partir de la escultura griega los principios de la belleza ideal y universal, en la que el Apolo del Belvedere sería el modelo a seguir. Estas ideas tendrían un gran impacto en los artistas de la época, al despojar la desnudez de su connotación sexual y considerando la belleza como divina. Las connotaciones homoeróticas seguían estando presentes, aún cuando el historiador intentara controlarlas. La Alemania Nazi haría una reinterpretación de las ideas del

¹⁶ Florence Tamagne, *Mauvais genre? Une histoire des représentations de l'homosexualité*. Ed. Lamartinière, Francia, 2001, pp. 46.

historiador en su faceta más misógina, exaltando la amistad heroica y obviando el homoerotismo. En todo caso la recuperación de la estética clásica persiste en la estética gay hasta hoy día, está presente en el trabajo de Mapplethorpe y por supuesto en el de Pierre et Gilles¹⁷.

Pasando de la historia a la percepción contemporánea, como ejercicio me dediqué a buscar en varios diccionarios reconocidos (Real Academia Española, Webster, Encarta, Británica) los términos más comunes -dentro del vocabulario políticamente correcto- de las categorías sexuales. Aun cuando el ser homosexual o de un género distinto al heterosexual se ha despenalizado y retirado del listado de patologías médicas no deja de ser sintomática de los paradigmas y percepciones que la sociedad tiene de estos géneros. Hay prejuicios que aunque no están implicados dentro de las definiciones de homosexualidad, *queer* o cualquier otro género discontinuo, se presentan de maneras alternativas. Un ejemplo es que en las búsquedas relacionadas al término homosexual en el diccionario *Webster Online* aparecen ligas relacionadas con el SIDA y sus consecuencias. Es indignante que después de casi tres décadas de información sobre esta enfermedad se siga relacionando directamente con la homosexualidad, como se hizo durante los primeros años de su descubrimiento, siendo designada como el “cáncer gay”. A pesar de la existencia de grupos de activismo anti-sida como *Act Up (Aids Coalition to Unleash Power)* creado en 1987, precisamente con el fin de terminar con este tipo de prejuicios y de promover el sexo seguro.

Básicamente, lo que se encuentra en estas enciclopedias es que la homosexualidad se define por una relación directa entre el deseo y la práctica sexual con personas del mismo sexo. Igualmente la homosexualidad define la identidad de la persona negando el derecho a la individualidad.

Según la *Enciclopedia de la Sexualidad* transgénero “es aquel individuo cuya expresión genérica incluye elementos (algunos o todos) correspondientes al género diferente a su sexo biológico. Puede ser un hombre que asume el rol de femenino o viceversa.” En la misma fuente encontramos que transexual es una “persona que pretende una reasignación permanente al género diferente a su sexo biológico. Puede ser un

¹⁷ Para ahondar más en este tema en específico consultar el artículo de Susan Sontag “Fascinante fascismo” en *Bajo el signo de Saturno*, México, Lasser Pres, 1980.

hombre que se convierte en mujer por medio de una operación de cambio de sexo y de terapia psicológica y hormonal, o viceversa”.¹⁸

Estas definiciones son generalizadas y, por tanto, no aclaran muchos aspectos, como por ejemplo, la posibilidad de que una persona transgénero o transexual sea un ser individual con una identidad propia, aún cuando la transexualidad está fuera del común. Las personas que sufren de disforia sexual tienen que conformarse con dos opciones, roles masculinos o femeninos. Ante una visión tan reducida no caben esta clase de sutilezas que sí hacen una diferencia. Así pues, por más técnicas y objetivas que parezcan, las definiciones arriba citadas presentan un gran problema desde la formulación de los términos ya que éstos están basados en el ortodoxo y tradicional binarismo sexual, es decir, en la presuposición de que sólo existe masculino o femenino y de ahí se deriva todo lo demás. Aunque los diccionarios consultados no sean de uso común, creo que son buenos catalizadores de lo que se maneja en el imaginario social (y probablemente éste sea mucho más pobre). En los relatos tradicionales, así como en otras manifestaciones de la cultura popular (de los que se desprenden las concepciones generalizadas de los géneros), se considera que la sexualidad es un rasgo natural de la vida humana, reprimido en la sociedad y en la cultura occidental desde el siglo XVII. Foucault rechazó esta hipótesis represiva, afirmaba que había una considerable proliferación de discursos sobre la sexualidad.

La sexualidad no es una característica natural o un hecho de la vida humana, sino una categoría construida a partir de la experiencia, cuyos orígenes son históricos sociales y culturales, más que biológicos. El hecho de creer que la sexualidad es algo natural no significa que lo sea.¹⁹ Es siempre el carácter construido de la sexualidad y, sobre todo, de los géneros discontinuos (homosexualidad, transgéneros, *queer*) el que plantea el problema de la representación de dichos géneros en el imaginario popular.

La pobreza de información sobre este tema que posee la mayoría de la sociedad se debe en gran parte a que los personajes que encarnan estos géneros en las pantallas, revistas o radio obedecen a un paradigma (son estereotípicos) y no a una representación fiel de una persona con complejidades psicológicas como la de cualquier otro personaje heterosexual.

¹⁸ Enciclopedia de la sexualidad, tomo IV. Editorial Océano. Barcelona, 2000.

¹⁹ Tamsin Spargo, *op. cit.*, pp. 20-21

Aunque algunas de las manifestaciones mediáticas más recientes se han preocupado por hacer justicia a la representación de la homosexualidad, no son manifestaciones con un público tan amplio como podría ser el *Libro vaquero* o algún programa matutino de televisión abierta.

Regresaremos a estas consideraciones al abordar la obra de los artistas incluidos en este proyecto, sobre todo en la complejidad de los planteamientos de Morimura, a falta de términos que sean mucho más claros y justos.

En varios estratos de la cultura este binarismo es además reforzado por la idea y la necesidad de reproducirse. Creo que, más allá de la obvia relación con la ideología del cristianismo, la obligación de procrear es una carga social (para homosexuales y para parejas heterosexuales que deciden no tener hijos), que en el imaginario colectivo es percibida como un logro, satisfacción y realización como persona en una sociedad basada en la idea de la familia nuclear tradicional (la conformada por padre, madre e hijos).

Como consecuencia de este exacerbado binarismo se mantienen vivas las obsoletas controversias sobre si el matrimonio debe ser sólo para heterosexuales, lo que constituye un reconocimiento social de la validez de la conformación de una pareja. En caso de que el matrimonio²⁰ entre homosexuales fuese legal sería un logro dentro de la inclusión en la esfera jurídica. Una pareja del mismo sexo no puede procrear, por tanto, no puede convertirse una familia, generando así un factor que obviamente repercute en las relaciones de íntimo-emocionales gays y lesbianas. En caso de que la percepción de la sociedad fuera más comprensiva sobre la naturaleza humana, productividad de una pareja sería medida en la en la calidad de su relación y su clasificación como familia no dependería de la cantidad de hijos. El hecho de que en la realidad las familias se estén redefiniendo, es decir que la familia nuclear no es la única, ayuda a entender que una pareja homosexual también puede formar una familia si lo desea.

Los problemas que expongo no se refieren a los derechos mínimos como respeto y tolerancia, sin embargo hay que tener presente que en el período temporal en el que se ha producido la mayor parte de la obra que analizaremos aquí, los derechos mínimos de

²⁰ Hasta mayo de 2009, sólo 7 países han legalizado el matrimonio entre homosexuales, constituyendo los mismos derechos que para los heterosexuales. Estos países son Bélgica, Canadá, España, Holanda, Noruega, Sudáfrica y Suecia. Las uniones civiles y pactos civiles no son contados en esta nota, puesto que aunque suponen un avance en el reconocimiento de las parejas del mismo sexo no otorgan los mismos derechos ni las mismas obligaciones, por demás esta decir que no tienen el mismo nivel de validez.

una libertad que no estuviera confinada a la intimidad o a la reclusión en una comunidad cuyo comportamiento podría ser comparado con el de un *ghetto*, estaban lejos de ser una realidad, y aún en muchos lugares del planeta se sigue careciendo de estos derechos mínimos.

El modelo de *ghetto* ha comenzado a ser superado en algunos lugares como Montreal, en los que la permisibilidad del comportamiento homosexual no está restringido a un sólo lugar, y además de que no todos los homosexuales se sienten identificados ni parte de la comunidad gay. Aún existe lo que se llama “*le village*”, el cual corresponde al estereotipo de zona gay que se encuentra en la mayoría de las grandes y medianas ciudades occidentales. Esta combinación de auto-confinamiento y segregación social se debe a la apropiación del modelo de minoría étnica por parte de los grupos de activismo de reivindicación de los derechos de los homosexuales a finales de los años 60. Esto es especialmente relevante porque define las condiciones en que comenzaron a producir artistas como Pierre et Gilles y Robert Mapplethorpe. De la década de 1970 a 1980, en los Estados Unidos y en otras partes del mundo, se vio nacer la aparición de una nueva minoría, investida de su propia cultura, estilo de vida, expresión política y que demandaba su legitimidad en base a la analogía con cualquier otra minoría asociada por raza o religión. A pesar de haber ganado la ventaja de la auto-identificación a través de una merecida visibilidad, dicho reconocimiento tenía el impacto negativo de la exclusión que tanto trataban de evitar. Con la visibilidad también llegó la hostilidad y la violencia consecuente de ser un blanco fácil. En el discurso político la homosexualidad -catalogada aún como una enfermedad mental o un pecado- hacía evidente lo deseable de la heterosexualidad como “normal”.

Es importante decir que los problemas de género no sólo tienen qué ver con la reivindicación de la homosexualidad, sino también con la posición que ocupa la mujer en la sociedad. Gracias a que hay múltiples coincidencias dentro de la manera en que son estereotipados, los estudiosos de las teorías de género gay han podido comenzar a construir sobre la base de las filosofías del feminismo. Para las teorías post-estructuralistas feministas la meta es acabar con las concepciones paradigmáticas y de carácter ontológico que se tienen sobre la mujer. En palabras de Judith Butler: “Tal vez se muestre que la representación (de la mujer) tendrá sentido para el feminismo sólo cuando

el sujeto de las ‘mujeres’ no sé de por sentado en ningún aspecto”.²¹ Butler apuntala con este comentario el gran problema de la intención por lograr conformar una sola identidad femenina o, en todo caso, una sola identidad homosexual, ya que en realidad no se puede dar nada por sentado cuando el único punto de unión entre las personas que conforman una comunidad es su sexuación biológica o su preferencia sexual. Tamsin Spargo comenta que:

...cabe considerar que la fractura del mito de una identidad gay y/ o lesbiana unificada y unificadora como el producto no sólo de las diferencias personales y políticas... La característica central definitoria fue la “elección del objeto”, la preferencia por las relaciones sexuales con personas del mismo sexo, este es el indicador de la identidad gay lesbiana.²²

La representación tanto de la mujer como de los homosexuales no debe estar sujeta a prejuicios o a una forzada e imposible mono-identidad. En general se trata de sustituir una visión unilateral heterosexista masculina, en la que no es permisible la aparición de visiones alternativas como coexistentes. El énfasis sobre la homosexualidad es porque ésta permite y ayuda a destruir las categorías de “sexo” formadas alrededor del eje heterosexual. “Así como las mujeres fueron las primeras en explorar las diferencias de género, también las lesbianas, los hombres gays y otros grupos cuyas sexualidades se definen en oposición a la heterosexualidad normativa han sido los precursores en cuanto a explorar la política de la sexualidad”²³. Butler afirma que:

La presencia de supuestas convenciones heterosexuales dentro de contextos homosexuales, así como la proliferación de discursos específicamente gays de diferencia sexual (como es el caso de la “machina” y “fem” como identidades históricas del estilo sexual), no pueden considerarse representaciones quiméricas de identidades originalmente heterosexuales; tampoco pueden entenderse como la

²¹ Judith Butler, *op. Cit.*, p.38

²² Tamsin Spargo, *op. cit.*, p.45.

²³ *Ibid*, p.40.

insistencia perniciosa de constructos heterosexistas dentro de la sexualidad y la identidad gay. La repetición de constructos heterosexuales dentro de las culturas sexuales gay y hetero bien puede ser el sitio inevitable de la desnaturalización y la movilización de las categorías de género; la reproducción de estos constructos en marcos no heterosexuales pone de relieve el carácter totalmente construido del supuesto original heterosexual. Así, gay no es a hetero lo que original a copia sino, mas bien, lo que copia es a copia.²⁴

Las identidades de los homosexuales, según el post-estructuralismo, no se construyen de manera excluyente, sino que comparten conductas, anhelos y percepciones con lo que se cree es parte exclusiva del constructo heterosexual. Butler, a diferencia de otros autores, plantea que la identidad gay o lesbiana no es diametralmente opuesta a la heterosexual. Aunque en la realidad las comunidades homosexuales (en especial la lésbica que se considera diametralmente ajena a lo hetero) se priven de re-significar algunos de los constructos de la heterosexualidad que comparten en forma parcial y de los que se compone de manera inevitable. Tal vez de ahí el rechazo al matrimonio por parte de algunos de los grupos homosexuales o incluso poner en cuestión la validez de la pareja como algo deseable.

Juan Vicente Aliaga habla de este fenómeno de negación de la cultura *queer* hacia un reconocimiento por parte de la visión hegemónica. Afirma que en el feminismo, *grosso modo*, encontramos una facción radical y una conservadora; dentro de la comunidad (si es que hay una), existen varias vertientes, entre ellas una que desea pasar desapercibida e integrarse con el resto de la sociedad. Una segunda en la que existe un sector que busca la reivindicación de los derechos de los homosexuales dentro del mismo régimen que los segrega. Y existe un tercer sector del que ya hemos hablado en el que se vive alienado dentro de una especie de actitud anárquica contra el sistema.

Este tercer sector es el correspondiente al concepto polisémico de lo *queer*, que es parte de una identidad y engloba como una cultura los términos reinas (*queens*), machorras (*butches*), fems (*femmes*), chicas (*girls*), trailera (*dyke*), raro/a (*queer*) y maricón (*fag*), todas con connotaciones negativas y despectivas son reutilizadas y resignificadas como un *boomerang* para desestabilizar las categorías sexuales.

²⁴ Judith Butler, *Op. Cit.*, p. 65.

Al segundo sector corresponden muchos de los grupos de activismo que surgen a partir de los noventa en Estados Unidos e Inglaterra para reivindicar los derechos mínimos de homosexuales y de gente infectada con el virus del sida. Parte de esos derechos mínimos incluyen el derecho al ejercicio de su sexualidad en la vida privada y la protección para no ser golpeados en las calles. Comenta Aliaga que:

La cultura *queer*, al poner énfasis en la movilidad y el fluctuar de las identidades rompe con el determinismo identitario (necesaria en su momento, de una identidad sexual fijada, inamovible), dando por sentado la inexistencia de complejos y traumas, combatiendo la censura sexual proceda ésta de la derecha o de la izquierda, yendo más allá de las políticas de la igualdad.²⁵

Queer Nation, Act Up en Estados Unidos y *Out Rage* en Inglaterra, entre otros, son precursores de un activismo inteligente, a veces cínico, e irreverente. Sin una intencionalidad de hacer arte público incurren en prácticas que se relacionan con el *happening*, el *performance* y la intervención de espacios públicos. Algunas de estas acciones, derivadas del situacionismo francés, consistían en irrumpir en los programas televisivos cuando se propagaba información errónea sobre el SIDA o la homosexualidad, incluso en horas pico en el *ratting*. Otro tipo de acción en Inglaterra era entrar en los bares *straight* para dar discursos informativos sobre los mismos temas. Gran parte de la cultura *queer* buscaba tender un puente de comprensión, conocimiento, diálogo entre la comunidad heterosexual y la homosexual (además de otras categorías como la bisexual, la transexual, sadomasoquista, etcétera), además de una visibilidad, antes censurada en los medios, sobre todo en el cine.

La mayoría de los grupos activistas mantienen una visión en la que la homosexualidad es una característica específica de ciertas personas. Robert Stoller, comenta que “la homosexualidad no es una enfermedad, sino una preferencia sexual, que no tiene un grupo uniforme de síntomas o señales; pero la homosexualidad pertenece sólo a los homosexuales, que son diferentes a los demás y por tanto constituyen una minoría”²⁶.

²⁵ Juan Vicente Aliaga, “Pujanza (y miserias) de un nombre. Sobre la teoría *queer* y su plasmación en el activismo y el arte contemporáneo”, en David Pérez (ed), *La certeza vulnerable, cuerpo y fotografía en el siglo XXI*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

²⁶ Elisabeth Badinter, *XY: on masculine identity*. Columbia University Press, Estados Unidos, 1997, pp. 107.

Este punto de vista ha causado que durante más de seis décadas se busque el origen de la homosexualidad, atribuyéndolo a razones biológicas por una parte y sociales por otro. Las teorías contemporáneas vigentes que lo asocian a la biología proponen que la respuesta está en el desarrollo del feto y la exposición de hormonas masculinas o femeninas de manera deficiente o extrema. Por otra parte la teoría que apoya el origen genético de la homosexualidad es bastante popular, sin embargo ninguna de las dos ha podido aportar resultados concluyentes.

Por otra parte, quienes desean una total integración de los homosexuales a la sociedad, es decir, el derecho a la indiferencia, son más proclives a pensar en la homosexualidad como una característica universal. El famoso sexólogo Kinsey proponía la existencia de un continuo entre la heterosexualidad y la homosexualidad en la que había seis grados de diferencia, partiendo de la heterosexualidad exclusiva a la homosexualidad exclusiva. Para él ambas existían en la mayoría de las personas. Frederick Whitam, después de haber trabajado muchos años con homosexuales en diferentes regiones del mundo ha descubierto constantes como la aparición de un porcentaje similar de homosexuales en todas las sociedades, la aparición de subculturas similares y la aparición de la homosexualidad sin importar su reglamentación en las normas sociales de manera positiva o negativa. Los estudios de Whitam tienen como propósito comprobar que la homosexualidad es una expresión fundamental de la sexualidad humana y no la construcción de una organización social en particular. Dentro de la evolución de los estudios de género hay quienes niegan la necesidad de una identidad gay y el uso de homosexual como un sustantivo, proponiendo su uso exclusivo para describir ciertos actos y preferencias sexuales.

Definitivamente no creo que la completa desaparición de la supuesta identidad gay o de las identidades gay, sea positiva, pues el avance de la reivindicación de los derechos de las personas que deciden vivir una exclusiva homosexualidad no tiene el mismo desarrollo en todas las sociedades. Mientras que la sociedad canadiense, belga, o escandinava pudieran ver el beneficio de esta desaparición, siendo considerados los gays como cualquier otro ciudadano; la mayor parte de las sociedades del tercer mundo o en vías de desarrollo (la mayoría de los países africanos y asiáticos), provocaría una invisibilidad no deseable. Es irónico que la mayoría de estas sociedades consideraban la homosexualidad como normal antes de ser colonizadas por Occidente.

III.- Robert Mapplethorpe. Estetización y retrato de la marginalidad



3.1. Retrato de Robert Mapplethorpe y Patti Smith por Norman Seef, 1973.

Antes de Robert Mapplethorpe ya existía el arte erótico en casi todas las grandes civilizaciones del pasado, la griega, la hindú, la japonesa, etc. Sin embargo, la pornografía es un concepto que nace el siglo XIX dentro de la era Victoriana. La representación explícita de actos sexuales quedó desterrada a partir de ese momento del vocabulario artístico. La pintura figurativa, aun cuando representará estos actos, no lograba la inmediatez de la fotografía, por tanto no era considerada como pornografía²⁷.

Para el joven Mapplethorpe había un sentimiento que podía obtener a través de las imágenes pornográficas que para él nunca habían sido aparente en el arte. Ese sentimiento era el frenesí de lo prohibido, el morbo que se esconde en las representaciones del sexo dentro de una bolsa de plástico en el último anaquel y la adrenalina que produce el vouyerismo pueril. El artista pensaba que si de alguna manera podía retener ese sentimiento y a la vez crear una obra artística, habría logrado algo único. Para Mapplethorpe la manera de lograr esto era a través de alcanzar la perfección formal, lo cual significaba dominar las estructuras del clasicismo.

²⁷ Para ahondar en el problema de las obras de arte consideradas como pornografía consultar: Susan Sontag, "The pornographic imagination", en *Styles of radical will*, Picador, New York, 1997.

La base conceptual de la obra del artista visual se relaciona de manera esencial, por ende con la forma, algo que había heredado de su amor por la pintura y la escultura clásica, del arte sacro y de la nueva ola de artistas minimalistas. A pesar de sus intenciones por ser un artista conceptual, ha pasado a la historia como un fotógrafo descartado de toda asociación con el arte conceptual por su adicción a la belleza, a la cual se ha acusado de banalizar todo aquello que la posee. Aún cuando desde los inicios de su carrera hay un interés por la fotografía, la obra artística de los primeros años como artista activo y los últimos años de su producción estarían concentrados en la creación de objetos, instalaciones, ready mades y “combinados”.

Una gran cantidad de obras nos demuestran la experimentación con el montaje de su obra (*Slave* [fig. 3.2] y *Wood on Wood*, ambas producidas en 1974), que más que



3.2. *Slave (Esclavo)*,
Robert Mapplethorpe, 1974.

simples imágenes se convertían en objetos de arte o instalaciones. Por lo general los libros y catálogos de su obra eliminan sus montajes dejando fuera aquellas piezas de su primera etapa que no fueran fotografías. La obra de Mapplethorpe era una combinación de influencias fotográficas de George Platt Lynes, Edward Weston y la de los artistas plásticos contemporáneos Andrés Serrano, Raushenberg, Donald Judd y Andy Warhol. Una obra dispersa y llena de experimentación. Tal vez fue su carácter cínico de vividor y escalador social de su juventud, ajeno a la conceptualización de su obra

ante la crítica de arte, lo que llevó al público experto a no considerar su obra a desde un ángulo conceptual y considerarla desde un punto de vista meramente formalista. En los últimos años de su vida era ya muy tarde para cambiar las impresiones que había dejado en las personalidades del arte neoyorquino.

Aunque tomemos en consideración los esfuerzos de Mapplethorpe por darle un carácter de arte objeto a su obra, no podemos olvidar que la lectura de ésta no depende de dichos esfuerzos sino de cómo se ha percibido la obra por sus lectores. Lo cierto es que el

contenido sexual explícito y la carga erótica y emocional de su obra sobre pasa cualquier intención de lograr una apreciación racional.



3.3. A la izquierda *Thomas y Dovanna* (1986) de Mapplethorpe; A la derecha una obra de Jan Harmensz. Muller, *El rapto de las sabinas* (siglo XVI).

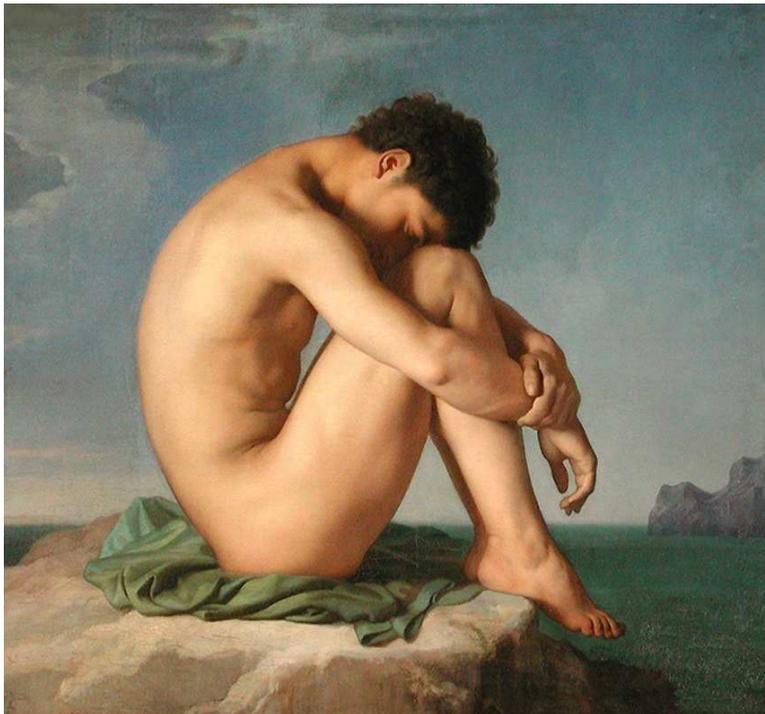
Es por eso que, a diferencia de los demás artistas agrupados en este proyecto de investigación, la percepción general sobre la obra de Mapplethorpe es que no hay una intencionalidad en la apropiación de la historia del arte, sino que ésta se manifiesta a través de la educación del gusto y por las preferencias estéticas personales que tuvo durante su vida que lo inclinaron a desarrollar un estilo influenciado por el arte clásico, primordialmente por la escultura griega y el neoclasicismo (fig. 3.3). De esta teoría se desprende el hecho de que muchos críticos de arte hacen una lectura de su obra enfocándose sólo en la imagen fotográfica y hacen una interpretación icónica, tratando de disculpar la representación de actos sexuales fuera de la normalidad a través de la perfección formal, ignorando la primera y última parte de su obra, el peculiar montaje de su obra y las entrevistas con el artista. Es obvio que para lograr la lectura completa de sus obra, como ya he dicho antes, debería incluir todas estas variables, puesto que lo relacionan con sus principales influencias conceptuales que son el Pop (Warhol) y el minimalismo clásico de los objetos específicos de Donald Judd. La interpretación de su obra a partir de la combinación de las imágenes, en conjunto con la disposición de las mismas junto con otros objetos, comúnmente en forma de altares y el enmarcado de las

imágenes, cambia por completo la percepción que se tiene de las fotografías.

En la obra *Bill* (1976-77), Mapplethorpe provoca al espectador al posicionarlo entre dos fotos de penes erectos a ambos lados de un espejo. Es una obra que consiste de tres paneles en el que el reflejo de la persona que la observa aparece en el medio entre dos imágenes casi idénticas del pene erecto de Bill. Gracias al encuadre, que se centra en el área genital, el modelo permanece en un dudoso anonimato. Mapplethorpe coloca al observador en una situación poco común en donde probablemente no haya estado o no vuelva a estar. El espectador al colocarse frente al espejo, se ve envuelto en una sesión de sexo grupal anónimo, de carácter homosexual, si el espectador fuera hombre y bisexual si fuese una mujer.

Este tipo de montajes nos demuestra que Mapplethorpe, lejos de producir imágenes inconscientemente, se preocupa por estimular al lector, más allá de la impresión que pueda causar una imagen normalmente catalogada como pornográfica.

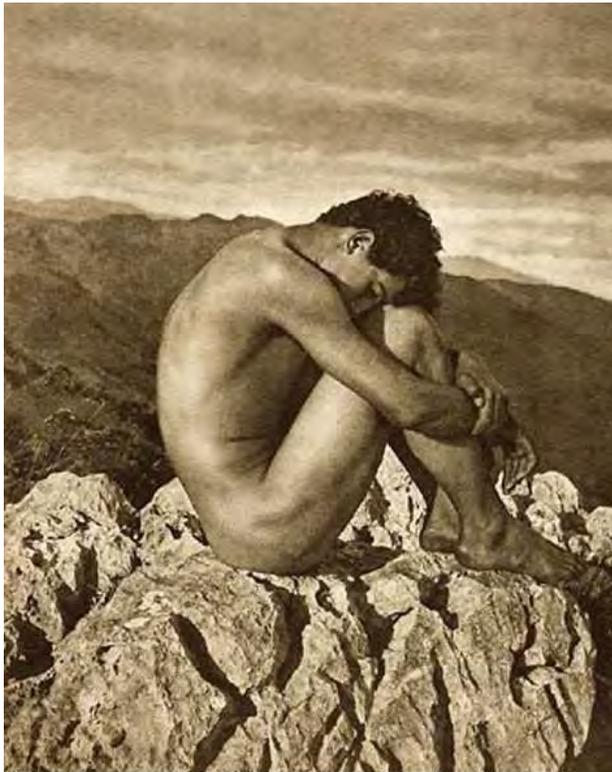
Es importante considerar que la obra fotográfica de Mapplethorpe, que contiene escenas explícitamente sexuales, se concentra mayormente en su *X Portfolio* ó *Portafolio X*, realizado durante el año 1976. Encontramos algunas imágenes de este estilo que datan de años posteriores, sin embargo no representan la mayor parte de su obra, la cual se



3.4 *Joven sentado a la orilla del mar* de Hippolyte Flandrin, 1836.

concentra en el desnudo masculino y femenino, en el retrato y en los bodegones. En general sus fotografías aun cuando no fueran explícitamente sexuales, en su mayoría guardan una carga erótica evidente y fácil de percibir. Esto, como veremos posteriormente, dificulta la lectura de su obra, en el sentido de que es imposible separarlo de la sexualidad,

que por supuesto ha provocado toda clase de objeciones moralistas y protestas puritanas,

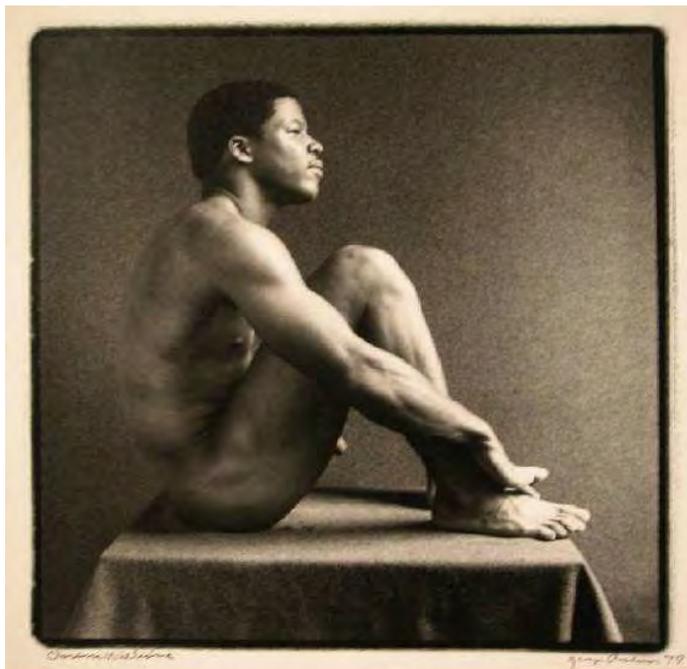


3.5. *Desnudo fotografiado por el Barón Wilhelm Von Gloeden a finales del siglo XIX.*

sobre todo cuando se trata de fotografía de desnudo infantil. Es claro que aunque Mapplethorpe no sea el descubridor de la sexualidad infantil es un tema que a finales del siglo XX, y aún en este siglo, es imposible discutir sin levantar polémica.

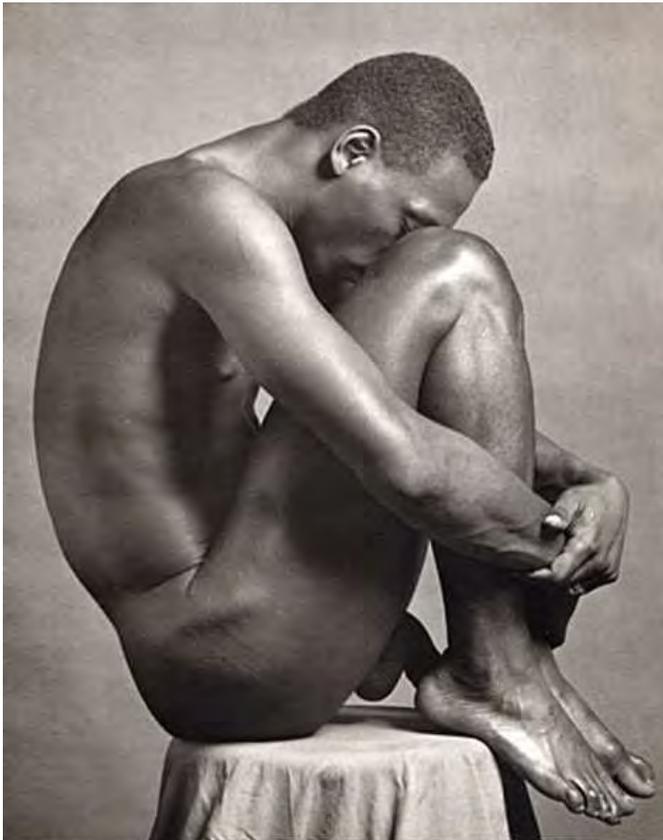
Mapplethorpe conoce las imágenes de la historia del arte, en gran parte gracias a la influencia de su amante y protector, Sam Wagstaff, que lo expondría no sólo a su refinado gusto artístico, sino también a una gran cantidad de imágenes fotográficas que hasta la década de los setenta estaban completamente desvalorizadas.

Estas imágenes, anónimas, hechas con técnicas antiguas y sin una aparente intención artística incluían paisajes, retratos e incluso escenas de erotismo escondido tras la admiración de la anatomía masculina y femenina; particularmente de homoerotismo latente bajo la superficie de la amistad heroica entre los hombres, escenas cotidianas de camaradería (como aquellas que inspirarían a Thomas Eakins).



3.6. *Clarence Williams. Foto de George Dureau, 1976.*

Algunos nombres de fotógrafos de este último estilo sobrevivirían al anonimato y han sido canalizadas en la obra de Mapplethorpe, tales como Julia Margaret Cameron, el Barón Wilhelm Von Gloeden (fig 3.5), Fred Holland Day a finales del siglo XIX y Platt Lynes y George Dureau (fig. 3.6) que son casi coetáneos.



3.7. *Ajito*. Foto de Robert Mapplethorpe, 1981.

Las imágenes anteriores (fig. 3.4 a la 3.7), nos muestran una evidente relación visual entre las diversas interpretaciones de la imagen del pintor Hyppolite Flaudrin por algunos de los artistas que influenciaron a Mapplethorpe. Asimismo presento una interpretación por Mapplethorpe de esta imagen que se ha convertido en un “*le motif*” de la representación homoerótica masculina.

Al igual Mapplethorpe tenía un gran conocimiento de la imagería pornográfica. La mezcla de estas influencias es esencial para llegar al resultado que vemos en sus obras: fotografías con una temática provocadora pero tratadas de igual forma que una pintura del neoclásico, meticulosa en el detalle, en el dibujo y de ambiciones preciosistas. Se sabe por sus primeras obras que es admirador del trabajo de Warhol, por lo que podríamos especular una racionalización sobre la apropiación de ambos tipos de imágenes. Al igual que Warhol eliminaría la barrera entre baja y alta cultura.

Es importante intentar descubrir el proceso por medio del cual Mapplethorpe logra convertir una imagen que normalmente sería considerada como obscena o pornográfica en una obra de arte y es precisamente a través de la apropiación de la Historia del Arte que logra esta conversión.

La obra de Mapplethorpe ha recibido una constante validación por a través de las instituciones del arte, siendo expuesta en la galería de Nina Solomon en Nueva York, la Corcoran Gallery de Washington D.C. y museos como el Guggenheim de Nueva York, lo que despeja la duda del valor artístico de sus imágenes

Además de los problemas suscitados por el análisis de la lectura de la obra, no podemos ignorar que este proyecto se centra en las manifestaciones culturales de la diversificación de la identidad de género. En la obra de Mapplethorpe tenemos un importante archivo de imágenes que nos permiten el análisis de la representación de lo gay así como de lo *queer*, es decir, una identidad que busca ser reconocida como respetable y como igual a la heterosexual (la homosexual) y otra que permanece al margen de esa respetabilidad, pero que sobre todo, no la necesita ni la quiere, prefiere quedarse en las sombras y funcionar fuera del margen del reconocimiento social (*queer*).

En este sentido, Mapplethorpe logra explorar dos vertientes importantes de la diversidad de género en su obra. Cabe aclarar que no son excluyentes y que ambas puede coexistir en la misma imagen. La identidad homosexual, que se manifiesta sobre todo a través de los desnudos masculinos y el gusto por el clasicismo, fotografías que entraron fácilmente en las galerías respetables, como la de Nina Solomon. La segunda, la identidad *queer*, concentrada sobre todo en su *Portafolio X*, que retrataba el sexo sadomasoquista homosexual. Esta identidad también queda plasmada en aquellas imágenes en que se mete en cuestión la normalidad y la anormalidad de la representación del sexo, la representación de modelos que pertenecen a medios marginales por su raza, orientación y prácticas sexuales, y nivel socioeconómico. La obra de Mapplethorpe tiene siempre una carga de “*queerness*” sin importar el tema, siempre tiene una componente de otredad que ayuda al espectador a definirse por oposición, se mantiene en la categoría de lo extraño y aún con la perfección de su composición y del equilibrio de los elementos hay algo incómodo y posee a la vez invitante, misterioso y lo excitante de lo prohibido.

Su mayor aportación a la representación de estas identidades es el hecho de que las imágenes no son apologéticas. Es decir no son imágenes en la que los personajes piden aceptación social o muestran su frustración ante su marginalidad. Mapplethorpe no pide disculpas por ser quien es y se muestra conforme con su propia identidad sin definirla como marginal. El fotógrafo no dudaba en participar en sus propias

composiciones, ya sean autorretratos o escenas de sexo explícito. La complicidad que llega a tener con sus modelos marginales es porque él era uno de ellos y al librarlos de su culpa los inviste de orgullo y de una normalidad ilusoria. Es increíble que a pesar de haber crecido en un hogar católico y de haber vivido la representación de la homosexualidad como una enfermedad inmoral y contagiosa, no hay indicios de sentimientos de vergüenza en sus imágenes. Mapplethorpe es síntoma de una nueva generación que se rehusaba a conformarse con este estereotipo, pero más allá de reivindicar una identidad estaba haciendo pedazos los límites y etiquetas de la identidad de género. Lo más inusitado es que a través de las décadas que siguen a la creación de su obra se ha expuesto en museos y a entrado dentro de la oficialidad institucional del arte sin importar el tema confirmando hasta cierto punto validez a su forma de vida.

Además de la marginalidad, otro de los elementos que definen la obra del fotógrafo es la constante presencia de penes y de alusiones fálicas, que en general participan como protagonistas de la imagen. Aún las flores que retrata tienen un aspecto similar a los genitales de un hombre, algo similar a lo que sucede con la pintura de Georgia O'keeffe y los genitales femeninos. Sin embargo hay diferencias cruciales: la primera es que existe una concordancia cultural entre el uso de las flores como expresión de la feminidad. Por el contrario, cuando Mapplethorpe utiliza las flores para representar el pene, o viceversa, toma el principal símbolo de la virilidad y lo inviste de características que culturalmente asociamos con la feminidad: la delicadeza, fragilidad, belleza.

La representación del pene toma importancia puesto que se convierte en una diferencia central entre la percepción de lo que es obsceno entre la pintura y en la fotografía. Es común que el público en general sea mucho más benévolo con la desnudez y la representación de los órganos sexuales en la pintura, mientras que los polemiza cuando se muestran en una fotografía por relacionarse con la pornografía. Cabe hacer la pregunta ¿acaso es que entre más se parece una representación de una temática difícil o tabú a una imagen pictórica tendrá más oportunidad de no ser considerada como obscena?

Antes de continuar quisiera hacer un paréntesis para definir, aunque sea de manera un poco esquemática, dos conceptos especialmente relevantes en la lectura de su obra: lo obsceno y pornográfico. Desde el punto de vista ético-moral obscenidad y

pornografía han sido conceptos que se han usado para describir y cancelar la obra del artista. Lo más importante, sobre estos conceptos es, además de definirlos, encontrar por qué son tan problemáticos y si el presentarlos a manera de una obra de arte clásica es suficiente para mover la balanza sobre la percepción de una fotografía, dado que ésta podría muy bien ser ubicada dentro de la cultura popular (pornografía) o dentro de la alta cultura (arte).

Obsceno proviene del griego *ob skene* y significa literalmente fuera de escena. Esto es porque los actos violentos o sexuales en el teatro griego sucedían fuera del escenario. Esta palabra después derivó al latín *obscenus* cuya traducción más apropiada es una combinación de vil, repulsivo y detestable. Por lo general es usado en el contexto legal para describir aquellas manifestaciones que ofenden a la moral sexual de la época y de la cultura que alojan dichas manifestaciones.

Las representaciones (imágenes fijas, video, audio o una representación en vivo) sexualmente explícitas cuya intención principal es la excitación sexual del espectador se agrupan bajo el concepto de la pornografía, que por su puesto esta considerada como una manifestación de la obscenidad.

Habiendo dado una definición de lo que se entiende por obsceno, me gustaría regresar al dilema entre la percepción que se tiene de su relación con el lenguaje fotográfico en contraposición con la forma que se perciben los mismos temas en el lenguaje pictórico.²⁸

Para este efecto utilizaré un caso práctico para ejemplificar lo antes dicho. Este hecho ocurrió durante una demanda liderada por el senador conservador Jesse Helms y grupos religiosos de derecha contra el director del Contemporary Arts Center en Cincinnati, Dennis Barrie, por supuesta promoción de pornografía infantil y por haber usado fondos del gobierno para el apoyo a las artes (National Endowment for the Arts) para ello. El problema se suscitó por la inclusión de dos imágenes en las que aparecían niños con sus genitales expuestos en una exposición retrospectiva de la obra de Mapplethorpe titulada *The Perfect Moment*. Durante el litigio (el 24 de abril de 1990) aparecieron en el *New York Times* dos artículos contiguos, uno documentaba el proceso

²⁸ Más que hablar de medios, como la pintura o la foto, quiero hablar de lenguajes, puesto que el desarrollo del discurso aquí planteado se basa en el uso del lenguaje pictórico en el medio fotográfico.

legal contra Barrie y en el otro artículo se hablaba de la colección de Arte Sacro Jonson, que en aquel momento itineraba por Europa. El reportaje se ilustraba con la *Madonna con niño y mecenas* de Bellini, en el que el niño Jesús aparece desnudo y mostrando sus genitales, que en este caso significan la encarnación de Dios. Aún cuando los padres de *Rosie* (1976) y de *Jesse McBride* (1976) consintieron a que sus hijos fueran retratados de esa manera y los niños no estuvieron expuestos a ningún tipo de trauma o violación sexual, Mapplethorpe era censurado por inmoralidad. Es evidente la diferencia entre el tratamiento que tiene una obra como la de Bellini y una obra de Mapplethorpe, aunque ambos toquen temas que atañen a la sexualidad infantil.²⁹ ¿Por qué es que uno es tratado como gran artista y otro como pornógrafo? ¿Acaso hay tanta diferencia entre la percepción de la pintura y la fotografía?

Este es uno de los temas centrales de esta investigación, ¿por qué el público general puede resistir temas más duros cuando son representados en pintura -o cuando se hacen a la manera de la pintura- pero no cuando el lenguaje es estrictamente fotográfico? Por ejemplo si lleváramos a la fotografía algunas de las pinturas más oscuras de Goya, como las *Catástrofes* o *Cronos devorando a sus hijos*, el resultado sería tremendamente grotesco. Ahora pensemos en una fotografía de Joel Peter Witkin o del mismo Mapplethorpe, llevada a la pintura, muy probablemente no tendría el mismo efecto. Parte del gran logro de Mapplethorpe es, precisamente, convertir aquello que normalmente vemos como grotesco o agresivo en algo que se asemeja más a un perfecto bodegón de flores o a una escultura clásica que a una escena sexual, convierte lo abyecto y lo obsceno en representaciones dignas de las prácticas sexuales humanas.

Una posible respuesta a las preguntas planteadas nos la ofrece Lynda Nead en su libro *El desnudo femenino*:

Es tentador sugerir que el medio fotográfico es suficiente en si mismo para connotar lo pornográfico. La fotografía está imbuida convencionalmente con una ideología de realismo; se cree que la imagen fotográfica representa la realidad de una manera particularmente directa o inmediata... La asumida inmediatez y

²⁹ En Arthur Danto, *Playing with the Edge, the Photographic Achievement of Robert Mapplethorpe*, California, California Press, 1996. Este litigio esta bien documentado y se puede encontrar en algunas de las otras fuentes sobre Mapplethorpe citadas en este proyecto.

precisión de la imagen fotográfica se reviste de un interés pornográfico; mientras que la abstracción y la mediación de los métodos artísticos, tales como la pintura o el dibujo, se creen contrarios al realismo implacable del proyecto pornográfico.³⁰

Para la mayoría de los espectadores, aún hoy día, que se confrontan con fotografías de arte erótico, sugerir que son pornografía es menos una tentación y más una realidad. El resultado final en la obra de Mapplethorpe, aunque parte de la combinación del arte con la pornografía, se acerca más al primero y se aleja radicalmente de la segunda. Su obra no tiene como fin provocar excitación o incitar al sexo, sino un sentimiento que sin una metáfora más adecuada podría designar como un orgasmo estético. Para Mapplethorpe uno de los fines más importantes de su obra relacionada con el sexo es el investir dignidad a las prácticas sexuales sadomasoquistas y al sexo en general, al cuerpo desnudo y erotizado. La experiencia visual, entre la obra del fotógrafo y el espectador debe ser similar a ver una escultura clásica, como podría ser *Lacoonte*, o tal vez una obra del Renacimiento o del Neoclásico, como *Los esclavos* de Miguel Ángel o *Amor y Psique* de Antonio Canova. El erotismo está presente, el cuerpo y la desnudez, pero no incita a la acción, no es un activador del sexo, sólo habla de él. Todas las obras de arte antes mencionadas, incluyendo la obra de Mapplethorpe, están inmersas dentro del régimen escópico clásico, pero a su vez están en el límite de lo barroco, es el momento en el que lo clásico pierde su rigidez pero no los contornos bien delineados, por una delicada simetría, por el equilibrio perfecto. Compositivamente, Mapplethorpe, nunca rompe este balance, las figuras no pierden su contorno, el problema llega cuando tiene que hablar sobre la penetración, que es el momento en que los contornos se vuelven difusos entre las figuras y no hay una certeza para definir el afuera y el adentro, lo que sale y lo que entra. Podría ejemplificar esto con *Jim and Tom, Sausalito* de 1977 (fig. 3.8), una obra en la que se representa un *golden shower* (práctica sexual en la que una persona orina a otra). Es por esto que me parece difícil ubicar al fotógrafo dentro de un clasicismo puro, pues es evidente que sus formas los son, pero hay una parte de sus temas

³⁰ Nead, Lynda, *El desnudo Femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Tecnos, 1992, pp. 88.



3.8. X Portfolio, Jim and Tom, Sauzalito. Robert Mapplethorpe, 1977.

que lo acercan innegablemente al Barroco, como el erotismo o su gusto por los bodegones. Este dilema es comprensible al entender que vivimos en una sociedad, esencialmente barroca y aún el gusto por lo clásico no hace permeable la influencia social. Sociedad en la que hasta el sexo S&M (sado-masoquista) puede convertirse en una puesta en escena para ser fotografiado.

En más de un sentido Mapplethorpe habla sobre el afuera y el adentro del

cuerpo, sobre la penetración y el paso de fluidos de uno al otro y la representación de éstos, es decir, lo abyecto. Hay al menos dos obras emblemáticas y muy populares en este sentido. La primera *Selfportrait* realizada en 1978 (fig. 3.9) en el que aparece vestido con botas, chaleco y unas chaparreras de vaquero, mostrando su trasero en primer plano



3.9 *Autorretrato con látigo.*
Robert Mapplethorpe, 1978.

con un látigo que penetra su ano. Mapplethorpe voltea hacia la cámara con una mirada de confrontación hacia el aparato, pero también hacia el espectador.



3.10. *El origen del mundo*. Gustave Courbet.
Óleo sobre tela, 1866.

Hasta ese momento, ha habido pocos anos y vaginas representados en la historia del arte, tal vez sólo Gustave Courbet en la pintura *El origen del mundo* hecha en 1866 (fig.3.10), o Pablo Picasso en sus dibujos. El ano, al igual que la vagina, es una parte del cuerpo que requiere una intencionalidad específica para ser mostrado, es un orificio mediante el cual se puede penetrar el cuerpo, y mediante él se muestra la frontera entre el adentro

y el afuera del cuerpo, entre lo público y lo más íntimo.

Judith Butler comenta sobre los problemas sociales en los que incurre la representación de la penetración de los orificios corporales en las relaciones entre homosexuales:

Dado que el sexo anal y oral entre hombres establece con todo claridad ciertos tipos de permeabilidad corporal no permitidos por el orden hegemónico, la homosexualidad masculina, dentro de ese punto de vista hegemónico, constituiría un sitio de peligro y contaminación anterior a la presencia cultural del sida e independiente de ella.³¹

Queda claro por qué una obra como la de Mapplethorpe mueve tantas fibras sensibles dentro de una cultura autocráticamente heterosexual. Los personajes que habitan sus imágenes viven una doble vida en la que se disfrazan utilizando los clichés que constituyen los símbolos de la virilidad en la cultura. La penetración de esta construcción cuestiona la esencia de la masculinidad, que quedándose sin certezas, se hace aún más frágil como identidad

³¹ Judith Butler, *Op. cit.*, p.163.

Aunque Arthur Danto, no tiene idea de cómo abordar la obra de Mapplethorpe, excepto a través de su obvia relación con la estética clásica, que utiliza de manera apologética para justificar, o como él lo dice, redimir la obra; las imágenes de Mapplethorpe certeramente están relacionadas con el placer de ver:

La tarea redentora del artista no es hacer, como ya existe en exceso, Belleza, sino embellecer lo que inicialmente está tan remoto de la belleza, como comúnmente las emisiones corporales lo están.³²

³² Arthur Danto, *Op. cit.*

III.I.- *Man in Polyester Suit* (1980)



3.11. *Man in polyester suit (Hombre en traje de poliéster).*
Robert Mapplethorpe, 1980.

Man in Polyester Suit (fig. 3.11) u hombre en traje de poliéster, es una obras que logra conjuntar algunas de las características más importantes de su trabajo: el culto al falo, el uso de modelos afroamericanos, la marginalidad, clasicismo formal y una técnica depurada. La familia a la que pertenece esta imagen, es decir, el grupo de imágenes con características similares, es abundante, sin embargo he escogido esta imagen debido a la riqueza de lecturas que nos ofrece. Mientras que muchas de las obras del fotógrafo afectan al espectador como una cachetada, esta pieza es mucho más sutil. Probablemente sea la ligereza con que cambian los tonos, no es una foto oscura en ningún sentido.

Como ya he mencionado la mayoría de las lecturas de la obra de Mapplethorpe se basan en la apreciación formal y, sin embargo, en el caso de esta fotografía podemos encontrar una cantidad de información que hacen referencia, sobre todo, a las condiciones en que se representa al modelo. Esta imagen no puede ser leída únicamente en función de la perfección técnica con que se ha hecho, o de la maravillosa escala de grises con que se ha impreso; la obra contiene verdaderamente una gran cantidad de información sobre la marginalidad social, y sobre la relación de admiración-desprecio que el artista tenía por los hombres de raza negra.

Antes de hacer un análisis interpretativo creo que es apropiado comenzar con una reseña formal de la obra. El énfasis de la obra está en el pene semi-erecto del modelo (Milton Moore), saliendo de entre la abertura de la bragueta del pantalón de un traje de tonos claros el cual, como indica el título de la obra, es de poliéster. A su vez la parte superior del pene queda enmarcada por una parte de camisa blanca que también escapa por el orificio de la bragueta. El pene del modelo queda entre las dos zonas en que se encuentran los tonos más extremos de la paleta, el blanco de la camisa y el negro de las sombras, lo cual ayuda a realzar aún más esta parte del cuerpo. Los pliegues de la ropa cobijan el pene de Moore como si este fuese el pistilo de un alcatraz o de un anturio.

La imagen es una sinécdoque, en el encuadre ha cortado el cuerpo del modelo el cuello y las rodillas y, sin lugar a dudas, ésta ha sido una decisión consciente, deja fuera de la imagen aquello que no es necesario o importante para él. El corte que el fotógrafo realiza del cuerpo hace alusión a los mármoles griegos que han perdido partes del cuerpo y que han quedado mutilados porque los arqueólogos no han podido encontrar todas las partes. Dos cosas importantes se desprenden de esta referencia a la escultura clásica, una de ellas es el hecho de que refuerza su apropiación de lo clásico, y la otra es el hecho de que aún con las partes faltantes podemos reconocer tanto la perfección y la belleza de las esculturas.

De la misma manera Mapplethorpe nos presenta a su modelo de tal manera que las partes faltantes no son necesarias para apreciar sus atributos, que el artista nos presenta como bellos, la imagen no es una invitación sexual, pero sí al placer de la admiración visual. La escala de grises manejada fuera de la zona que rodea al pene es mucho más pareja en cuanto a las tonalidades, excepto por las manos que sobresalen de

entre las mangas del traje, éstas forman una especie de unidad triangular junto con el pene. Las manos rudas y con mucha textura, al igual que el gran pene comienzan por constituir y reforzar la idea de Mapplethorpe sobre su modelo, que nos dice “es un animal hermoso y masculino”, acostumbrado al trabajo rudo y a las actividades simples, ajenas al uso del intelecto y al refinamiento de los hombres de dinero. Para Mapplethorpe, Moore representa lo mismo que un hermoso caballo semental, a la vez que lo compara con una escultura griega, pero sólo en un nivel formal, puesto que el único valor que impone sobre su cuerpo es el realce de la belleza, más no los de carácter moral o intelectual. No es casualidad que el fotógrafo haya cortado la cabeza del modelo, de esta manera da preferencia a la interpretación del personaje como un ente meramente carnal y no intelectual ni espiritual.

Las tonalidades de la foto en general son muy parejas exceptuando las zonas ya mencionadas. A pesar de un ligero desenfoque en el lado izquierdo de la foto las líneas siguen siendo nítidas y existe una separación clara entre la figura y el fondo. La composición es bastante estática y se constituye principalmente de líneas rectas verticales. vemos una ligera inclinación en el cuerpo de Moore, sus brazos parecen indicar el movimiento provocado al dar un paso, sin embargo no rompe la calidad estática de la imagen, pues pareciera más que el artista ha posicionado al modelo de esta manera, como se podría hacer con un maniquí. La foto por consecuencia es descriptiva y no narrativa. Estos puntos tienen congruencia con el estilo clásico del fotógrafo.

Una de las razones más obvias para los cortes en el cuerpo en esta imagen (y en otras donde ocurre lo mismo) es la obsesión de Mapplethorpe por la perfección y la belleza, por lo cual elimina de sus fotos todo aquello que no cumple con sus estándares estéticos. Otra de las razones para cortar la cabeza de Moore, es el hecho de que él y Mapplethorpe tenían un convenio en el que nunca aparecería su pene y su cara en la misma foto por razones de pudor. Para Mapplethorpe probablemente no representó ningún sacrificio o limitante esta condición, sino por el contrario, justificaba el corte ante su modelo y amante sin tener que dar más explicaciones.

La obra pone al espectador en la difícil situación de apreciar la foto del pene de un hombre afroamericano como si fuese la de un Apolo o una escultura de Antonio Canova, pero entre el pene de Milton Moore y las esculturas clásicas existe una serie de

prejuicios culturales acerca del sexo y la raza. No se puede ignorar que el público no se escapa de juzgar los atributos del modelo según su propia formación, origen y preferencias sexuales, independientemente de los logros artísticos de la totalidad de la obra. Es decir que, a pesar de que los críticos insisten en defender y realizar discursos apologéticos de la obra de Mapplethorpe en función a su immaculado tratamiento formal, no se escapa de ser interpretado por los lectores bajo las variables de raza, género y nivel sociocultural. Pero sobretodo, a pesar de no mostrar una escena explícitamente sexual, es complicado deslindar los órganos sexuales de tener una connotación erótica. Para especialistas como Keneth Clark, que aunque pudiera ser considerado obsoleto y victoriano es un buen catalizador de la opinión pública conservadora, una de las variables que hace la diferencia entre el arte y la pornografía, es que el arte no incita a la acción sexual (masturbación o relaciones sexuales), puede contener desnudos y erotismo, pero siempre manteniendo una distancia con lo mundano y sin ir más allá del plano contemplativo.

Siguiendo los ejemplos antes mencionados, las esculturas clásicas o las de Canova, nunca parecen incitar al placer sexual o al morbo, su erotismo se queda en el plano de contemplación y la admiración de la belleza supra-humana. El erotismo se basa en la sensualidad del movimiento, al mismo tiempo que los artistas tratan de minimizar el peso que los genitales tienen en este efecto sobre el espectador, literalmente dándoles una proporción disminuida en comparación al resto del cuerpo, o cubriéndolos con una hoja de parra o el famoso paño del pudor. A pesar de que Mapplethorpe dignifica el pene del personaje al referirlo a la escultura griega, el contexto social del que proviene su modelo lo sitúa en un plano mundano y el tamaño de su pene no hace más que enfatizar en una sexualidad terrena y humana. La triangulación que hace con las manos hace que el tamaño del miembro masculino sea más notorio al ser el más grande de los tres elementos y al estar en el centro. Las manos de Moore, son un paréntesis, al igual que las líneas del saco. La gran cantidad de líneas verticales también acentúan la presencia del pene, apareciendo entre las delgadas y sutiles líneas como una grosera interrupción.

Una referencia clara a la pintura o a los temas clásicos es el hecho de que el pene de su amante y modelo, Milton Moore, se ha dispuesto de la misma manera que una flor en un bodegón. Como ya he dicho antes, no hay mucha diferencia entre *Man in Polyester Suit* (fig. 3.11) y sus fotografías de alcatraces. En general Mapplethorpe plantea que no existe una diferencia entre la manera de representar flores y la de representar penes, ambas son formas tridimensionales y escultóricas. Tengamos en mente que sus flores por lo general poseen una connotación fálica, muchas veces en la forma o en la disposición de las mismas. De la misma manera sus fotografías de penes son tratados con delicadeza y con disposiciones y composiciones análogas a las de sus flores.

Los bodegones, como *Calla lilly* (fig 3.12), muestran una clara continuidad con el resto de la obra, entran en la familia de imágenes a las que pertenece *Man in Polyester Suit*, y se debe a las referencias fálicas que tiene casi toda la obra del fotógrafo. Las flores



3.12. A la derecha: *Calla lilly*, 1980. A la izquierda: detalle de *Man in polyester suit*, 1980

tienen similitudes, sin embargo, Mapplethorpe tiene una extensa cantidad de obra en la que el pene de un hombre se convierte en el tema central de la imagen o al menos de su lectura temática. Una de esas obras que me parece importante resaltar para ayudar a la comprensión de *Man in Polyester Suit* y la obra de Mapplethorpe en general es: *Mark Stevens (Mr. 10 1/2 in)* (fig 3.13). En esta pieza vemos a un hombre caucásico de unos cuarenta años, apoyando su pene sobre un pedestal, su vestimenta consiste únicamente de unas chaparreras de cuero. Al igual que en *Man in Polyester Suit* (fig 3.11), Mapplethorpe utiliza el recurso de la sinécdoque, su encuadre deja fuera la cabeza y por

debajo de las rodillas.



3.13. *Mark Stevens (Mr 10 1/2 in)*,
Robert Mapplethorpe, 1976.

De nuevo el énfasis sobre el pene, además de su enorme tamaño (como lo indica el título de la obra) proviene de la forma en la que soluciona la composición, en este caso a base de triángulos producida por el juego entre las zonas iluminadas y el cuerpo del modelo. A diferencia de *Man in Polyester Suit* la identidad del modelo es revelada mediante el título, por lo que asumimos que, aunque no aparezca la cara, podría tratarse de un retrato.

En el caso de *Man in Polyester Suit*, la ausencia del nombre, o el anonimato del modelo, se deba a las razones ya explicadas anteriormente, es decir, el convenio en que Moore debía permanecer sin identidad en aquellas imágenes en que apareciera su pene. Pero también debido a que Mapplethorpe desea hacer una afirmación sobre el nivel socioeconómico de su amante. El título de la obra pudo fácilmente haber sido “Hombre

en traje formal”, sin embargo el artista insiste en que nos percatemos en la humildad del material con que está hecho. La falta de una identidad para el modelo repercute en que ésta se generalice a un plano más abierto, es decir, la fotografía de Moore no lo representa a él, sino representa a los hombres de origen afro-americano de Estados Unidos. El título de la obra nos fuerza a dirigir nuestra atención más allá de la exposición de los genitales, hacia lo que se puede considerar el retrato de una comunidad minoritaria. La representación que Mapplethorpe hace de Moore y de la comunidad afro-americana está sujeta a prejuicios que fueron reflejo de las condiciones de los afro-americanos en la sociedad norteamericana de aquella época y además del aparente conflicto que tenía el fotógrafo sobre los hombres de esta raza: una admiración profunda por su belleza física que lo llevaba a convertirlos en objetos. La doble marginalidad de Moore, representada en la misma imagen, es un catalizador de la manera en la que la minoría gay de la época intentaba crear una identidad en base al modelo racial.

El contexto social en que se desarrolla la creación de la foto *Man in Polyester Suit*, son de intolerancia y discriminación hacia la mayoría de los grupos minoritarios en Estados Unidos. Una secuela del opresivo régimen Macartista y la moralista década de los 50. El Código Hayes o Código de producción de filmes implementado en la Unión Americana de 1930 a 1968, censuraba rigurosamente la representación de temáticas consideradas inmorales. La homosexualidad se sugería pero nunca se mencionaba de manera explícita. Los personajes que homosexuales por lo general eran una combinación de la *femme fatale* y la figura del vampiro, representaban entes monstruosos ansiosos de propagar la inmoralidad como una enfermedad contagiosa y estigmatizante. La inmoralidad del sexo era equiparada con la inmoralidad política y con todos los otros aspectos de la vida de una persona.

Mapplethorpe creció dentro de ese ambiente de prejuicio, en el que sólo se podía identificar con esos personajes monstruosos destinados a la infelicidad y a la muerte. La imagen en cuestión es creada entre la liberación sexual de la década de los 70, el florecimiento de la actividad *gay underground* de la década de los 80 y previo a la conciencia de la existencia del SIDA o “cáncer gay” como se le llamo en aquella época.

En Estados Unidos, las acciones reivindicadas de la *Mattachine Society* y posteriormente del Gay Liberation Front (GLF), que surge en 1969 después de los

disturbios de Stonewall en Nueva York, son de gran relevancia para ver la aparición de la identidad Gay y la identidad Queer, gracias a que contribuyen a la militancia de los homosexuales dentro de un mismo grupo. Dichas identidades, a diferencia de la representación de la homosexualidad en épocas anteriores, se basaban en la visibilidad explícita y en el sentido de orgullo que emanaban. La reciente despenalización de la homosexualidad en la mayor parte de los países occidentales, comúnmente confundida con la sodomía y la pederastia había hecho posible, al fin, la insurrección y la reivindicación. A diferencia de los años de su infancia estas condiciones crearon el clima propicio para que artistas como Mapplethorpe, Pierre et Gilles, James Bidwood, Tom of Finland, entre otros, exploraran el cuerpo masculino con evidentes connotaciones homo eróticas, al igual que llevaron a cabo representaciones literales del tema.

Los movimientos contestatarios de finales de los años 60 hasta principios de los años 80, que en general intentaban cuestionar los dogmas de raza, política, género y economía, al igual que realizar acciones de reivindicación de las minorías crean un relativo ambiente de tolerancia en la Unión Americana y en Europa, que se refleja en el arte de la época.. Existían una nueva libertad creadora y de expresión, fuera de las instituciones oficiales, para los artistas que deseaban reivindicar alguna minoría, ya sea basada en su género, en su raza o su nivel socioeconómico. Está época estaría marcada por la politización del arte, de ahí que una de las grandes críticas al minimalismo sea su impermeabilidad a los temas sociales. Es relevante mencionar esto, pues aunque Mapplethorpe pudiera haber sido relacionado con el minimalismo, su evidente preocupación por la forma y su poco involucramiento en cuestiones sociales y la falta de la presencia intencional de su obra, ocasionaría que fuera descartado inmediatamente como un artista serio o de profundidad.

Para las artistas feministas, el Minimalismo, sólo representaba el discurso dominante de los hombres blancos y heterosexuales, quedaban sin representar en el arte mujeres, afroamericanos, latinos, gays y transexuales. La ganada tolerancia hacia la comunidad gay, se manifestaba sobre todo en las subculturas clandestinas y en galerías de arte alternativas estadounidenses. Aún cuando la falta de implicación social le cerrara las puertas al “Elíseo” del arte de la época, la exploración de temáticas que deconstruían la visión dominante permiten a Mapplethorpe producir y distribuir su obra con contenidos

explícitamente de la sexualidad *queer*, contenidos en su *Portafolio X*. Junto con algunas de sus flores esta serie corresponde a su primera etapa de auge en el mundo del arte.

Las fotografías representan actos que por sí mismos destruyen las ideas convencionales de lo que es el sexo. Muestran de manera documental y estetizada los fetiches sexuales del fotógrafo y de un círculo de personajes que practican el sadomasoquismo, que ya de por sí se encuentra en los límites de la normalidad en términos de la sexualidad. Las representaciones rompen con ideas convencionales porque están más allá del imaginario sexual de la cultura popular, no escatiman en su franqueza, no se reducen a la ropa de piel, las cadenas y los latigazos que vemos en la cultura pop en la actualidad. Para la época eran pocos los artistas que se había atrevido a representar mediante imágenes lo que Sade había hecho en la literatura del siglo XVIII. En aquel momento, prácticamente el francés Pierre Moliner y el italiano Passolini en su película *Saló* lo habían intentado.

Las imágenes contenidas en el *Portafolio X*, expanden la idea del sexo en los espectadores, van más allá de lo que podría mostrar la pornografía común y presentan una realidad de aquellos que obtienen placer a través de la inflexión o experimentación del dolor. El *fisting*, el *bonding*, encadenamientos, desangramientos, el consumo de desechos corporales, la perforación y la penetración de orificios corporales poco usuales forman parte de las actividades documentadas y experimentadas por Mapplethorpe.

Me gustaría reproducir un comentario incluido en el libro *Arte y cuestiones de género* del teórico español Juan Vicente Aliaga, que me parece es una buena introducción a la obra del artista:

Nada hay que objetar al discurso libertino de Mapplethorpe (en los sesenta, su obra menos conocida cultivó el fetichismo de la ropa interior que revestía el marco de la fotografía), a no ser por una excesiva fascinación por la falocracia, que se tradujo en una meticulosa selección de los modelos que empleaba, magnificados en su culto hiperbólico a los genitales. Dicho esto, en su momento este tipo de obra se percibía como un anhelo por destapar formas de sexualidad desconocidas que, en su pleno ejercicio de la libertad de expresión, estaba desarrollando este fotógrafo.³³

³³ Juan Vicente Aliaga, *Arte y cuestiones de género*, San Sebastián, Nerea, 2004, p. 77.

La obra buscaba documentar estas prácticas sexuales desconocidas para la mayoría de la gente. Gracias a que el artista mismo participaba en estos actos, los ambientes son de extrema confianza entre los participantes, actos de placer y de dolor, de amor y de violencia controlada, de magia y fantasía; no de una realidad que pudiera llegar a ser perturbadora para quien la experimenta. La manera de trabajar de Mapplethorpe, con una cámara de medio formato, no le permite aprovechar del carácter instantáneo de la fotografía como lo haría Cartier Bresson para captar el momento decisivo; las fotografías de Mapplethorpe muestran más las características de una puesta en escena, en la que ha tenido tiempo de encuadrar y de iluminar a sus sujetos. En la glorificación de estos actos, Mapplethorpe elimina en gran medida su cercanía con el mundo “real” de los espectadores, como sucede con la pintura consagrada en la historia del arte, por eso se aleja de la pornografía y se acerca más al gran arte.

Las imágenes, aun su clasicismo, son impactantes y difíciles de ver, muy probablemente podrían llegar a ser perturbadoras y grotescas, pero al menos bajo la apropiación de las estructuras formales de la historia del arte, Mapplethorpe logra justificar su entrada a las galerías, de la misma manera en que lo ha hecho el arte corporal: las acciones de Gina Pane, Daniel Buren o los videos y *performances* de Vitto Acconci con otras tácticas artísticas. En la obra de estos últimos importa más la acción que el desarrollo estético de la imagen (no quiere decir que no importe el aspecto formal), pero en el caso de Mapplethorpe la imagen llega a ser mucho más notoria que la acción misma.

Es importante mencionar que, dentro de una contextualización general, en la década de los ochenta década en que se consolida la fotografía como arte. Los medios de distribución institucionalizados -como los museos y galerías- toman interés en el medio fotográfico. La entrada a los museos consolida a la fotografía como gran arte y la entrada a las galerías abre un mercado con gran demanda. Aún ahora, las obras fotográficas ocupan un gran porcentaje del trabajo artístico mostrado en las ferias de arte y en algunas galerías gracias a que su precio es mucho más accesible y son más fáciles de transportar. Mapplethorpe obtiene un lugar en primera fila dentro de este fenómeno de consolidación, digamos que su carrera va de la mano con este proceso. Su talento, su estilo, su osadía y el factor de que sus amante o pareja mas significativa, Sam Wagstaff III, fuera el primer

gran coleccionista de fotografía. Sam Wagstaff, tendría una de las carreras más relevantes dentro del coleccionismo del arte durante los años 70's hasta su muerte a mediados de los años 80. Tenía la fama de hacer decisiones osadas dentro de la selección de los artistas y a la vez atinadas. Mezclaba su apoyo por artistas contemporáneos con ideas revolucionarias como los “*Earth artists*”, con artistas de una visión más clásica. Wagstaff su colección de fotografía otorgando valor a antiguos daguerrotipos, y fotos antiguas que encontraba en los mercados de segunda mano. Algunos de estos objetos pronto llegaron a venderse en las grandes casas de subasta internacionales como Christie's y Sothebys, el coleccionista aumentaría de manera estratosférica el valor de estas piezas y de la fotografía artística. La colección de fotografía que logró realizar fue y sigue siendo una de las más importantes y ahora forma parte de la basta colección del museo Getty. Mapplethorpe heredaría aproximadamente 5 millones de dólares y una importante colección de platería americana a la muerte de su amante.

Aunque Wagstaff fue la pareja que afectó de manera más determinante la carrera de Mapplethorpe, no fue el único. Las prácticas sexuales del fotógrafo fueron determinantes en su obra, sobre todo en lo que concierne a la selección de sus modelos. Robert conoce a Milton Moore, el modelos de *Man in Poliéster Suit*, en un bar gay de la ciudad de Nueva York, en donde lo aborda y lo convence de llevarlo a su casa y tomarle fotos.

La relación con Moore puede ser análoga a la de una pareja heterosexual en la que el hombre es misógino, producto de un amor contradictorio que oscila entre la condescendencia, el desprecio y la entronización de la pareja, siendo la raza uno de los factores de más peso en la creación del conflicto. Para Mapplethorpe, Milton fue amor a primera vista, contra todas las innumerables razones que los hacían tan evidentemente incompatibles. Moore provenía del sur de los Estados Unidos de una familia pobre, numerosa, sin educación; había pertenecido a los *marines* de los cuales desertó y además de una débil salud mental, tenía problemas legales de los cuales su amante tuvo que rescatarlo. Su origen humilde era comparable a la infancia de Mapplethorpe, pero muy lejano a la realidad en la que vivía en ese momento.

Los comentarios que Mapplethorpe hacía a sus amigos sobre su amante ponían en evidencia su relación contradictoria con él: admiraba fervientemente su cuerpo como el

de un dios, sus piernas, su pene, pero a la vez se refería a él como *nigger* (palabra peyorativa hacia la raza negra) y ocasionalmente comentaba: “Tiene la cara de un hermoso animal”.³⁴

El traje que aparece en la foto, obviamente de poliéster sintético, lo adquiere Moore en Korea, al ser la prenda más cara de su guardarropa la guardaba para una ocasión especial: una entrevista de trabajo. Al verlo el artista inmediatamente quiso fotografiarlo con el atuendo. Patricia Morrisoe, quien escribió una detallada biografía sobre el artista, comenta que Mapplethorpe sí llega a percatarse de la mala calidad del traje y, una vez impresas las fotos, comenta “No sería este un traje que usaría un negro”³⁵. Ya había comentado anteriormente que no es una casualidad que se haga hincapié en el material del traje en el título de la pieza, pero con este comentario comprobamos que la intencionalidad humillante del artista va mucho más lejos.

La relación de Mapplethorpe con sus modelos negros ha sido históricamente controversial, pocas veces llegando a un acuerdo sobre los verdaderos sentimientos del artista. Essex Hemphill, activista afroamericano, escribe acerca de *Man in Polyester Suit* que el pene de Moore se convierte en la identidad del hombre negro, al cortar la cara, lo cual corresponde al prejuicio que se tiene de esa raza y, además, es presentado como arte en una visión gay. Agrega que es imposible evitar las sensaciones de explotación y de objetualización de los modelos negros en sus fotos.³⁶

Por el contrario el escritor Edmund White, quien llegó a la fama con uno de los primeros libros autobiográficos abiertamente gay, en el texto para el catálogo de *Black Male*, defiende que Mapplethorpe ve a sus modelos negros de manera erótica o estética sin una connotación racista. Aunque al visitar al fotógrafo en su estudio, al enseñarle la foto, él mismo le comenta “ahora sabes porque lo amo tanto”.³⁷

En mi opinión ambos tienen un poco de razón. Arthur Danto, en su libro *Playing with the Edge*, una apología sobre la obra de Mapplethorpe, cita a Roland Barthes para defenderlo. Danto habla sobre el *proyecto libre*, un concepto mediante el cual cada quien aprecia una obra de acuerdo a su bagaje cultural. No queda la menor duda de que el amor

³⁴ Patricia Morrisoe, *Mapplethorpe, a biography*, New York, Da Capo, 1995.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibidem.*

de Robert por Milton era puramente estético, con todo y esto la fotografía en cuestión tiene una carga emocional genuina y una admiración estética hacia los afroamericanos

Robert Mapplethorpe siempre sabe lo que hace, en cuanto a tomar fotos se refiere, es obsesivo hasta el último detalle. Algunos de sus amigos comentan cada semana buscaba floreros peculiares para sus bodegones. Pasaba horas escogiendo meticulosamente los elementos que aparecerían en sus piezas.

Es increíble que aun cuando la iluminación de una de sus fotografía fuera natural, estuviera tan estudiada, muchas veces tomadas las sesiones en su departamento del Soho donde ya había observado la luz obsesivamente para saber a qué hora realizar sus tomas.

Man in Polyester Suit, así como otras obras, invita al espectador a entrar en su mundo mediante una contemplación activa, el voyeurista no participa en la acción directamente, pero la modifica, la vuelve más excitante, al sentirse los “actores” presenciados, el ojo mecánico desaparece como un intermediario relevante. Importa el ojo del fotógrafo y el del público que acepta, en mayor o menor medida, conocer el misterio de las fantasías que de otra manera no podría experimentar: una la de la belleza, otra la del sexo perverso.

IV.- Cindy Sherman, el feminismo de ahora y siempre



4.1. *Untitled #58, Untitled film stills*, Cindy Sherman, 1977-80.

Pensar en Cindy Sherman sólo como fotógrafa es un error que se comete muy comúnmente. La fotografía en su obra se convierte en el medio para documentar lo que realmente es importante, la representación, el *performance*, el simulacro de la realidad. Esto se hace evidente cuando observamos que el énfasis de su trabajo se concentra en la caracterización, la actuación y la búsqueda de identidades por representar y que, aunque su técnica fotográfica se ha incrementado con los años, nunca ha tenido una verdadera importancia.

Uno de los puntos que puede llegar a ser desconcertante, pero a la vez importante respecto a la lectura de su trabajo, es la actitud ingenua con la que Sherman proclama abordar la temática de género: “Probablemente estaba pensando, que tal vez sigo sólo disfrazándome, porque yo no teorizo cuando trabajo”,³⁸ una afirmación reveladora de Cindy Sherman acerca de su trabajo relacionado con la caracterización, la cual constituye la característica más importante de la mayor parte de su obra.

³⁸“So I guess I was thinking, maybe I am still just dressing up, because I don’t theorise when I work”. Entrevista exclusiva para *TATE* con su colega Betsey Berne. “Cindy Sherman in Her Studio”, *TATE Magazine*. <http://www.salon.com/media/1997/12/08media.html>. Cindy Sherman 1997, N.Y.

Sherman pretende hacer creer que trabaja sólo de manera intuitiva, preocupándose más por aquellas cosas que le parecen adecuadas para representar sus propios intereses,



4.2. *Untitled #8, Untitled film stills*, Cindy Sherman, 1977-80.

no así los de un contexto social, pero es evidente que una vez terminada y exhibida, la obra, en el momento de la lectura, adquiere una dimensión crítica de este contexto y, sobre todo, de aquello que atañe a los roles de la mujer en la sociedad. Aunque su trabajo es muy importante para las pensadoras feministas, la artista ha afirmado no tener una meta reivindicadora en mente al hacer su obra, sino que sólo es un trabajo que ayuda a corroborar ciertas teorías estudiadas por ellas. Sin embargo, cuando observamos lo elaborado de sus tácticas de

representación y de producción, es imposible creer que Sherman permanezca completamente ajena a la reivindicación de ciertas metas del feminismo.

Artista intuitiva o consciente de las corrientes feministas es indudable que la obra de Sherman ha tenido un éxito rotundo casi desde sus primeras series en los años setentas. En la tradición de Barthes, que confiere más importancia al lector que al artista, la interpretación de sus obras va más allá de las modestas intenciones feministas de Sherman. Está claro que ella no es quien formula las teorías, sino quien las ilustra. Aún así, existe investigación en su trabajo, que no se encuentra de manera teórica o dicho de manera más acertada en el ámbito académico sino en la producción de su obra. Es importante tener en cuenta separar la intención de la artista al hacer su obra de aquellos

estudios y reflexiones sobre lo que su obra hace por dismantelar las limitaciones de la representación de las mujeres. Ella misma otorga el privilegio de la interpretación a los lectores especializados, y una vez realizada la obra parece poco interesada en interiorizar lo que ellos digan.

Respecto a lo segundo es interesante leer los comentarios de la propia artista acerca de su aproximación a la producción y hacia su medio. Sherman comenta acerca de su serie *Retratos históricos* (1988-1990), una serie de imágenes que asimilan pinturas, citando las estructuras arquetípicas de la Historia del Arte. “Trabajaba a partir de libros, con reproducciones. Es un aspecto de la fotografía que aprecio, conceptualmente: la idea de que las imágenes pueden ser reproducidas y vistas siempre, en cualquier lugar, por cualquiera”.³⁹ Es importante mencionar que durante la creación de esta serie la artista se encontraba en Italia, teniendo la posibilidad de utilizar los originales como referencia. Aún así está claro que a la artista le preocupa poco las obras pictóricas de los grandes maestros. Es el concepto general del carácter “sagrado” y de infalibilidad de las obras, que conservan aún al ser reproducidas lo que le interesa a Sherman. En palabras simples, pocas personas se atreven a acusar a los grandes maestros (Miguel Angel, Rembrandt, Caravaggio) de ser políticamente incorrectos.

Es obvio que al hacer esta afirmación tiene la idea de una arte democrático, ya antes definido por Walter Benjamín⁴⁰ en los años treinta al hablar del cine y de la foto. Un arte al alcance de todos, un medio masivo, reproductible y político. Lo político de la obra de la fotógrafa corresponde con el concepto de Benjamín, es decir, no se refiere a un partidismo o a una acción panfletaria, sino a la transformación social que un medio tan accesible puede inducir.

Sherman está muy conciente de los alcances de los medios con los que produce (foto y video) y sabe también cuáles son sus propiedades, social y perceptivamente hablando por supuesto, lo cual es importante porque otorga peso e importancia al lector, la obra será concluida sólo hasta que sea leída. Creo que también ayuda a establecer a la fotografía como un medio político, instrumento de activismos y de causas sociales, ya sea

³⁹ “I worked out of books, with reproductions. It's an aspect of photograph I appreciate, conceptually: the idea that images can be reproduced and seen anytime, anywhere, by anyone.” Cindy Sherman. <http://www.cindysherman.com>

⁴⁰ Walter Benjamin, *El arte en la época de la reproductibilidad técnica*, México, Itaca, 2003.

en el caso del feminismo, de otras minorías raciales u orientación sexual, repartición de la riqueza o incluso antibélicas⁴¹. La misma situación de la fotografía como arte secundario dentro del mercado del arte durante el comienzo de la vida productiva de la artista sugiere una relación entre las condiciones del medio y la relegación de las mujeres dentro de una sociedad patriarcal.

Para Sherman la cámara es una herramienta con la cual puede explorar la condición de la representación y el mito de que la fotografía es un índice de la realidad. Comenta la crítica de arte Lisa Phillips: ella se enfoca en el lenguaje común de los medios, la Televisión, el cine y la publicidad, vuelve la cámara sobre si misma para revelar su complicidad para reforzar los mitos culturales de poder y posesión.⁴²

Una de sus mayores investigaciones se encuentra dentro de estos términos de la posibilidad del efecto y de los cambios que pueda tener y producir su obra sobre los lectores, la cual sólo se pudo dar hasta el momento de la validación de la fotografía como gran arte, cosa que, como ya he mencionado, no sucedió hasta la década de los setenta.

Cindy Sherman, junto con algunos otros de sus contemporáneos, como Victor Burguin, Richard Prince, Barbara Krueger, y Sherrie Levine, cambiaron la percepción de la fotografía al rechazar sus convenciones más esenciales: el aura conferida al papel fotográfico, la exposición perfecta y la impresión inmaculada. La utilización de la cámara tiene más que ver con el resultado final, la intención del artista, más que con la misma cámara.

Estos artistas, incluidos Cindy Sherman, Morimura y Pierre et Pilles, sometieron la inundación de imágenes, dentro de la que ellos mismos crecieron, a una investigación rigurosa. Al hacer esto, como nos comparte Peter Schjeldal, se tropezaron con mecanismos con un poder increíble mediante el cual el “yo” y la sociedad, son visualizadas, codificadas e incluso creadas⁴³. Estos artistas, aún jóvenes en aquel entonces, parecían fascinados por la carga de la representación de contenido activada por la simple presentación de la imagen.

⁴¹ Por ejemplo el trabajo de Victor Burguin o Barbara Kruguer.

⁴² Philips, Lisa. Cindy Sherman. *Cindy Sherman's Cindy Shermans*. Whitney Museum of New York. Germany 1987.

⁴³ Schjeldahl, Peter. Cindy Sherman. *The oracle of images*. Whitney Museum of New York. Germany 1987.

La obra de Cindy Sherman adquiere valor social y artístico mediante la apropiación de la realidad con un sentido mimético, no completamente objetivo por ser re-presentada y no por un sentimiento intrínseco de compromiso social evidente en la obra, como sucede con la obra de Barbara Krueger quien está explícitamente comprometida con la causa feminista. Sherman pretende que nos encontremos a nosotros mismos dentro de sus imágenes, lo cual es una manera seductora de confrontarnos a la realidad latente detrás de la representación de los medios.

Sherman se permite ser cínica y políticamente incorrecta, su trabajo es como apuntar con un dedo a las mujeres que en lugar de tener una identidad viven un estereotipo. Su obra pone un reflector sobre la mirada masculina de la mujer, ya sea esta mirada, lasciva, misógina, protectora, seductora o simplemente condescendiente.

Este sentido irónico, a veces grotesco, con el que son tratados algunos de sus personajes nos lleva a deducir un lectura a favor del feminismo en su obra, aun cuando esta no sea obvia (pensemos en la sutileza crítica de *Untitled Film Stills* [figs. 4.1 y 4.2]). Las mujeres que habitan su obra se basan en la representación que va de lo fiel o fársico, de la complejidad del mito de la mujer dentro de la estructura social y la visión heterosexista masculina que prevalece. Es fácil imaginar por qué su obra se puede asociar con los estudios de la deconstrucción de la identidad femenina y su “no representación”. De nuevo hay que aclarar que es un instrumento dentro de esta teoría y no una teoría en si misma. En vista de que “la articulación de la identidad de sus personajes está definida dentro de los términos culturales disponibles se excluye por completo la posibilidad del surgimiento de nuevos conceptos de identidad”⁴⁴. Las posibilidades transformadoras de su obra se limitan a reflejar, a manera de espejo con aumento, lo que significa ser mujer dentro de un momento histórico.

⁴⁴ Butler, Judith, *El género en disputa*, México, Paidós-UNAM, pp. 49.



4.3. Foto de Cindy Sherman en su estudio

Sus fotos no son retratos de una persona específica, sino de un estereotipo, lo cual es una de las razones que niega la posibilidad de que su trabajo sean autorretratos. Dejar sus fotos sin título hace aun más evidente el anonimato de lo representado, de tal forma que sus obras muchas veces se convierten en un muestrario de los arquetipos de la representación femenina. Tal vez haya en la artista una disposición por entender uno de esos estereotipos al personificarlos por un momento. Estereotipos que más que otra cosa surgen de la multiplicación de la identidad femenina intensificada a partir de la Posmodernidad. La mujer ya no está obligada a tener una identidad única, sino que puede o debe crearse nuevas identidades (modelo, abogada, deportista).

La propia identidad de Sherman es el tema más tratado dentro de las críticas de su trabajo. No hay texto sobre la artista que no considere este elemento, aún así siendo que es un punto central dentro de su obra es importante tratarlo para aquellos que se enfrentan

por primera vez a su obra. De manera que explicaré brevemente porque su obra no muestra la identidad de la artista mucho más que un paisaje pintado por Monet nos haría comprender al pintor. Al observar la obra de Cindy Sherman es difícil ignorar que ella aparece en la mayoría, sería fácil confundirlas con autorretratos fragmentarios de su propia identidad (tema que trataré más adelante). Sin embargo debemos pensar en su obra como lo haríamos con el trabajo de una actriz. Sería ilógico pensar que porque la vemos actuar en diferentes películas en todas ellas se está representando así misma. Yendo más allá el que una actriz no pueda desaparecer dentro de su personaje sería motivo de reproche y catalogada como una mala interpretación. Sherman logra en la mayoría de sus obras desaparecer en sus personajes a través de sus ingeniosas caracterizaciones y contextualización de los mismos.

Según Judith Butler ⁴⁵ no existe una disociación real entre mente y cuerpo como propusiera Simone de Beauvoir, esto me lleva a pensar que el hecho de que Cindy use prótesis y pelucas es una extensión de la fragmentación llevada a los términos del cuerpo, (la fragmentación del cuerpo es un acercamiento común en la sociología y antropología feminista). Este fenómeno es más evidente en el hombre mediante la relación con su pene, aunque no representa un verdadero conflicto. En realidad es un conjunto de problemas esencialmente femeninos que se reflejan en todos los aspectos de su vida. Es mediante la reafirmación del concepto de la fragmentación que la artista se permite ausentarse de sus propios retratos y encarnar (no sólo físicamente, sino también de psicológicamente) un paradigma alterno de identidad.

Las metamorfosis a las que se somete la artista a través del maquillaje, vestuario y prótesis llevan a algunos de los personajes a la ambigüedad sexual. No sólo es un acto de travestismo, sino también de la suspensión de los códigos sociales respecto al género por medio de personajes completamente andróginos. Los personajes creados por la artista, ya sean humanos o versiones mutadas hechas de prótesis, logran pertenecer a los dos sexos al mismo tiempo, lo cual constituye un violento rechazo hacia las variables que definen lo masculino y lo femenino.

Es probable, incluso que la fragmentación corporal y de la identidad, se refleje en su estructura de representación, pues más que hacer una descripción, sus fotos siempre

⁴⁵ Judith Butler, *Op. cit.*

parecen ser parte de algo más, son fragmentos de una narración, en la que el espectador debe completar la historia. Ésta última siempre mediada por un aparato cultural (difundida por medios masivos) que evidentemente es determinante en la construcción de la identidad. Con esto reitero la importancia que tiene para la artista utilizar la foto, el video y el cine. Su investigación más conciente ha sido la de explorar estos medios como instrumentos de inserción social, de transformación y de mediación entre su público y la realidad que conforma su contexto social.

Hal Foster ha estudiado la obra de Sherman desde la teoría de la visualización lacaniana, puesto que explica la relación entre su temática e investigación y la relación de la imagen con el lector.



4.4. *Untitled #263, Sex pictures, Cindy Sherman, 1992*

Foster afirma que la relación entre el arte apropiacionista (mediante la foto) con lo simbólico de la imagen, lo que Lacan llama *pantalla-tamiz*, deriva en la artista en una relación compleja de hostilidad, crítica y a la vez fascinación. Esta relación le ayuda a penetrar a través del simbolismo y a encontrarse con lo real, de esta manera el trabajo de Sherman ayuda a desenmascarar las ilusiones de la representación, ya sea en los medios

o en el arte. A lo largo de su producción la obra oscila entre la realidad latente tamizada por la representación a través de los símbolos y clichés (*Untitled # 8*, 1977-1980 [fig. 4.2]), y la confrontación directa de lo real a través de lo simbólico (*Untitled #263*, 1992 [fig. 4.4]).

La representación de una identidad no-construida, una identidad no sometida a un estereotipo, una identidad futura, parece imposible, pues primero es creada dentro de la estructura social a la que pertenece y después llevada a la representación. Los personajes que vemos en los medios, filmes, novelas, fotografías y otros tipos de arte son simplemente la repetición del proceso por el cual la sociedad crea sus propios personajes, mediante una combinación de unidades mínimas de diferentes estereotipos culturales o memes. Una especie de recreación social de lo que pasaría a nivel genético en la

procreación. De cierta manera las entidades antes mencionadas reproducen una ficción realista más que una realidad, de tal manera que los personajes parezcan y sean creíbles al espectador a través del reconocimiento de rasgos familiares. Una identidad futura libre de estos constructos sería en todo caso producto de la ciencia ficción. La obra de Sherman parece confirmar esta teoría, pues después de trabajar más de cuatro décadas sobre la identidad femenina sólo ha logrado mostrarnos que la



4.5. *Untitled #465*, Cindy Sherman, 2008.

mujer ha devenido una imagen y una mascarada. Al repetir su fórmula básica de creación, ha cambiado de estereotipos pero no ha logrado mostrarnos la imagen de la mujer auténtica tras la máscara.

IV.I.- History Portraits.



4.6. *Untitled #224, History portraits,*
Cindy Sherman, 1990.

Antes de comenzar a analizar una obra específica de Cindy Sherman quisiera abordar la serie de la que se desprende: *History Portraits* (1989-1990). Esta serie se concentra en la apropiación de las estructuras de representación de la pintura de los grandes maestros del Renacimiento al Neoclásico (Caravaggio, Artemisa Gentileschi, Rembrandt). Aún cuando ya conocemos el hecho de que su uso del color y sus formatos nos revelan la influencia que ha tenido de la pintura, en esta serie se sumerge específicamente en los códigos de representación del cuerpo y del retrato de personajes masculinos y femeninos usados en la pintura que ha sobrevivido en la Historia del Arte.

La representación del cuerpo entre el Renacimiento, el Manierismo, el Barroco, y el Neoclásico, proporcionan a Sherman una gran cantidad de material para abordar la temática de género, la relación entre la imagen y el espectador a través del tiempo, la confrontación con la imagen y la memoria. Todas ellas temáticas que había abordado ya desde antes en la cultura pop y los medios de comunicación actuales.

La obra de Cindy Sherman que me parece más adecuada para analizar dentro del

contexto de esta investigación se desprende de la serie *History Portraits* (1989-1990), que se sujeta específicamente a los conceptos de apropiación de las estructuras pictóricas y a la representación de género que he estado tratando hasta el momento.

History Portraits es una serie a la que se le ha dedicado poca tinta, aunque haya tenido mucha atención en su primera exhibición en la Metro Pictures Gallery de Nueva York. El problema de lo que se ha escrito sobre Sherman no es la cantidad, sino que el contenido se puede resumir en dos o tres frases. Así pues, *History Portraits* no es la excepción, se le han dedicado unas líneas, donde incluso el mismo Danto en su ensayo *Past Masters and Post Moderns: Cindy Sherman's History Portraits*, se queda en la generalidad para dedicarle sólo unas páginas a la serie y otras pocas a dos piezas, sin llegar a un análisis exhaustivo.

Sobre *History Portraits* comenzaré por decir que tuvo un origen muy mundano, la idea surge de una comisión que Arte Magnus hace a Sherman en 1988 para hacer objetos de porcelana para la firma francesa Limoges. Para la ocasión decide utilizar los moldes originales para piezas originales de porcelana que pertenecieron a Madame Pompadour en el siglo XVIII, para producir las nuevas piezas. En Dichas piezas, Sherman aparece vestida a la usanza de la época.

Un año después produce una serie con características que aluden a la Revolución francesa para una exhibición en París, Posteriormente realiza una estancia en Roma de la que se desprende la serie de retratos históricos hecha a su regreso en su estudio de Nueva York.

Al igual que su serie *Untitled film stills* no son imágenes de una película específica, *History Portraits* no se apropia de una pintura específica, sino de un lenguaje reconocible dentro de la pintura considerada como obras de artes. En ocasiones es factible reconocer la referencia a más de 4 pintores en una misma fotografía.

Sherman hace hincapié en tres imágenes que, a diferencia del resto de la serie de “retratos históricos” si tienen una referencia específica: *Untitled #224* (1990), cuya referencia es el *Baco enfermo* (1593-4) (fig. 4.6) de Caravaggio; *Untitled #216* (1989) (fig. 4.8) que se apropia de la *La Madonna de Melun* (ca. 1450) (fig. 4.7) de Jean Fouquet; y *Untitled #205* (1989) basada en *La Fornarina* (ca. 1518-19) de Rafael Sanzio.

En 1990, cuando se presentó la serie por primera vez en la Metro Pictures, el trabajo de Sherman parecía consistente con su obra anterior y a la vez novedoso, era claramente postmoderno, seguía utilizando la apropiación como *modus operandi* a través de la postproducción, es decir, haciendo “Frankensteins” con los cadáveres de las obras de arte.

Para explicar esta última aseveración, habría que mencionar primero que la utilización de la palabra “Frankensteins”, hace alusión a cierto aspecto monstruoso del resultado; no queda nada de la elegancia y el refinamiento de las pinturas originales. Además de referirme a la colección de referencias que hace que la reacción de los espectadores ante la serie normalmente es: “yo conozco este cuadro, es..., o tal vez es de...”. Es imposible para la mayoría saber con certeza si hay un original, y si existe identificarlo con seguridad. El tipo de público al que Sherman estaba hablando era diferente que el de *Untitled film stills*, en el caso de la serie anterior las referencias eran provenientes de la cultura popular y tenía un espectro muy amplio de gente que pudiera reconocerlas. Hoy día que esas películas se han convertido en “películas de culto”, ese espectro ha crecido. Sin embargo no pasa lo mismo con *History Portraits*, que para su momento histórico el espectador de esta serie debía ser un tanto más culto, haber viajado más, haber estado en un colegio en el que hubieran impartido historia del arte. Las pinturas en las que Sherman se ha inspirado no se han convertido en “pinturas de culto”, por lo que, aún y con la ayuda del Internet (que en 1990 aún era muy restringido), se necesita una voluntad específica para querer conocer las obras.

En esta serie uno siempre se queda con la impresión de reconocer el cuadro Pero aún perteneciendo a esta clase de espectador es imposible reconocer una obra de referencia cuando esta no existe, sino que es una mezcla hecha a placer por la artista.

Ahora, en el caso de Sherman no hay necesidad de reconocer las obras con precisión, puesto que la intención de la artista no es provocar una comparación o reactivar las obras del pasado (como lo hace Yasumasa Morimura). Sherman necesita reactivar un lenguaje, estructuras que han funcionado por cientos de años puesto que se sostienen sobre una visión del mundo dictada por régimen del hombre blanco heterosexual.

Los obras que cita la artista cubren prácticamente la historia de la pintura de la era moderna hasta el Romanticismo. De alguna manera ella puede afirmar que a pesar de los cambios ocurridos durante 500 años, maneras de ver y de representar, hay variables que aún en nuestros días siguen funcionando.

¿Cuáles son esas variables? Antes de contestar, primero recordemos que hemos dejado claro que la artista sabe perfectamente que trabaja con temáticas feministas, y con la reivindicación de la mujer. Estas variables tienen todo que ver con el papel histórico de la mujer, con la dominación por parte del hombre de los sistemas de representación, con los códigos de representación del cuerpo (masculino y femenino).

Es prudente mencionar que cerca de la mitad de las piezas representan a personajes masculinos. Por primera vez podemos afirmar que Sherman realiza un acto de travestismo en su forma más clásica, es decir, que se disfraza del sexo opuesto.

Las caracterizaciones se asimilan más a sus primeras obras, no tan conocidas, previas a *Untitled film stills*. Sus primeras piezas (que se relacionan con su trabajo actual), tienen un maquillaje más teatral, mucho más evidente que el de los stills de las películas. En los retratos históricos, vuelve a echar mano de este tipo de maquillaje ya que necesita una transformación más severa, de ahí también la necesidad de usar prótesis. Además de que las prótesis en la obra de Sherman adquieren mucha más relevancia en su obra gracias a complejos niveles de interpretación, relacionados con la fragmentación del cuerpo femenino, la imposibilidad de ver a la mujer como individuo completo a través de las convenciones sociales y algunos otros significados particulares de cada obra.

La selección de artistas que ha escogido (de los que podemos estar seguros y algunos de los que no) de alguna manera tienen una relación intrínseca con el trabajo de Sherman, por diferentes razones que trataré de englobar a continuación.

Uno de los temas favoritos de Sherman es la subyugación de la mujer bajo la mirada masculina. La mirada masculina ha sido persistente, en tanto que la mayoría de los artistas que han logrado entrar a los anales de la historia del arte han sido hombres, hayan sido heterosexuales u homosexuales. Gran parte de la representación de la mujer y del cuerpo femenino y masculino que tenemos actualmente proviene de la pintura, aun cuando los estereotipos hayan cambiado, sigue habiendo ciertos códigos de representación que se relacionan con los ideales clásicos greco-latinos. Ideales que por

supuesto forman parte de la historia de la pintura a partir del Renacimiento. Sherman, al mostrarnos en Retratos Históricos una representación del cuerpo deformada con el fin de cumplir con los ideales estéticos de la sociedad de una época específica, nos está mostrando que las estructuras que sostienen la representación del cuerpo hoy día, no son más que una prolongación de las estructuras utilizadas en la pintura de las épocas ya mencionadas.

Mientras que los grandes maestros han tratado de idealizar el cuerpo de manera que nos parezca natural, Sherman logra deformarlo de tal manera que tienen una semejanza a las pinturas originales pero sus personajes nos parecen grotescos y sobre todo falsos. Y de cierta manera Sherman expone todo aquello que la pintura idealiza como una falsedad, como una construcción, tanto la parte formal como los ideales que representan, belleza, pureza y por supuesto la identidad de género.

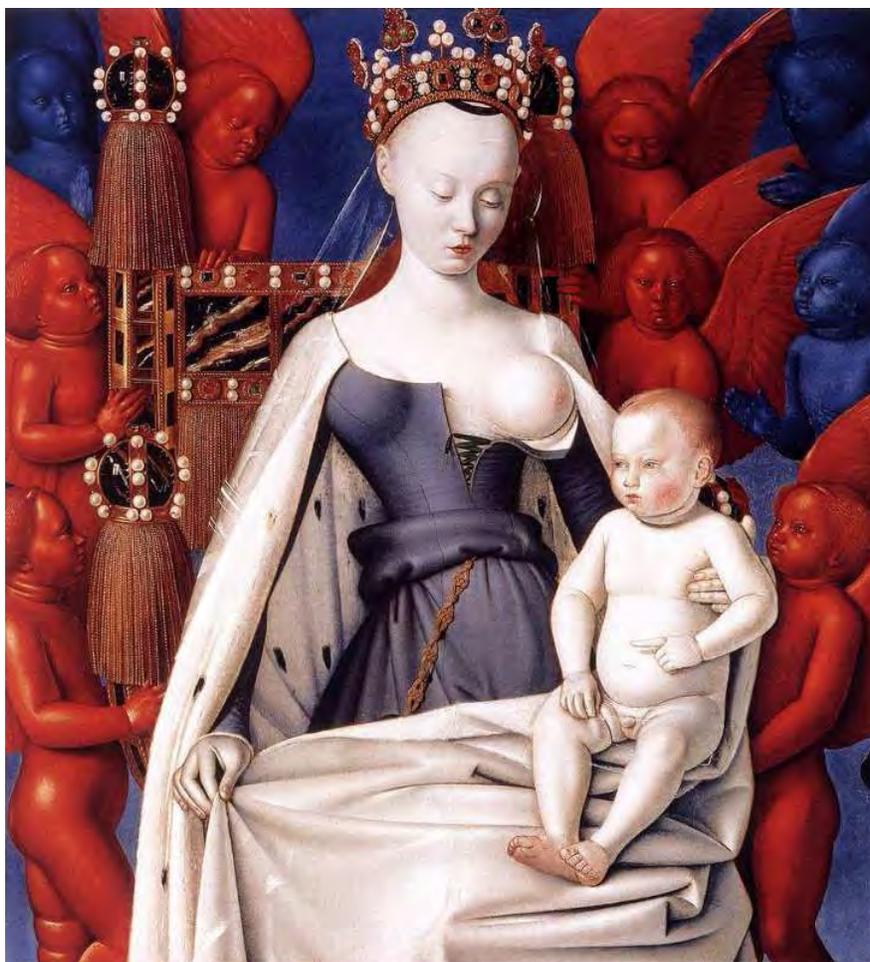
A diferencia de la mayoría de sus otras series, Sherman decide incluir personajes masculinos, que sin embargo permanecen intersexuados, es decir, aún cuando representan hombres podemos detectar que hay una mujer que se esconde detrás del maquillaje y de las prótesis. Sherman más que mostrarnos un género masculino o femenino, nos muestra un abanico de posibilidades que no pueden ser descritos por la palabra androginia. Las imágenes de Sherman nos recuerdan la teoría que prevalecía en la década de los 90's en la que antes de nacer todos comenzamos con un cuerpo femenino⁴⁶, hasta obtener una sexuación definitiva a partir de la octava semana de embarazo. De la misma manera hace referencia a una inicial bisexualidad o neutralidad de género al nacer, afirmación que apoya la teoría de que la identidad de género es una construcción social. Igualmente nos hace afrontar que en todos nosotros hay una parte masculina y femenina, de manera que cada identidad de género permanece irrevocablemente única. A diferencia de sus imágenes los personajes que aparecen en las pinturas no pueden ser interpretados de esa manera cuando se considera el período histórico del que provienen, en el que la lectura se haría de manera en la que el género se somete al binarismo masculino-femenino que ha comenzado a cambiar incipientemente a partir de finales del siglo XIX. Corrientes como

⁴⁶ En 1990 el inglés Meter Goodfellow descubrió el gen que permitía la masculinización del cuerpo (SRY). Lo cual llevo a pensar a los científicos que el desarrollo de un macho era un proceso de diferenciación a partir de un embrión femenino. En 1994 el equipo de Giovanna Camerino hizo el descubrimiento del gen de feminización (DSS).

el feminismo de la década de los 60 permitió revistar, reinterpretar y aún reprobar la visión del género de las obras maestras de la historia del arte; además de haber desestabilizado la identidad masculina cómo universal. Sherman realiza este experimento a través de sus juguetonas fotografías.

Sherman nos reitera con estas fotografías, que su trabajo continua siendo también un juego de disfrazarse y de travestirse. Algunas niñas se visten de princesas de antaño; la artista se disfraza de personajes más complejos pero igual de idealizados. Al convertirlos en personajes grotescos, risibles y falsos, el espectador esta expuesto a la realidad de los personajes históricos que representa, que antes de ser personajes eran personas sujetas a todas las debilidades de la carne. Tanto en la pintura antigua como en la representación del cuerpo en los medios son escasos los ejemplos de representaciones fuera de la convención de la belleza de la época, el peso adecuado, la curvatura del cuerpo, la musculatura, la piel perfecta, la cantidad de vello, etc. Aquellos representados fuera de las convenciones son relegados a las víctimas de una terrible enfermedad, pecadores o parias. La aproximación de la artista a las obras maestras es casi infantil por momentos, Sherman carece de respeto por las pinturas y a diferencia de la mayoría de los adultos no las sacraliza. Por lo cual estas imágenes están sujetas a ser objeto de burla y de poca solemnidad. Además como ya se ha comentado, prefiere trabajar a partir de reproducciones que del original. Podemos afirmar sin lugar a duda que Sherman desprende el “aura” de las obras maestras.

En Untitled # 216 realizada en 1989 (fig 4.8), como ya mencioné antes, Sherman claramente se apropia de la pintura: la *Madonna de Melín* (ca. 1450, óleo sobre madera) (fig. 4.7) de Jean Fouquet. Este artista francés era el pintor de las cortes de los reyes Luis XI y Carlos VII. A través de algunos documentos históricos se sabe que hizo un recorrido artístico fundamental por Italia entre los años 1445 y 1447. Una de las características principales de su trabajo es el hecho de haber logrado combinar exitosamente la atención por el detalle de la pintura de los países del norte de Europa con el Humanismo de Leon Battista Alberti y de los italianos.



4.7. *La Madonna de Melun* (ca. 1450) de Jean Fouquet

La madona de Melún pertenece a un díptico de una pintura de altar. En él ocupa el lado derecho, la imagen icónica de la Madonna con el niño Jesús. En el panel izquierdo encontramos al mecenas de la pintura, Étienne Chevalier, embajador y tesorero del rey Carlos VII (sucesor de Luís XI). Chevalier era además consejero de la amante real, Agnès Sorel. Ocupando este puesto fue el ejecutor de su testamento y última voluntad. Detrás de la pintura se encuentra una nota en la que se especifica que la pintura fue hecha con el fin de cumplir con uno de los votos hechas tras la muerte de Agnès.

En el panel principal, aparece la Madonna, su vestido queda abierto mostrando uno de sus senos, lo cual es un símbolo de la *Virgo lactans*, o la virgen como personaje maternal. Este tipo de iconografía se uso comúnmente por siglos como la personificación de la misericordia. Después del Concilio de Trento (1545-63), este tipo de representaciones fueron desaprobadas por la Iglesia debido a la desnudez. Sin embargo para Fouquet y sus contemporáneos, esta manera de representar a la Virgen y a Cristo,

enfaticaba el rol materno de María y la corporalidad y fragilidad humana de Jesús. La necesaria encarnación de Cristo daba más significado a su último sacrificio en la cruz.

La virgen, que se presume es igualmente un retrato de Agnès Sorel, es representada como una tierna e inocente joven de pálida piel. Los cuerpos representados por Fouquet son evidentemente antinaturales y basadas en una traducción matemática y geométrica del cuerpo humano. Hay una innegable relación, también con los retratos hechos en los países del norte, como por ejemplo *El matrimonio de los Arnolfini* de Jan Van Eyck (c. 1441), contemporáneo al pintor francés. Esta influencia se nota en la ya antes mencionada atención por el detalle, la postura del cuerpo, los rasgos faciales y el tratamiento de las telas. Los cuerpos son representados aún con cierto hieratismo heredado del arte de la Edad Media. De la misma manera el espacio es representado sin profundidad, otro aspecto que lo relaciona con esta época. Aún así vemos inequívocamente profundidad y una ligera sensación de movimiento.

El tratamiento euclidiano de los cuerpos y la blancura de la piel invita a pensar en los ideales griegos de la perfección y en la relación por igual del redescubrimiento de la escultura en mármol de las copias romanas de los artistas helénicos. Es importante considerar que existe un retrato anterior de Agnès Sorel (fig. 4.9) hecho por Fouquet con un aspecto mucho más realista en cuanto a las proporciones del cuerpo. La cintura no está tan acentuada en la primera pintura, mientras que el torso de la virgen es casi un triángulo invertido. Existe una relación visual importante entre ambas pinturas: el seno izquierdo de la cortesana queda desnudo sobre su vestido desabrochado, sin embargo, este gesto cobra significados diferentes en cada pintura. En el retrato el seno parece de proporciones normales, aún cuando se ha idealizado, mostrando la naturaleza sensual, provocadora y extravagante de la modelo. Por otro lado en el retrato como virgen, el seno es prácticamente circular y tan irreal como el resto del cuerpo. En este caso, como ya mencionamos alude a su divina maternidad. Mientras que esta última obra la representa como la virgen maternal y pura, la primera pintura es un retrato que la representa como una mujer sensual, seductora e inteligente. En su retrato Agnès sostiene un libro en su mano izquierda, su dedo índice pasa entre las páginas, el título permanece un enigma al espectador y es sólo ella que puede saber su contenido. En aquella época ser retratado era un “acto social” al que no cualquiera podía acceder. El retrato, más que representar

las características individuales del personaje, establecía su imagen pública, política, dinástica y en el caso de las mujeres erótica. El retrato en aquella época debía representar tanto la belleza física como sus virtudes espirituales. Es interesante observar los cambios entre la representación de Agnès Sorel de su retrato en vida y su retrato póstumo (y posteriormente analizar esta transformación en comparación a la obra de Sherman). Es evidente que las decisiones estilísticas de Fouquet, no tienen que ver con la expresión del estilo de su época, sino que es una decisión consciente para representar diferentes *personnaes*, la Agnès terrenal y la Agnès espiritual. La resolución geométrica de las formas humanas alude a la perfección y al carácter virtuoso de la difunta. Así Agnès pasa la última transformación, la más perfecta y ejemplar: de “puta” a Virgen, siguiendo el ejemplo de arrepentimiento de María Magdalena. Esta transformación en la imagen de las mujeres al ser retratadas era común cuando pasaban de la soltería al matrimonio, sin embargo era mucho menos drástica.

La paleta de color está reducida considerablemente, en el fondo vemos 6 querubines y 6 serafines en colores azul y rojo respectivamente. Estos colores a la vez símbolos de realeza y relacionados íntimamente con la iconografía religiosa. El vestido de la virgen también está pintado en azul y la corona y el trono incluyen dorados, que por supuesto también son indicadores de pertenencia a la realeza. Las pieles marmolinas muestran su humanidad con un tinte de rosa en los labios y en las mejillas de los dos personajes principales. El trono de oro macizo, las joyas y piedras preciosas, además de las pieles y telas satinadas reafirman la pertenencia a la realeza o al menos opulencia.

A pesar de dicha opulencia, las vestimentas permanecen sencillas y austeras en la ausencia de brocados. Otorga a la virgen y por tanto a la modelo un aire de humildad. El velo cristalino sugiere la pureza y la transparencia espiritual. El cinto que ajusta el ropaje. El cinto parece estar hecho de un material más pobre, hay una fuerte referencia al cinto que portan las órdenes religiosas para ajustar el hábito. Los nudos por lo general hacen referencia los votos religiosos.

La composición de la pintura es relativamente sencilla puesto que no hay muchos elementos, como normalmente sucede en el retrato de la época. La virgen produce una figura triangular al centro del espacio pictórico, siendo la parte más amplia la base de la pintura. Este tipo de representación triangular concuerda con la imagen icónica de la

virgen y se ha utilizado comúnmente en diferentes épocas de la historia del arte. La figura triangular produce literalmente un efecto de manto protector sobre aquellos que acoge, en este caso al niño Jesús. La virgen permanece con la mirada hacia Cristo confiriéndole una importancia primordial a este personaje. Cristo por su cuenta, lejos de tener un aire infantil, dirige su mirada despierta, al igual que su dedo índice hacia el mecenas retratado en la parte izquierda del díptico. Chevalier aparece acompañado de sus santo patrón San Etienne. El fondo formado por los *putines* o querubes y el trono de la virgen permanece casi todo en un plano secundario careciendo casi por completo de profundidad.

Es importante notar que aunque los ángeles tienen en aspecto de niños, no lo son, el primer indicio es su color, que evidentemente no es humano y el segundo es la ausencia de los genitales. Esto crea un contraste con Cristo, que claramente nos muestra los genitales de manera frontal asumiendo la encarnación. De igual manera la manera tan evidente en la que se muestra el pene del niño Jesús es una prueba de su masculinidad y un recordatorio de que la religión es un patriarcado y por supuesto siguiendo el orden divino la sociedad también.

Elisabeth Badinter afirma que los hombres necesitan probar constantemente que son hombres, son “verdaderos” hombres por momentos, mientras que las mujeres son mujeres todo el tiempo, no hay necesidad de estas pruebas a las que se somete la identidad masculina. Los ritos de paso a los que se someten las mujeres están lejos de ser tan dolorosos como a los que se someten los hombres, sin embargo son igual de estigmatizadores y constriñen las identidades de género de las mujeres a ser representadas de una manera específica. Algunas formas de probar la femineidad es a través, por ejemplo, de la maternidad, el embellecimiento, aún cuando esta sea pueda ser mínima, por ejemplo la necesidad de remover el vello corporal. Encontramos dos importantes pruebas de esto, además de los ejemplos anteriores: el primero es el caso de las mujeres transexuales, que necesitan probar constantemente que son mujeres reales y pasar por el escrutinio de la sociedad que les rodea satisfactoriamente. Antes de convertirse en mujeres ante la sociedad necesitan pasar por un proceso de feminización que requiere aprender modales y formas de comportarse diferentes a las que han utilizado en su vida anterior como hombres.

El segundo caso y es el que más nos concierne es que en cada imagen, sobre todo

en aquellas de la pintura antigua encontramos una prueba de confirmación de la identidad femenina. Desde alusiones a la maternidad, a la fragilidad y a la belleza (considerada como característica propia del sexo femenino). El caso de la Madona de Melún no es la excepción, pues vemos a la virgen dispuesta a amamantar al niño Jesús.



4.8. *Untitled # 216, History portraits, Cindy Sherman, 1989.*

Es esta una de las diferencias principales de la obra original con la parodia que hace la artista americana. Sherman destruye esta alusión y por ende la prueba de identidad otorgada en la imagen original. El seno que sale del escote es evidentemente una prótesis y por tanto incapaz de proveer de leche, tanto como una mujer transexual es incapaz de dar a luz o amamantar. Vemos en sus manos un bulto que interpretamos en una primera instancia como un bebé, que sin embargo, es claramente un muñeco de plástico. El muñeco es, al igual que el seno, una prótesis más. Sirve indudablemente como metáfora para la conexión entre hijo y madre en la etapa pre-Edípica, la etapa en el que madre e hijo forman aún un solo ente y el hijo siente que aún es parte de la madre. El seno materno, así como el bebé son tan falsos como el mito del instinto maternal. De cierta manera esta imagen es una contestación a la gran cantidad pasajes literarios y pinturas de autoría masculina dedicadas a la nostalgia por este momento.

En general la fotografía de Sherman tiene el aspecto de una reproducción barata y desinformada de la Madonna de Melún. La elegancia que caracteriza la pintura de Fouquet y todos los símbolos de referencia a la realeza han sido removidos. Las telas que en la pintura parecen finas, tafetas, sedas, pieles y velos, son sustituidos por telas de apariencia vulgar y pobre. El vestido de la virgen parece haber sido rentado en una casa de disfraces en el que se le ha dado un uso incesante por años. La artista ni siquiera ha tomado el cuidado de sacar las arrugas de la tela que representa el manto de la virgen, característica que hace evidente el carácter sintético de la tela. Probablemente un poliéster sintético, que comparte junto con las demás telas fotografiadas su origen industrial.

El carácter industrial, sintético y pobre de las telas de la parodia de Sherman se contraponen al obvio uso de fibras naturales de la época de Fouquet, la manufactura a detalle de las vestimentas y la riqueza que representan. Esto es el segundo paso, además del uso de la fotografía, para hacer desaparecer el aura de la obra pictórica original. Es claro Sherman que porta un disfraz, y que no importa que tan caras hayan sido las vestimentas y accesorios de Agnès Sorel, ella portaba un disfraz por igual. La amante del rey sólo podía aspirar a ser reina o virgen a través de una representación hecha después de su muerte.

En la obra de Sherman no hay alegorías, ni metáforas, ha perdido la poesía épica latente escrita sobre la pintura original. Al hacer esta apropiación Sherman se transforma en la americana promedio, ignorante de las sutilezas simbólicas que esconde la pintura de los grandes maestros. Que a la vez hace más risible el intento de los expertos del arte por reconocer las obras apropiadas. *Untitled #216* se aparta completamente del contexto histórico, social y conceptual de la obra original, tomando sólo sus aspectos formales y reinterpretándolos de la manera que una persona promedio lo haría. Sherman incita en el espectador la relación entre la memoria y el conocimiento, incita de igual manera la comparación de relación histórica de la representación de un pasado imaginado y lejano



4.9. *Retrato de Agnès Sorel* por Jean Fouquet (c. 1450).

y el presente tangible. Si bien es cierto que el conocimiento se despierta más en aquellos que conocen de historia del arte que en aquellos que no, pero gracias a los libros y a los medios de reproducción masivos una gran parte de la población tiene una idea de cómo debería lucir una pintura antigua. Los huecos en el conocimiento son llenados por la imaginación. Sherman logra que mientras que el espectador reconozca los rasgos formales de su fotografía como de una “pintura antigua”, logre darse cuenta de que esta viendo una fotografía contemporánea.

Si bien, esta obra no esconde alegorías, no está exenta de tener una dimensión simbólica latente tras sus características formales de pintura. Sherman hace evidentes las construcciones sociales que ha cargado la representación femenina a través del tiempo. La relación del hombre con la mujer a través del tiempo ha sido primeramente como madre propia o como futura madre y después como mujer. La mujer sólo deja de ser madre cuando es amante pero nunca puede ser las dos. De cualquier manera, la mujer se convierte en la historia de la representación se convierte en un vehículo para asegurar la procreación y la sobrevivencia del árbol familiar. Por si no fuera poco, el amor profesado a la mujer es de una clase más baja y más terrenal de que se le puede tener a un hombre, puesto que el amor a otro hombre proviene de la admiración y el de la mujer de la condescendencia. La mujer por lo general sólo puede encarnar aquellas virtudes consideradas como femeninas y como debilitantes (del carácter masculino y dominante) implementadas por las religiones judeocristianas en la cultura occidental, como la piedad, la compasión, el amor maternal, la belleza, la diligencia, la obediencia y la sensualidad. Los medios contemporáneos en su mayoría siguen repitiendo estos mismos patrones; los personajes favoritos de los medios, y sobre todo de la publicidad siguen siendo las madres abnegada, mas orgullosas de sus hijos que de sus propios logros; la amante insaciable, la seductora “objeto” de deseo y sobre todo la mujer inmersa en actividades banales como el embellecimiento, las compras, las conversaciones telefónicas con las amigas, etc.

En *Untitled #216*, la mujer representada parece posada y vacía, sin una personalidad propia, parece más un objeto que una persona. El personaje de Sherman tiene referencia al retrato de Agnès Sorel cuando estaba viva, así como al póstumo. Representa una madre impotente, sin capacidad de nutrir a su hijo. Al ser madre abdica a su derecho de ser objeto de deseo- amante, aún cuando su seno permanezca fuera de su vestido, y al ser una madre fallida, el personaje queda atrapada entre los dos personajes que han sido asignados por la mirada masculina a través del tiempo.

El seno prostético hace alusión a las expectativas sociales de cómo debería de lucir un cuerpo femenino y que ha producido las deformaciones en la representación y en la vida real a través de cualquier doloroso proceso posible (cirugías, dietas, cremas costosas). Sherman hace referencia a la transformación física que ha hecho Fouquet de

Sorel, aún cuando las intenciones del pintor hayan tenido un sentido alegórico y no físico. Una prueba más de esto es la atención a la frente rasurada para parecer más amplia, costumbre común entre las mujeres del renacimiento.

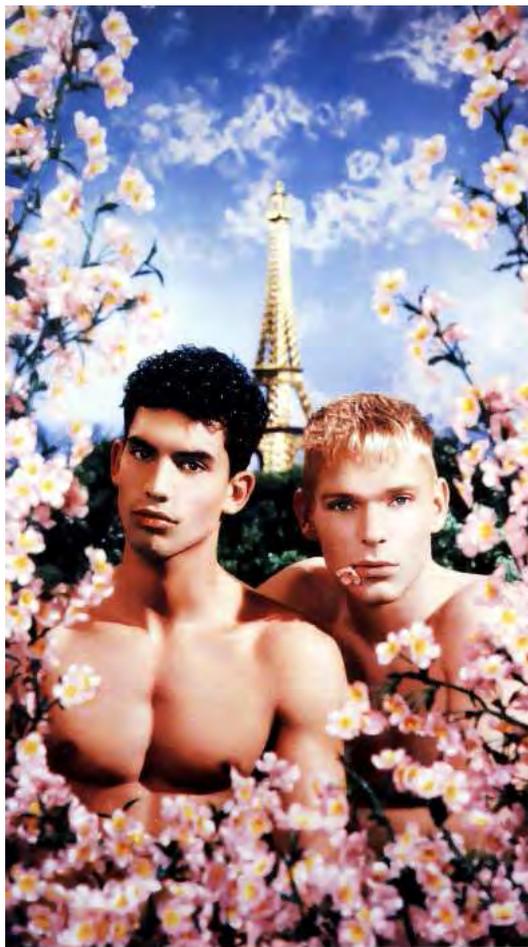
Sherman ha invertido la pose de la virgen, es el seno izquierdo que permanece desnudo y es este mismo lado que permanece en las sombras, a diferencia del original en que esta exactamente invertido. Probablemente, esto es sólo una constancia de que la artista no ha querido hacer una replica de la pintura original, sino una apropiación. La composición es similar, el personaje principal esta en el centro del espacio, sin embargo no hay énfasis en la figura triangular icónica de las Madonas. Los colores no tienen relación con el original y son parte de la pérdida del sentido simbólico original. El fondo de la pieza permanece oscuro y, sin una verdadera profundidad, nos hace pensar en el fondo sobre el cual se ha retratado Sorel antes de su muerte. Sherman produce un ligero segundo plano colgando una tela tras la virgen que cubre casi la mitad del espacio. La tela permanece ajena al personaje sin interactuar, carece de un significado especial además del ya mencionado referente a su origen y calidad.

En alguna de las críticas que leí sobre este trabajo, la opinión del espectador era que Sherman había llegado a su punto creativo más bajo al copiar las pintura de artistas del pasado. Sin embargo para mí es más que claro que tanto Sherman como Pierre et Pilles y Morimura, desean estimular una nueva mirada sobre las representación del pasado. La opresión de la identidad de género no es cosa del pasado y Sherman puede probar eso (sobre todo la femenina), al hacer un puente entre el arte antiguo y el arte contemporáneo. La denuncia de esta construcción del imaginario femenino por parte de los hombres heterosexuales tampoco es nueva, lo vemos en la pintora renacentista Artemisia Gentileschi, por ejemplo en su imagen de *Judith y Holofernes* (1614-20). Sherman nos quita el velo de los ojos acerca de los valores que representan las pinturas que consideramos dogmáticamente iconos de la Historia del Arte.

V.-Pierre et Gilles. La estética homosexual y la sensibilidad *camp*

Cuando se habla de una imagen de Pierre et Gilles los adjetivos que prevalecen para describirla probablemente sean *kitsch*, cursi, “amariconada”, gay, amanerada, teatral e irreverente. Todas estas características están presentes en su trabajo y definen su estilo. Es evidente que este dueto es producto de la imaginaria popular de los medios y de la Historia del Arte; que han aprendido bien sus lecciones del *Pop* y de Andy Warhol, y que además son unos expertos en procesar la cultura de masas y hacer difusa la línea límite entre ésta y la alta cultura.

El dueto de artistas franceses está formado por Pierre Commoy (1949-), el fotógrafo, originario de ciudad de La Roche-sur-Yon; y por Gilles Blanchard (1953-), el pintor, nacido en el puerto de Le Havre. Después de terminar sus estudios de arte ambos se mudan a París en 1973 y fue en esta ciudad donde se conocieron en 1976, y comenzaron a producir al mismo tiempo que comenzaron su vida como pareja sentimental.



5.1. *Gai Paris, Jean Paul et Andreas*, Pierre et Gilles, 1988.

Es un gran logro que desde el comienzo de su producción, ésta sea siempre reconocible; sí hay una evolución, sobre todo en el aspecto de la producción que se ha vuelto más compleja, pero la variación estilística en 30 años ha sido mínima. En ese tiempo la obra de estos artistas ha sintetizado algunas de las características más esenciales de la identidad estereotípica gay masculina. Muchas de estas características están representadas por el tipo de modelos, Los modelos masculinos que utilizan, siempre son jóvenes, los que son hombres aún tienen algo de efebo y representan una versión evolucionada del ideal griego. Las modelos mujeres son siempre poseedoras de una personalidad fuerte, divas y *femmes fatales*. Todos ellos rozando la perfección física.

Pierre et Gilles son de los primeros artistas que se han pronunciado abiertamente como gays y existe una especie de simbiosis entre lo que han logrado con su obra y su imagen pública. La congruencia es total porque una es la extensión de la otra y en lugar de haberles cerrado puertas, su preferencia sexual les ha ganado un lugar tanto en la cultura de masas como en las instituciones serias del arte.¹ El experto en arte español José Miguel Cortés comenta al respecto:

Esta estrecha relación que se establece entre experiencias vitales y trabajo artístico les lleva a reflejar en sus fotografías muchos aspectos del imaginario homosexual (tales como la ropa, poses, personajes, actos o fantasías) del cual se han convertido en elemento clave.²

Tanto ellos como su obra se han convertido en iconos y en referencias dentro de este imaginario de que se han nutrido para producir sus fotografías.

Esta simbiosis -o extensión de su vida personal- favoreció a que en corto tiempo formaran parte de la consolidación de una estética gay y, dentro de dicha estética, una sensibilidad denominada como *camp*, “que de forma genérica se refiere al uso conciente del *kitsch* y que se compone de cuatro elementos básicos: ironía, esteticismo, teatralidad y humor”.³ Pierre et Gilles no han sido los creadores de esta corriente, pero de cierta manera la han consolidado en los medios y en el Arte. De su trabajo se desprenden muchas posibilidades de exploración para otros artistas que tocan la temática gay,⁴ puesto que su trabajo es una síntesis de muchas de las preocupaciones y valores de esta comunidad. Esto es especialmente cierto para las dos primeras décadas de su producción, en los que la preocupación principal era el derecho a la diferencia.

En este apartado quiero enfocarme principalmente en el desarrollo del concepto de la sensibilidad *camp* y la relación con el trabajo del dueto francés y los valores de la comunidad

¹ Cabe hacer la aclaración de que la mayor parte del trabajo de Pierre et Gilles se mueve a través de la cultura de masas, pero su obra (ante el público general) cuenta con la percepción de ser arte. El carácter explícitamente gay y *kitsch* de su obra les ha negado por mucho tiempo entrar a un círculo de artistas serios y de críticas serias, pero su trayectoria les ha consolidado y ganado espacio dentro de museos de primera importancia.

² José Miguel Cortés, “El universo amable de Pierre et Gilles” en *Pierre et Gilles*, Valencia, Museu de Belles Arts de Valencia, 1998, pp. 41.

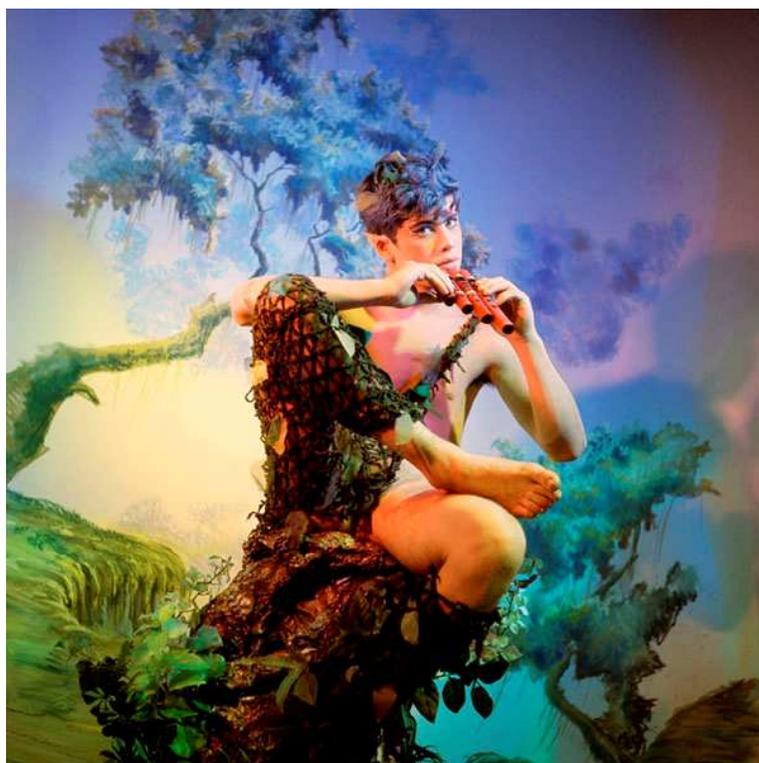
³ *Ibid.*

⁴ Entre estos artistas podemos mencionar al cineasta autor de *Mi vida en rosa*, Alain Berliner y en la moda a Jean Paul Gaultier que ha acogido la estética de estos artistas para algunas de sus campañas.

gay, así como también en algunas de las repercusiones que podría tener su trabajo en los espectadores mediante el proceso de identificación con su obra. Pero antes de entrar en materia revisaré algunos de los antecedentes de estos artistas.

Pierre et Gilles emergen de una generación de artistas que alcanza su momento clave en los años setenta, es una generación formada por la televisión y la música rock and roll que creció con la cultura popular y que se toma las imágenes producidas por ésta muy en serio. Son artistas que han sido formados bajo las estructuras narrativas de los medios de comunicación que estuvieron presentes desde su infancia y posteriormente en su trabajo. Sus obras están saturadas de imágenes provenientes del cine, periódicos, revistas y la televisión. Imágenes que ya no sólo funcionaban para interpretar la realidad, sino que la sustituían. De ahí que la forma de operar de estos artistas sea creando realidades paralelas mediante la apropiación de dichas imágenes pero también de temas y estructuras tradicionales de la Historia del Arte.

Sin duda alguna, la década de los setenta fue el momento perfecto para acuñar una nueva



5.2. *Fauno*, James Bidwood, 2000.

sensibilidad, una sensibilidad posmoderna que tomó la rienda del arte una vez que el Modernismo sucumbió con el agotamiento de las posibilidades de la pintura bajo la narrativa de Clement Greenberg en estados Unidos. Esta nueva sensibilidad exaltaba el replanteamiento creativo de estructuras, formas y estilos del pasado a favor de reconfiguraciones infinitas que produjeran algo nuevo. La apropiación del pasado tiene una singular importancia ya que se relaciona con el origen de la

producción de Pierre et Gilles, pero también del resto de los artistas que se estudian en este proyecto, así como de otros apropiacionistas como Inez Van Lamsweerde. Pierre et Gilles, al

igual que Cindy Sherman, Yasumasa Morimura y en cierta medida Mapplethorpe, producen dentro de una estructura formal y temática evidentemente pictórica que construye un puente entre la cultura popular y la Historia del Arte. Cada uno de ellos decide en qué punto de la cultura popular introduce las alegorías que representan y los artistas franceses deciden nutrir su obra de cursis *souvenirs*, de postales coloreadas, de pósters de películas viejas, de revistas pasadas de moda de físico-culturismo.⁵ Le deben también gran parte de sus estilo al fotógrafo norteamericano James Bidgood⁶ (fig 5.2) y al escritor francés Jean Cocteau. En otras palabras la fuente de material de Pierre et Gilles está focalizada en un tipo específico de material centrado en la sensibilidad *camp* la cual, desde el principio de su producción, les ha sido útil para crear un universo visual indudablemente gay.

Es importante mencionar que Pierre et Gilles han contribuido a replantear la relación existente entre la fotografía y la pintura, ya que su obra es un híbrido de ambos medios y por tanto crea un conflicto sobre todo en lo referente a la originalidad, la reproducibilidad técnica y el aura de las piezas. La fotografía tomada por Pierre, al ser retocada y pintada por Gilles mediante una ardua labor, se convierte en una pieza única y por tanto pierde característica de la reproducibilidad inherente al medio fotográfico. Sin embargo existe una relación contradictoria en este punto pues el dueto francés permite, e incluso aplaude, la reproducción de su obra en todos los formatos, inclusive en blanco y negro.⁷ De cierta manera, estos dos medios contribuyen a desvanecer la línea entre la fantasía y la realidad: la fotografía sigue funcionando como vestigio, mientras que la pintura se le opone llevando a la imagen al terreno de la fantasía y de los sueños. No está por demás decir que retocar las fotografías digitalmente no tendría el mismo resultado.

Pierre y Gilles crean un mundo autónomo de la realidad, aunque esté basado en ella, siempre termina pareciéndose a un sueño, a una versión dulce e inmaculada de la realidad que han fotografiado, pero que termina no teniendo una relación directa con nuestra vida cotidiana. El proceso de identificación de su trabajo sólo puede ocurrir a través de las ilusiones de los espectadores.

⁵ Algunas de estas revistas pueden ser *Physique Pictorial* o *Beefcake*.

⁶ James Bidgood es fotógrafo y cineasta, su obra tiene connotaciones pornográficas y de orientación homosexual. Sus imágenes también se centran en el deseo entre hombres jóvenes caracterizados como arquetipos de la iconografía gay. Su obra cinematográfica más importante es *Pink Narcissus*(1971). Para más información consultar: <http://www.imdb.com/name/nm0081199/>.

⁷ Para más información consultar en Sara Leturq, “Entrevista con Pierre et Gilles. 16 de marzo de 1998” en *Pierre et Gilles*, Valencia, Museu de Belles Arts de Valencia, 1998.

Los artistas franceses realizan una producción original para cada sesión de fotos, por lo general destruyen los escenarios que usaron en los proyectos anteriores para dar una personalidad diferente a cada trabajo. Ellos mismos se encargan de escoger el vestuario, el maquillaje, los fondos y demás elementos que habitarán en el mundo particular de cada foto-pintura. Como ya he mencionado antes, Pierre fotografía la escena y la imprime en gran formato mientras que Gilles posteriormente retoca con pintura cada pieza para acercarla más a un mundo perfecto, lleno de los clichés que nos han vendido los medios como particulares de un mundo sin fallas, sonrisas perfectamente blancas, ojos con brillos fulgurantes, pieles tersas, una flora abundante y generosa, y una fauna amable y tierna. Cabe mencionar que, a pesar de los avances tecnológicos, se rehúsan a retocar sus fotografías por medios digitales, siempre es, y debe ser, a través de la labor manual que llegan a crear sus mundos de ensoñación.

En su trabajo viven marineros y santos católicos romanos, dioses hindúes, modelos masculinos y el mar como iconografías constantes. Durante tres décadas de producción sus series han sido pocas, si no contamos sus proyectos expresamente publicitarios. En los primeros años su obra se desarrollaba básicamente a través de retratos individuales. Posteriormente aparecieron en su iconografía los marineros y después los santos que se han convertido en series gracias a que han sido temas recurrentes. Entre la series que podemos mencionar con un nombre específico son *Garçons de Paris* (1983) o Chicos de París, *Naufragés* (1985-1987) o Náufragos, *Jolis voyous* (1995-1996) o Los hermosos chicos malos y *Les plaisirs de la forêt* (1995-1996) o Los placeres del bosque. En cada una de estas series podemos encontrar un número limitado de piezas, a diferencia de lo que sucede con las fotografías de los santos que han caído bajo el nombre genérico de *Les Saints*, pero no se sujetan a una época específica, tal vez por que cada año agregan una o más piezas a esta serie, igual sucede con los marinos.

La confusión que plantean sus imágenes entre la realidad y la fantasía, se basa en el hecho de que finalmente la fotografía sigue siendo un índice de la realidad y un vestigio material, pero a la vez, Pierre et Gilles retratan un mundo no existente. José Miguel Cortés lo expresa elocuentemente:

Lo que vemos en ellas nos parece falso, fingido, compuesto de mentiras y hecho de cartón y piedra; ambigüedad y artificio producto de la confusión y la mezcla más irreverente. Cada fotografía es como una puesta en escena donde cualquier accesorio es fundamental,

desde los colores irreales, decoraciones abigarradas, actitudes teatrales, estética rutilante y glamorosa, hasta la perfección física de los modelos.⁸



5.3. *Le petit matelot, Wilfried,*
Pierre et Gilles, 1997.

La verdad existe en sus obras pero es retocada para hacerla más bella. Como vemos en la imagen *Le petit Matelot- Wilfried* (1997, *El pequeño marinero- Wilfried*) (fig. 5.3) en el que aparece el personaje defecando, el excremento es el más bello que pudiera existir, plagado de brillos y destellos. Es el caso de esta imagen y de otras piezas en las que aparecen fluidos humanos como vómito o semen y otras cosas consideradas como grotescas. Éstas son embellecidas mediante el proceso de cosmetización de la realidad. Tanto en su vida privada como en su trabajo, la idea que aparece como constante es el rechazo a una realidad inmediata y la fabricación de un mundo ideal que obedece a sus gustos y preferencias.

Un ideal que evidentemente se ve materializado en el cuerpo de sus modelos (sobre todo en el de los modelos masculinos) llevados a la perfección, al eterno disfrute y al hedonismo ilimitado del que el deseo forma parte esencial, puesto que no hay obra de Pierre et Gilles donde éste no juegue parte importante. El deseo representado por la eterna juventud, por una belleza fresca y efébrica, por una representación ambigua de los géneros y por una constante invitación al disfrute del placer sexual con una correspondiente redención de la promiscuidad homosexual muy a la moda en la década de los setenta. Todas estas características forman el epítome de la ensoñación de la vida gay: una noche permanente de éxtasis, sexo y juventud eterna.

El dolor también está presente en su obra pero sólo como un elemento más del placer, tal vez por eso el martirio de los santos sea tan apropiado como tema para sus fotografías. A pesar de

⁸ José Miguel Cortés, “El universo amable de Pierre et Gilles” en *Pierre et Gilles*, Valencia, Museu de Belles Arts de Valencia, 1998, pp. 39-40.

representar tales martirios, éstos no se narran, sólo se describen en la forma embelezada en que ellos acostumbran, sea cual sea el correspondiente castigo de los santos mártires, jamás es factor para que pierdan su belleza, su serenidad o una contenida expresión de éxtasis. La prueba divina que se les impone nunca parece ser dura, sino invitante a una especie de sesión sadomasoquista. De esta manera Pierre et Gilles dan una marcada preferencia a lo carnal, al cuerpo sobre el alma y la redención póstuma, idea que se opone a los valores predominantes provenientes del cristianismo y la historia de la negación del placer (sobre todo el sexual) que caracteriza a la mayoría de las instituciones religiosas. El de nuevo el crítico de arte, José Miguel Cortés afirma:

Oponiendo el cuerpo al alma, sus fotografías se enfrentan a los valores sociales dominantes y a una concepción del arte y de la cultura académica en una defensa de todo aquello que es excluido, minoritario o considerado desviado.⁹

Una parte estratégica de esta defensa es incluir la sensibilidad *camp*, históricamente asociada a la subjetividad homosexual-*queer*, a la creación de imágenes consideradas como arte. A pesar de que la sensibilidad *camp* le da preferencia a la forma sobre el contenido, la obra de Pierre et Gilles ha podido consolidarse en las altas esferas del arte porque a través de su obra se reivindican los valores que normalmente se excluyen de la visión social dominante, al igual que de la visión del arte contemporáneo (la banalidad, el placer de la contemplación de la belleza, la moda y las manifestaciones culturales pop como el *performace* de los *drag queens* y otras manifestaciones que nacen en el seno de la comunidad homosexual). La obra del dueto francés ofrece poderosos argumentos para afirmar que la representación de una identidad gay idealizada, y ajena a los prejuicios, permanece como uno de los pocos gestos subversivos posibles en una sociedad que otorga una condición legal de segunda clase a los gays, lesbianas y transgéneros.

Aun así, este argumento no estaría completo sin afirmar que para Pierre et Gilles la única manera de crear desde una perspectiva explícitamente gay es haciéndolo de manera menos explícita y más inclusiva o presentándolo como una farsa.

Siendo que una de las características de *camp* es la superficialidad y la banalidad, es sólo natural

⁹ José Miguel Cortés, “El universo amable de Pierre et Gilles” en *Pierre et Gilles*, Valencia, Museu de Belles Arts de Valencia, 1998, pp. 44.

entender por que le da importancia a la forma sobre el contenido, antes de poder adentrarnos en un análisis formal de alguna de las obras (así como de sus posibles lecturas y efectos) hay que definir a qué nos referimos con la sensibilidad *camp* y como se manifiesta en la obra de los artistas franceses. Para hacerlo recurriré a uno de los únicos textos serios al respecto : *Notes on 'Camp'*¹⁰ de Susan Sontag. Más que definir un concepto que ella misma declara indefinible da un listado de notas y de características propias de lo que considera una sensibilidad estética, más que un estilo particular. El *camp* al igual que el *kitsch*, son conceptos escurridizos, difíciles de adjudicar a un objeto o a alguna acción sin tener que dar matices. No es tan complicado cuando tal objeto o acción se afirma como tal, por ejemplo, es fácil afirmar que una *drag queen* - excéntrica y teatral- es *camp*. Sin embargo si hablamos de manifestaciones que son exclusivas de la alta cultura (como son la ópera y el ballet clásico) como ejemplos de lo que es *camp*, nuestros valores se pueden ver sacudidos por tal afirmación.

Si entendemos el *camp* como el amor a lo antinatural, a lo sobreactuado, al esteticismo y al artificio, entonces entendemos por qué es válida la afirmación de que el ballet clásico y la ópera pueden pertenecer a esta sensibilidad, ya que no hay nada natural en la poses del ballet y no hay mayor artificio que la ópera.

Recordemos que con anterioridad me he referido al *camp* como un uso consciente del *kitsch* y que sus constantes son la ironía, el esteticismo, la teatralidad y el humor. Basándome en el estudio de Sontag, aclararía que ese uso del *kitsch* no siempre es consciente, pues a veces se usa de la manera más ingenua. Digamos que podemos encontrar manifestaciones *camp* puras (como la actriz Carmen Miranda, que bailaba con un tocado que era una especie de frutero) e intencionales (como es el caso de la obra de Pierre et Gilles o, las películas de John Waters como *Poliéster* o *Hairspray*).

Sontag afirma que el *camp* no llega a ser una idea concreta, que no puede ser metido a la fuerza dentro del modelo de un sistema ya que cuando esto se logra, ha dejado de ser una sensibilidad para convertirse en una idea. El *camp* es una manera de ver la vida como si fuese un fenómeno estético, basado no en los términos de la belleza, sino de la estilización y del grado de artificio. Como hemos repetido, esta sensibilidad enfatiza la forma y deja de lado el contenido o, por lo menos, toma una posición neutral ante éste. Por tanto el *camp* no se reduce a

¹⁰ Susan Sontag, "Notes on 'Camp'" en *Against Interpretation*, California, University of California, 1969.

manifestaciones con intenciones artísticas, sino que se adjudica a personas, ropa, novelas, muebles, canciones que se categorizan con el adjetivo de *campy*. Recordemos el ejemplo de los *mignones* citado en el capítulo sobre género.

Esta forma de ver la vida es muy clara en la obra de Pierre et Gilles, ellos mismo afirman “nosotros no tenemos un mensaje, sólo queremos crear belleza”.¹¹ Aunque esto es una mentira obvia, dado que su obra contiene mensajes extremadamente claros, sobre todo en lo que corresponde a la militancia dentro de la reivindicación de la comunidad gay. Esta actitud es parte de la congruencia que ellos mismos tienen con su obra para que ésta funcione bajo la bandera de ser ajena a contenidos político-sociales.

Podemos comprobar que este tipo de ideas no son una declaración hecha al aire sino una verdadera extensión de la forma en la que ven la vida. En su estudio-casa conviven los pósters de Madonna con las figuras de santos cristianos y divinidades hindúes, los mismos elementos que conviven en su obra. Para ellos su estética no es algo que aplican estrictamente a su obra, sino que se contagia a todos los demás aspectos de su vida: desde la decoración de su casa hasta su apariencia personal. Las decisiones sobre los elementos que se encuentran en su obra no obedecen a una idea específica de lo que es la belleza, pues esto significaría someterla a condicionamientos culturales, por lo que se basa en el grado de estilización que encuentran en los objetos que les sirven de inspiración. Este tipo de ideas es lo que les permite encontrar “bello” aquello que se encuentra alejado de la idea predominante de la belleza. Creo que el mejor ejemplo es la influencia que tiene la estética del arte hindú de donde toman elementos como la mezcla de colores estridentes y saturados, y parte de su imagería.

El *camp*, sobre todo cuando es intencional, debe mantenerse marginal y fuera del *mainstream*, no se refiere exclusivamente al mal arte, sino simplemente a aquello que no es popular incluso en los círculos de la crítica del arte. En este caso Pierre et Gilles no cumplen el hecho de ser marginales, puesto que su obra ya es reconocido por una gran número de personas. Sin embargo sigue trabajando con fuentes de inspiración y con temas que sí lo son: el travestismo, los *drag queens*, la estética de las películas hindúes de Bollywood, la estética de culto a *Beefcake* y la misma homosexualidad o el tema *queer*, que hasta cierto punto sigue siendo relegado a una minoría.

¹¹ Citados en www.mixology.com.

La marginalidad de sus fuentes también se debe a que su procedencia es de la cultura popular. Mediante el uso de estas fuentes de inspiración se trata de desestabilizar no solo la forma (algo que ya hiciera en sus inicios el Pop Art), sino también el concepto y el gusto oficial; Pierre et Gilles buscan erosionar las fronteras entre la alta y la baja cultura para eliminar el aura propia del objeto artístico.

Las fotografías de Pierre et Gilles -aunque parecen ingenuas, bonitas y superficiales, como bien marca la estética *camp*- desafían los conceptos de la visión moderna del arte según la cual los elementos procedentes de la cultura popular no tenían ninguna importancia y aún peor, para



5.4. *Bubble shower, Frédéric, Pierre et Gilles, 1996.*

Greenberg representaban una contaminación de proporciones catastróficas.¹² Esto también constituye una característica de la obra de Mapplethorpe.

El *collage* y mezcla de culturas, formas de vida y de pensar que coexisten en la obra de los artistas franceses, cuestionan las jerarquías y los valores instaurados en la sociedad, pues la convivencia que mundos tan diferentes tienen en su obra es extremadamente plural y democrática, es decir que los valores por los cuales existen las jerarquías que cuestiona la obra de Pierre et Gilles no tienen lugar en sus imágenes

Otro desafío a la idea del arte moderno es que sus obras rompen con la pureza de los géneros enfatizada por la

¹² Ver Clement Greenberg, *Arte y Cultura. Ensayos Críticos*. Gustavo Gili, Barcelona, 1979. Es importante considerar que todos los artistas estudiados en esta investigación trabajan con influencias de la cultura popular en su obra.

narrativa moderna en más de un sentido. La primera implica el rompimiento o hibridación de los géneros artísticos, pues su obra conjunta la fabricación de escenografía, la fotografía y la escultura. De la misma manera no permanecen aislados de su contexto social, pero seleccionan aquello que permanece minoritario y marginal en cuestiones del género. Se preocupan por mostrar una visión idealizada de la multiplicidad, de la identidad de género y de los deseos; cuestionan la visión omnipresente y unilateral del hombre heterosexual que es la dominante en nuestra sociedad. Pierre et Gilles se han hecho caudillos en la lucha contra la marginación de la comunidad homosexual mediante la reivindicación de ésta a través de la representación de su imaginario.

Una de las más importantes características del *camp* es su aplicación a la estética de las personas. La ambigüedad entre las características femeninas y masculinas de una persona, los seres andróginos forman parte de las imágenes más importantes de este tipo de sensibilidad. Para esta categoría según Sontag, la forma más refinada de atracción sexual (así como la más refinada

forma de placer sexual) consiste en ir en contra de la esencia del propio sexo. Lo que es más hermoso en un hombre viril es algo femenino; y lo que es más hermoso en una mujer femenina es algo masculino.¹³



5.5. *Legend, Madonna.*
Pierre et Gilles, 1990.

Esta es una de las afirmaciones más importantes que nos ayudan a entender el trabajo de Pierre et Gilles como *queer*, desarrollado dentro de una estética homosexual y a la vez subversiva. La obra de estos artistas se fundamenta en la ambigüedad y en la trasgresión de la idea de una identidad sujeta a roles de género, en su obra vive la diversidad y muere la marginalidad. José Miguel Cortés hace hincapié en que más que en su obra debemos interesarnos en su mirada y lo que ella

¹³ Susan Sontag, *Op. cit.*

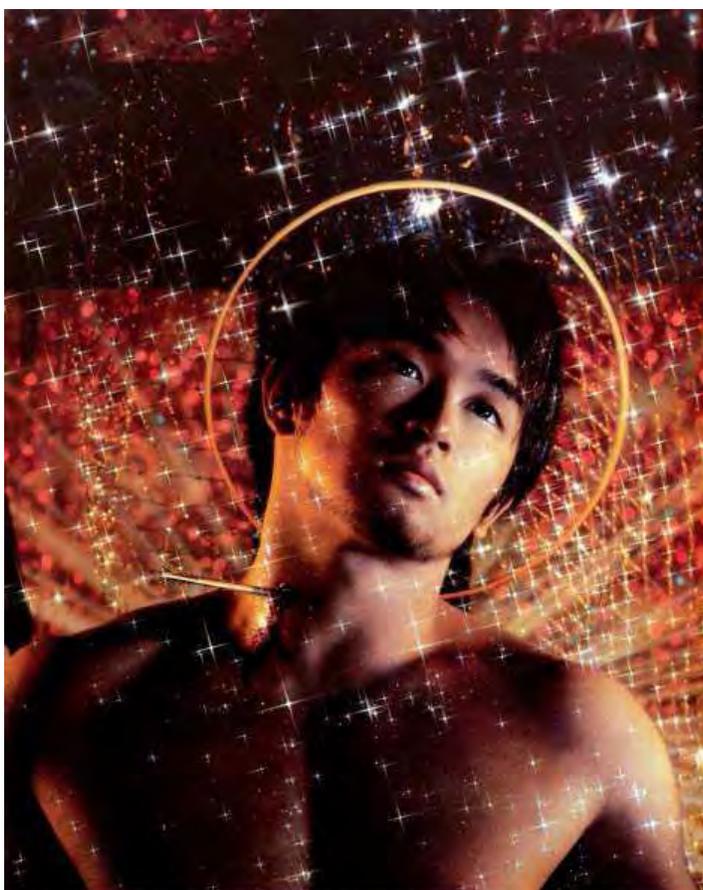
conlleva, y se refiere a la atmósfera dulce que prevalece en sus imágenes, a la ausencia de violencia, a la ternura y a la fragilidad, que como bien comenta no son valores masculinos ni son asociados culturalmente con la virilidad. Los modelos varones, dentro de la imaginería de Pierre et Gilles, funcionan como elementos de trasgresión de los valores culturales porque los valores que se les asignan son asociados a la feminidad.

Los varones de Pierre et Gilles nunca podrían ser confundidos con mujeres, sus cuerpos bien formados y desarrollados, la presencia más o menos evidente de los genitales no permiten esa confusión, sin embargo la ausencia de vello, las caras infantiles, las poses exageradas y sinuosas, a veces las lágrimas, la ya antes mencionada fragilidad, devienen en un carácter femenino sobre un cuerpo evidentemente masculino. En otras palabras, asignan las características de un rol femenino a un cuerpo nacido como masculino, por esa razón, aunque muchos de los modelos están prácticamente desnudos, están travestidos.

Otra característica importante del *camp* es que en todo momento tiene que parecer un arte o manifestación cultural serios, esta sensibilidad no se logra cuando la intención de usarla es muy clara, debe existir una especie de ingenuidad ante la reacción cómica e irónica que pudiera provocar en los espectadores. Tomemos por ejemplo las actuaciones acartonadas de los actores y actrices de las telenovelas en donde es evidente que no se han hecho para que los espectadores se rían de ellas, sin embargo el tono casi de farsa con que se representan los personajes cae en lo risible. Pierre et Gilles pueden ser todo menos ingenuos, nos venden un mundo donde sus personajes y los escenarios lo son, son ajenos a la malicia y a la ironía del mundo real. Ese mundo parece consistente y congruente, si viviésemos en él no nos provocaría la sensación de que debemos entender la broma de la que los artistas nos hacen parte, es sólo porque juzgamos con los ojos de nuestra verdad. Este carácter ingenuo e inofensivo es el que les permite jugar con valores subversivos o con temas difíciles sin ser presas de las críticas moralistas de la sociedad, al contrario de cómo hemos visto que sucede con la obra de Mapplethorpe. Un ejemplo un tanto simplificado, es como si Bambi nos enseñara el “valor de promiscuidad”, o viéramos a la bella durmiente besarse con Blancanieves, (obviamente hablamos de las versiones de Walt Disney). En la representación de estos mundos en los que no cabe la maldad, es imposible ver la homosexualidad, el placer, la belleza o el dolor como algo antinatural, marginal o trasgresor.

La relación entre los personajes y los modelos en los títulos de Pierre et Gilles también los

podemos explicar a través de la sensibilidad del *camp*. Por lo general, en los títulos que asignan a sus obras, los artistas franceses nos dicen de quién se trata la foto o quién es el personaje y agregan después el nombre del modelo. Esto es porque siendo congruentes con su estética, el carácter y el protagonismo del personaje siempre es lo más importante. Tal vez es por esto que vemos pocos retratos grupales, en la mayoría de sus fotografías aparece sólo un personaje, puesto que necesita de ese protagonismo. Al agregar el nombre del modelo al título, los artistas subrayan aún más que no se trata de cualquier desconocido, sino que le dan la importancia que le darían a cualquier artista o *top model* que llegue a su estudio.



5.6. *Saint Sebastián*, Jiro Sakamoto,
Pierre et Gilles, 1996

Pensemos en títulos como *Le martyr du Saint Sébastien- Jiro Sakamoto* (fig 5.6) o por ejemplo *Legend- Madonna* (1990) (fig 5.5). Los títulos son congruentes con el protagonismo antes mencionado, aunque a Jiro sólo lo conozcamos a través de la obra de Pierre et Gilles, se nivela con la importancia y fama mediática que tiene Madonna. Este aspecto también refuerza el carácter plural y democrático del mundo representado en las imágenes de Pierre et Gilles. En esta misma línea, y para dejar clara la relación entre el *camp* y el uso de la figura del protagonista, un buen ejemplo fuera de las imágenes de estos artistas sería la actriz María Félix. Cuando vemos sus películas realmente es notorio que no está interpretando a un personaje, sino está

siendo ella misma, sus dotes histriónicos no alcanzan para más, pero eso no importa porque es María Félix. Otros ejemplos más internacionales podrían ser los casos de Diane Keaton, o de las estrellas del pop Britney Spears o Mariah Carey. Regresando a los ejemplos de Pierre et Gilles,

en el caso del San Sebastián es poco creíble que un modelo japonés interprete el personaje, pero en realidad eso no es lo relevante, sino el aura que imprimen al modelo sobre la foto, quien siendo un desconocido es tratado por ellos con todo el *glamour* e importancia de un actor de cine.

El hedonismo, el *glamour*, la ironía, la teatralidad, el gusto por el *vintage*, nos lleva a relacionar el *camp* con la estética y con el humor homosexual, ambos van de la mano en la obra de Pierre et Gilles y son visibles en los comedias de situación americanas, en las representaciones mediáticas de la homosexualidad, las películas y los espectáculos *underground* de las *drag queens*.

Según Sontag la historia del gusto *camp* esta íntimamente ligada a la historia del gusto *snob*. También afirma que ante la ausencia de auténticos aristócratas que puedan ser los portadores del buen gusto surge:

Una improvisada, auto elegida clase, formada en su mayor parte por homosexuales, que se constituyen como los aristócratas del gusto (...) Mientras no es un hecho que el gusto *Camp* sea el gusto homosexual, no hay duda de hay una afinidad peculiar y un empalme (...) Los homosexuales, por mucho, constituyen la vanguardia- y la audiencia más articulada- del *Camp* (...) Son creadores de sensibilidades. Las dos fuerzas pioneras de la sensibilidad moderna es la seriedad moral de los judíos y el esteticismo e ironía de los homosexuales.¹⁴

Entendemos la importancia de Pierre et Gilles cuando nos percatamos de que los homosexuales han fijado históricamente sus tácticas de integración y justificación moral a la sociedad en la promoción de un sentido estético. Algo que finalmente ha abierto puertas pero que también constituye gran parte del paradigma de la figura del gay en los medios como el experto en el buen gusto. Sontag explica que el *camp* representa una moralidad solvente, neutraliza la indignación moral y justifica la falta de solemnidad. Creo que es más fácil entender estas últimas aseveraciones cuando hemos estudiado la dinámica de trabajo de Pierre et Gilles y cuando notamos la relación entre la justificación de la homosexualidad en la filosofía griega y la persistencia de su ideal estético en la subjetividad homosexual. El *camp* permite a quienes lo

¹⁴ Susan Sontag, "Notes on 'Camp'" en *Against Interpretation*, Picador, Estados Unidos, 1990, pp. 290.

practican una libertad con respecto a las normas morales porque no permiten que se les tome en serio, la excentricidad y el tono de juego con que perpetúan sus acciones eliminan la posibilidad de ser juzgados con el rigor con el que son evaluadas las demás personas. Creo que se podría relacionar con la manera en que se pueden juzgar las acciones de un niño, puesto que se identifica con la falta de malicia y de seriedad, todo representa un juego y un montaje. Estas dos últimas características se relacionan con la esencia de la homosexualidad, el deseo de permanecer eternamente joven y la metáfora de concebir la vida como un montaje teatral (tanto por guardar apariencias como por el carácter fársico del humor homosexual).

Con esto doy por terminada la definición de la sensibilidad *camp* y su relación con los dos artistas franceses para dar paso a otro aspecto de su trabajo. Me interesa tratar algunas de las posibles consecuencias que éste ha tenido a largo y a corto plazo. Aunque ya hemos tocado algunos de los puntos -como la reivindicación de la estética gay, la dignificación de la condición homosexual y la lucha contra la marginación- quisiera entrar en un plano un tanto especulativo que es la relación directa del espectador con la obra, que de cierta manera dará paso al subsiguiente análisis específico de la imagen *Jolis voyous- Enzo*. Gran parte de las ideas que expondré se basan en entrevistas, comentarios que no pertenecen al mundo del arte, páginas de Internet, *blogs*¹⁵ de seguidores, etcétera.

Por la manera en que se ha difundido el trabajo del dueto francés este ha tenido un gran impacto en el mundo del arte pero también en la cultura popular, sobre todo dentro de la “comunidad gay”. Es fácil encontrar sus fotografías en libros, revistas, portadas de discos, Internet, incluso en vallas y panorámicos publicitarios, es evidente que su difusión es mucho más grande que la mayoría de los artistas que se recluyen únicamente al medio del arte. Esto por supuesto no sólo indica fama, sino también alcance; es decir, es visto por millones de personas.

Lo que me interesa es determinar la repercusión que Pierre et Gilles pueda tener en ese público, en el que no importa si es ajeno al mundo del arte. La componente *kitsch* de su trabajo les asegura el goce simple e irreflexivo de la experiencia estética.

¹⁵ El *blog* es una especie de diario personal publicado en Internet donde cada persona que lo posea puede expresar sus opiniones libremente, teniendo retroalimentación directa de aquellos que lo leen. Hago la diferencia con las páginas de Internet porque no requiere de conocimiento o manejo de programación para realizar una página web, de ahí su rápida proliferación y popularidad.

En la entrevista que dieron a Sara Leturcq para la exposición en el Museo de Bellas Artes de Valencia, me llamó la atención que mencionaron una carta de un joven chino en el que les agradecía por ayudarle a aceptar su homosexualidad: “Nos da gusto cuando recibimos una carta de un gay, como la que recientemente nos llegó de un chico de Hong Kong quien nos dijo que nuestro trabajo le ayudó a aceptar su homosexualidad, a reconocerse, a identificarse”.¹⁶

La aparición de artistas como Pierre et Gilles repercuten en este tipo de acontecimiento. Este es un ejemplo concreto, pero seguramente hay más. La sociedad China, al momento de que los artistas recibieron esa carta (durante los noventa), puede ser comparada con la sociedad europea y estadounidense de principios de los ochenta en cuanto a la aceptación de la homosexualidad. Aun así, a pesar de la libertad que pueda haber con respecto a la diversidad sexual en ciertos países de Europa y en algunas partes Estados Unidos, sigue habiendo muchos casos de represión para los que las imágenes de Pierre et Gilles pueden ser elementos de identificación que ayuden a la auto-aceptación. Esto es que mediante la identificación de un “otro” que posee la misma condición homosexual en los medios, una persona puede llegar a descubrir su propia normalidad al no saberse sólo con el peso de ser diferente. Aunque en realidad la obra de Pierre et Gilles más que decir: “Somos iguales”; grita: “¡Todos somos diferentes y tenemos el derecho de serlo!” y eso contribuye a fomentar un mundo en donde la diferencia sea respetada y valorada, no algo condenable, sino como algo constitutivo de sociedades plurales y democráticas.

¹⁶ Sara Leturcq, “Entrevista con Pierre et Gilles” 16 de marzo de 1998, en *Pierre et Gilles*, Valencia, Museu de Belles Arts de Valencia, 1998.

V.I.- Análisis de *Jolis voyous- Enzo*.

La representación del dolor y el placer en la imaginería homosexual



5.7. Jolis voyous, Enzo, Pierre et Gilles, 1995.

La imagen de Pierre et Gilles que he elegido no es de las más representativas con respecto a su imaginería, es decir, no es una representación de un santo o de un marinero -aunque tiene un poco de ambos. La imagen pertenece a la serie *Les jolis voyous* (*Los hermosos chicos malos*) y su título (como es costumbre de los artistas) se compone del nombre de la serie y del nombre del modelo, por lo que el resultado es *Les jolis voyous-Enzo* (1995) (fig. 5.7).

Esta imagen tiene una familia muy compleja y además extensa, es una acumulación de referencias, que en muchos casos han perdido completamente su intención original. Podemos rastrear algunas de ellas al Renacimiento temprano, y la recuperación de los ideales griegos filosóficos y estéticos, en los que sobre todo, gracias a Winckelmann la desnudez aparece como algo natural y amoral. Evidentemente la representación de la desnudez en *Pierre et Gilles* tiene que ver con valores diferentes a los del Renacimiento, pero la exaltación del cuerpo humano como portador de la belleza física y espiritual forma un puente entre ambos. De cualquier manera la recuperación de las referencias es casi siempre formal y no está basada en retomar los valores.

El que haya coincidencias entre algunas de las ideas es debido a que probablemente éstas son inherentes a la forma. Esta obra también la podemos relacionar con otras imágenes contemporáneas a *Pierre et Gilles* e incluso a su mismo trabajo. Antes de relacionar la imagen analizada con el de otras comenzaré por describir la imagen en cuestión.

Les jolis voyous-Enzo (fig. 5.7) tiene un formato poco común para la fotografía artística y, en general, para la fotografía de las últimas dos décadas. El formato ovalado de esta obra nos recuerda un poco a la fotografía de estudio de los años sesenta y setenta, con ello se hace una referencia a cierta cursilería que acompañaba al retrato de estudio de la época con sus colores acuarelados y pasteles, peinados y actitudes acartonadas que ahora nos parecen cómicos. Esto es buen ejemplo del *camp* involuntario del que ya habíamos hablado. Curiosamente, para las series de los años 1995 y 1996 -entre las que se encuentran *Les jolis voyous* y *Les plaisirs de la forêt*¹⁷- Pierre et Gilles abandonaron su tradicional colorido pastel para cambiarlo por una paleta un



5.8. *Judith*. Gustav Klimt, 1901

¹⁷ *Les plaisirs de la forêt* o *Los placeres del bosque*, no necesariamente hace referencia a bosques lejanos de la ciudad. En este caso específico se trata de grandes jardines con zonas boscosas, como Central Park en Nueva York, Las Tullerías en París, que eran y aún son en menor medida lugares populares para “ligar” y tener sexo.

tanto más relacionada con los colores urbanos de la noche, abundan los negros, los morados, los colores neón de los bares y discotecas y, por supuesto, no podía faltar el *glitter* que da los brillos indicados para que el espectador no deje de pensar en el glamour de la noche y en los personajes decadentes que la habitan. Los callejones tras los bares y los oscuros bosques parisinos se convierten en la nueva Constantinopla de Klimt (fig. 5.8) y del *Glam rock*.

Estos son los colores que habitan la imagen *Jolis voyous- Enzo* (fig. 5.7), la cual es claramente nocturna, pero además, nos habla de un tipo particular de ambiente nocturno, el de los bares, discotecas y antros de carácter marginal. Para lograr justificar esta idea de marginalidad comencemos por ejemplo por la textura de ladrillo que sirve de fondo que nos sugiere una locación en un exterior la cual podríamos asociar con algún callejón oscuro donde merodean toda clase de criaturas de la noche: vagabundos, prostitutas o prostitutos, amantes furtivos, travestís, *drag queens*, etcétera. El ladrillo también tiene una connotación de carácter industrial y por tanto, cuando es usado para otro tipo de construcciones que no sean fábricas o bodegas, nos indica que



5.9. Popularización de la moda propia de la cultura "leather" en el arte de Tom of Finland.

es una construcción que se ha hecho con poco dinero, en serie. En el caso de esta fotografía se trata muy probablemente de algún bar *underground* y *leather* para homosexuales, fuera del circuito de las discos de moda y seguramente en alguna parte marginal de la ciudad. La luz roja e intensa que ilumina el lado derecho del modelo refuerza la idea de la cercanía de algún letrero neón de un bar.

El personaje que aparece en la fotografía es un hombre joven de cuerpo bien proporcionado y formado por el ejercicio, quien se recarga sobre la pared de ladrillos. Se encuentra en una falsa penumbra y sólo la luz neón lo ilumina. Una luz azulada, cenital cae sobre su cuerpo, acentuando sus pectorales y escondiendo bajo una gorra la mitad de su rostro. No vemos la totalidad de su

cuerpo, los artistas han decidido mostrar sólo lo esencial y han dejado un poco de aire por arriba de su cabeza. La imagen se corta exactamente por debajo del área genital. La pose que ha tomado (la inclinación de su cabeza y la curvatura de la cintura de su pantalón) acentúa el ovalo que lo enmarca, de la misma manera ese marco sirve para llevar la atención a los ojos y justo arriba de la zona púbica por donde se asoma el vello por arriba de los pantalones entre abiertos.

El modelo lleva la vestimenta correspondiente a la parafernalia del mundo *leather*, popular sobre todo entre las comunidades de hombres *gay underground* de los años ochenta y que ha sobrevivido hasta la fecha con la misma tónica marginal, exclusivo aún dentro de la misma comunidad *gay*. La vestimenta propia de los hombres *leather*, es como su nombre lo indica ropa de piel, negra, muy similar a lo que llevan los motociclistas, pero de manera refinada y estilizada, mezclada con los atuendos que reconocemos como propios del sadomasoquismo. El *leather* se apropia del icono paradigmático de lo masculino del motociclista, de su dureza y de su hombría. Aun cuando los hombres *leather* sean homosexuales no deben ser femeninos, por lo



5.10. El arte de Tom of Finland expresaba de forma superlativa los estereotipos de la masculinidad al mismo tiempo que los popularizaba dentro de la cultura *gay*

general son hombres grandes de tamaño, ya sea por su musculatura, su altura o su gordura, pero siempre imponentes, puesto que su principal atractivo es la mezcla entre el miedo, el peligro y el placer. Este tipo de parafernalia se hizo popular en la comunidad *gay*- aún entre aquellos que no practicaban el sadomasoquismo- en gran parte, gracias a los dibujos homoeróticos de Tom of Finland (figs. 5.9 y 5.10) en las décadas anteriores a los ochenta y a películas como *Querelle* (Fassbinder, 1982) (fig. 5.11). La estereotipación de esta imagen logró que se le llamara “clones” a todos aquellos que la portaran. Conforme la popularidad de esta imagen ha ido decreciendo se ha apartado de aquellos para quienes sólo era un mero disfraz

y ha permanecido en quienes lo han aceptado como forma de vida. El mundo *leather* ha reforzado la idea de la teatralidad *camp* del mundo gay, ya que implica vivir dos vidas al mismo tiempo. Incluso el ser parte de esta micro comunidad es algo que se esconde dentro del ámbito gay.

El *leather*, además de tomar su referencia de hombría de los motociclistas, implica una forma de vida sexual que mezcla el placer con el dolor, desde una relación sexual que puede ser agresiva hasta llegar al sadomasoquismo puro. Los mismos códigos de vestimenta indican las preferencias de cada uno de los integrantes, así un brazalete colocado en el brazo derecho puede indicar el gusto por el *fisting*¹⁸ y cualquier otro ornamento puede indicar otro tipo de fetiche o fantasía sexual.

Aunque he dado un pequeño breviarío de lo que implica ser un hombre *leather*, creo que Pierre et Gilles no pretenden realizar una representación fiel, sino idealizada. Muy probablemente los brazaletes que adornan los brazos de Enzo obedecen a una preocupación por la simetría y el gusto estético de los artistas, de igual manera que el chaleco sirve para enfatizar el ancho de los pectorales y hacer parecer más delgada la cintura del modelo. Las pulseras en sus muñecas son gruesas y toscas, parecen como cintillos de contención para ser amarrado e inmovilizado en una fantasía sadomasoquista. El personaje lleva en cada una de sus tetillas un arete en forma de argolla, símbolo inequívoco de la mezcla del dolor, el placer y la estética. Enzo sostiene un cigarro en la boca de manera que provoca que entreabra y saque los labios, atrayendo la atención del espectador hacia su boca. Es más que obvio que el cigarro funciona como metáfora fálica y como una invitación sexual.

La mirada del personaje es importante, esta pérdida en alguna ensoñación orgásmica y a la vez es invitante, no mira directamente a la cámara, por lo que el espectador queda excluido de ser el objeto de deseo, por el contrario intenta convertirse en el objeto de nuestro deseo. Enzo permanece indiferente a nuestras miradas y nos deja disfrutar de nuestro más íntimo sentido voyeurista sin tener miedo a ser descubiertos, y tal vez deseando serlo, para poder ser el objeto de deseo de este personaje. Levanta su cara con cierta altanería y arrogancia que lo hacen parecer aún más inalcanzable, podemos ver pero no tocar, porque es sólo a través de nuestras propias fantasías que podemos llegar a realizar un contacto con él. Primero porque se nos presenta como una estrella de cine, ajena a nuestro mundo, y porque obviamente estamos viendo una fotografía.

¹⁸ Práctica sexual en que uno de los participantes mete su puño en el ano del otro.

Pierre et Gilles plantean desde la primera aproximación las reglas del juego: excluyen automáticamente de la mente del espectador cualquier relación con la realidad y si queremos entrar a su mundo sólo puede ser a través de nuestras fantasías y nuestro deseo.

La marginalidad y el hecho de que el personaje represente al “chico malo” es donde radica la creación del deseo para el espectador, lo que nos atrae a Enzo es el peligro y la aventura, el posible acercamiento del placer a través del dolor.

El dolor y el placer se combinan para configurar un ambiente de ambivalente y sugerente erotismo donde se anuncian irónicas alusiones a las fantasías sexuales y en que la violencia que pudiera transmitir algunas de las escenas es más posible una amenaza que una realidad.¹⁹



5.11. Brad Davis como *Querelle*.

La amenaza de violencia como provocación sexual, como indica Cortés, es inseparable del deseo en *Les jolis voyous*, al igual que en otra serie que se realizará en los mismos años, *Les plaisirs de la forêt*. Es importante establecer que la obra realizada entre 1995 y 1996 guarda una estética similar y que no se trata de piezas aisladas. En ambas series, y por consecuencia en la fotografía que se analiza en este apartado, se opone la carnalidad, la sensualidad y la presencia implícita de los genitales a los valores religiosos del predominio del espíritu y el alma sobre el cuerpo. Cabe mencionar que para el homosexual parte de la aventura es la amenaza de ser descubierto al averiguar

si el objeto de su deseo es también homosexual a pesar de no mostrar señales de ello, sobre todo cuando se trata de “ligar” en lugares que no son exclusivamente para gays.

¹⁹ José Miguel Cortés, *Op. cit.*, pp. 43

La relación entre el dolor y el placer en el deseo homosexual ha sido bien explorado desde el Renacimiento a través de la figura de San Sebastián, y aparece comúnmente hasta nuestros días en manifestaciones como en la literatura contemporánea, por ejemplo en los escritos de Yukio Mishima y los de Jean Genet²⁰. Este último autor tiene especial importancia en la imaginería de Pierre et Gilles, ya que les provee de inspiración para crear a sus personajes marineros, la justificación del deseo entre los hombres del mar, rudos, fuertes y jóvenes. Pero más en la relación con las imágenes de *Jolis Voyous* y de *Plaisirs de la forêt*, encuentra un razonamiento mediante el cual el homicidio y la violencia se equiparan al amor y a la entrega, no sólo a través de la víctima, sino también del victimario; la penetración sexual se vuelve una metáfora para una cuchillada, un balazo o una flecha. Este argumento es llevado a la pantalla por el director Werner Fassbinder en la película *Querelle* (1982), en la que el personaje principal descubre su homosexualidad como verdadera identidad. Fassbinder logra un impresionante desarrollo de los estereotipos de la imaginería homosexual en sus personajes, igualmente ilustra la relación entre el deseo, la práctica sexual, la identidad de género y el sexo como variables de acuerdo con las ideas Judith Butler. La relevancia que puede traer citar esta película dentro de nuestro análisis es que está basada en los textos de Jean Genet, por lo que tanto el filme de Fassbinder, así como la ilustración de sus textos, han servido de referencia a Pierre et Gilles.

En esta película el arco de cambio del personaje principal, *Querelle*, se basa en el alejamiento de la continuidad que representan estas variables cuando se somete al constructo heterosexual. Recordemos que los géneros que se consideran como inteligibles, comprensibles dentro de la dinámica social existente, mantienen una coherencia entre el sexo, el género, la práctica sexual y el deseo. El personaje, un marinero -paradigma de lo masculino, pero a la vez del deseo homosexual- comienza a encontrar su verdadera identidad al sentir el deseo de ser penetrado por otro hombre y evoluciona hasta el punto de que logra sentir amor por alguien de su mismo sexo.

Mientras que las variables guardan su continuidad en un principio al aparecer como un hombre heterosexual, terminan por ser discontinuas al no desear al sexo opuesto. *Querelle*

²⁰ Para consultar la obra de Jean Genet se recomienda su antología de obras completas: Genet, Jean, *Oeuvres complètes*, Gallimard, Francia, 1966. En inglés se puede consultar *Prisionero of Love*, editado por Picar, con una muy buena introducción a su trabajo por el crítico y escritor americano Edmund White.

comprende que para amar a otro hombre debe renunciar a su pasividad sexual para tomar el rol activo, ser él quien penetra y no el penetrado. Los diálogos de película nos hacen comprender que para Genet, como para Fassbinder y para Pierre et Gilles, la penetración es un acto voluntario de provocar y recibir dolor para transformarlo en placer. En sus mundos, a diferencia de lo que pudiese representar el martirio de los santos, el dolor no sirve para purificar la carne y reivindicar el espíritu, sus imágenes (visuales y literarias) sólo reivindican la carne a través del deseo, el dolor y el placer.

En la imagen *Jolis voyous- Enzo* se ha conjuntado la representación de la belleza masculina, el deseo homosexual, el dolor y el placer por lo que comprueba que:

Uno de los aspectos centrales de la Pierre et Gilles es la exploración del deseo sexual junto a una representación del cuerpo masculino toma como modelo la cultura clásica y se manifiesta en la imagen del joven efebo como objeto ideal de belleza.²¹

Este tipo de representación de la figura masculina en que se reúnen todos estos elementos tiene su representación más en la figura del San Sebastián (fig. 5.12). Es evidente que, aún cuando el título de la obra exprese, Pierre et Gilles siguen manejando del martirio y su conversión en placer y en sexual. La figura de San Sebastián se ha convertido a través de la historia de la imagen- arte o cultura popular- en el epitome de la



5.12. *San Sebastián.*
Peter Paul Rubens, 1618.

obra de
artística

que
europea
icono
la

común

no lo
la idea
éxtasis

²¹ José Miguel Cortés, “El universo amable de Pierre et Gilles” en *Pierre et Gilles*, Valencia, Museu de Belles Arts de Valencia, 1998, pp. 49.

representación de la relación entre el dolor, el placer y la subjetividad homosexual. Como advertimos en el capítulo sobre género, el uso de personajes de antigüedad –de la mitología griega o de la Biblia- permitía a los artistas con tendencias homosexuales la justificación de la desnudez y del deseo por el mismo sexo. Una historia ya conocida y representada con mucha frecuencia entre la comunidad homosexual. En el transcurso de los siglos se ha transformado en pretexto para la representación de la desnudez y del deseo homosexual, desprovisto por completo de los valores religiosos por los cuales se le adjudica su santidad. San Sebastián es el símbolo del



5. 13. *Esclavo*, Miguel Ángel Buonarrotti, 1513-1516.

culto a la carne y de la representación de la belleza unida a la juventud. Su imagen por lo general es la de un centurión romano, con las manos atadas por detrás de la espalda o por arriba de la cabeza, flechado múltiples veces. En su iconografía más fiel, son tres las flechas que atraviesan su carne, una específicamente bajo sus pezones en el costado de su torso.

Ahora en este caso específico no me interesa profundizar en la iconografía o en la historia de las imágenes de San Sebastián, puesto que *Jolis Voyous-Enzo* no es la representación literal de este santo, sin embargo, es evidentemente una representación evolucionada del mismo, puesto que encontramos la representación de la subjetividad homosexual que ha acompañado históricamente a esta figura y encontramos similitudes en la resolución formal y la utilización de las poses. Podríamos incluso hacer analogías entre las iconografías de ambos: los brazaletes, las pulseras y el chaleco funcionan de la misma manera que las amarraduras del santo; los *piercings* de las tetillas funcionan simbólicamente igual que las flechas (ambos representan instrumentos de dolor y placer).

La representación del cuerpo masculino con poses sinuosas, extremadamente estetizadas y femeninas y alusivas a los efebos se consuman a partir del Renacimiento. Aunque se podría alegar que existen representaciones en la Grecia helénica o en sus copias romanas, tal vez de un Laocoonte, que son evidentemente anteriores a la obra del arte renacentista. Sin embargo, como sabemos es en este período en el que

a través de la recuperación de los valores griegos en la filosofía humanista y en el arte se puede justificar las relaciones amorosas entre personas del mismo sexo bajo el disfraz de la amistad heroica y espiritual. Miguel Ángel bajo la protección de este argumento se permite explorar la relación entre el dolor, la lucha contra un oponente –físico o espiritual- y el placer sexual, mediante manierismos y posiciones convergentes a los tres, consumando una fórmula infalible para la erotización en la representación del cuerpo masculino (fig. 5.13). Este artista es importante porque es uno de los primeros importantes sobre los que podemos construir una hipótesis sobre la existencia de la subjetividad homosexual, ya que existen pruebas de poemas y dibujos dedicados a otro hombre de una manera que sugiere una relación sentimental platónica y un deseo contenido. Una de estos dibujos es una imagen titulada *El rapto de Ganimedes* (1533) (fig. 5.14), en la que este personaje es abducido por Zeus en forma de águila. Ganimedes aparece



suspendido en el aire, forzado a luchar por desprenderse de las garras de Zeus, estiliza su figura en movimientos violentos e indiscutiblemente eróticos al permitir la frontalidad genital. Esta figura mitológica se utilizaría

5.14. *El rapto de Ganimedes*, Miguel Ángel Buonarroti, 1533.

frecuentemente como alegoría del deseo homosexual en épocas posteriores. Otra de las razones por las que Miguel Ángel es un buen punto de partida es porque sus imágenes forman parte importante de la cultura popular, además de que el ideal de la belleza masculina, sobre todo en el imaginario homosexual, se sintetiza en el *David* y en los esclavos (fig. 5.13).²²

²² Un ejemplo particular de este reciclaje de referencias lo vemos en la película de *Querelle*, en la que el Teniente Seblon, el único personaje que se reconoce como gay hojea un libro con imágenes de esculturas de Miguel Ángel.

Pierre et Gilles tienen una marcada preferencia por las representaciones pictóricas del barroco y del manierismo, que se ve reflejada en sus imágenes de santos de manera más obvia, pero no deja de estar presente en el resto de su obra. En el caso de *Jolis voyous-Enzo* podemos rastrear esas referencias a la tradición pictórica y escultórica del Barroco mediante la pose y la disposición del modelo. La figura está dispuesta como se haría en la escultura barroca, en la cual la obra está integrada con la arquitectura. En la imagen de Pierre et Gilles sucede lo mismo análogamente porque el marco ovalado parece formar un nicho para la figura de Enzo que está contra la pared, a pesar de su tridimensionalidad sólo podemos ver sólo un flanco de su figura.

La parte más importante de la interpretación de *Jolis voyous- Enzo* depende de la lectura que podamos hacer de su forma, recordemos que es una de las características esenciales del *camp* (forma sobre contenido), es por eso que he hecho tanto énfasis en esta parte de la lectura de esta obra, así el contenido de la misma sólo puede ir unido a una interpretación icónica a partir de sus relaciones con otras imágenes. Pierre et Gilles han creado su mundo a partir de referencias de los mundos de otros artistas y de la realidad, sobre todo de la realidad percibida a través de los medios, que posteriormente interpretan a su manera.



5.15 Marlon Brando en *The wild one*, 1953.

Ahora me gustaría retomar algunos de los aspectos de la obra de Pierre et Gilles que traté en el apartado anterior y que se ven reflejados en la imagen de *Jolis Voyous- Enzo*. Una de las posibles preguntas, ya que en el apartado anterior hice tanto énfasis en ello, es ¿en dónde se ve

reflejado el *camp* en esta imagen? Lo más importante es lo que he mencionado constantemente: prevalece la forma sobre el contenido, pero además una de las características más esenciales del *camp* que posee esta obra es la estetización de lo marginal, una característica que se comparte con la obra de Mapplethorpe.

Aunque ambos tocan el tema de la comunidad *leather*, existe una gran diferencia entre el trabajo de Mapplethorpe y de Pierre et Gilles: el primero retrata y los segundos crean. Para esta fotografía crean un mundo en que el dolor es inofensivo, es sólo una variable más del placer. La promiscuidad se convierte en un valor del hedonismo homosexual, lo único que importa es obtención del placer sin consecuencias; ni el placer ni el dolor son negados, la carnalidad



5.16. James Dean, símbolo de la masculinidad sensible.

tampoco, es un mundo paralelo en el que se invierten los valores- sobre todo el de la reproducción- a los que se sujeta el sexo en la sociedad. Las fantasías sexuales se encuentran al mismo nivel que la fantasía de un cuento de hadas, en las que al final todos logran llegar a obtener la felicidad. En el caso de las imágenes de Pierre et Gilles esa felicidad se obtiene gracias a los valores máximos de belleza, juventud, deseo, sexo y placer, de acuerdo a la normalidad ficticia del mundo gay.

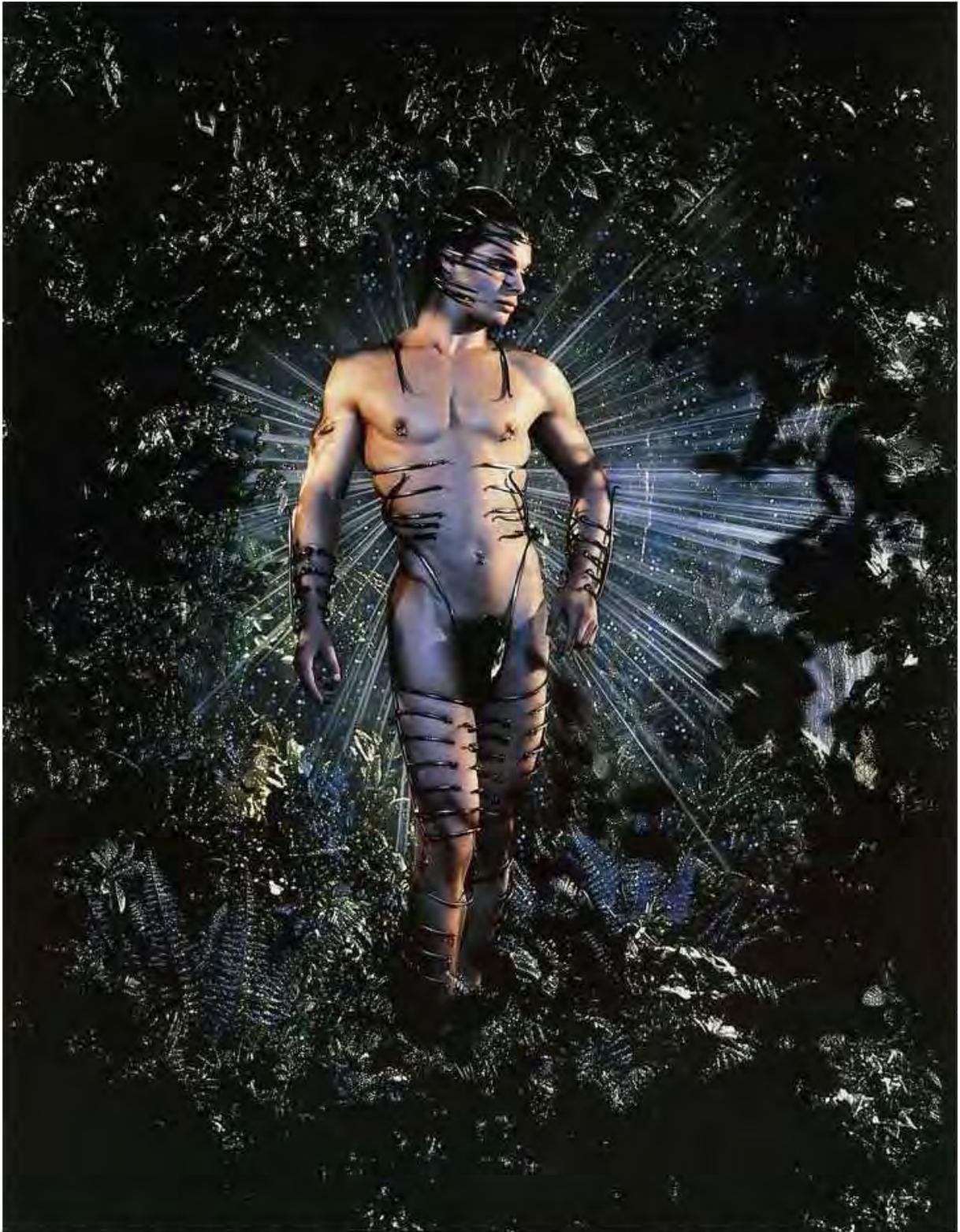
A pesar de que para *Jolis voyous-Enzo* han eliminado la mayoría de los elementos *kitsch* que encontramos en su obra (plantas, animales, cielos, etcétera), sigue siendo una recreación y no una representación de la realidad. Para quienes conocen sobre el mundo *leather* es más que obvio que

Enzo no pertenece a él y todo es un montaje, una especie de travestismo o de *boydrag*,²³ otra táctica del *camp* para hacer pasar el falso por original, el personaje representa Enzo y él mismo son tan artificiales como la pared de ladrillos que sirve de fondo.

La fotografía adquiere el dramatismo propio del *camp* extraído de las películas de los años cincuenta y sesenta. Vemos en Enzo la mezcla de, de la masculinidad femenina, sensible y melancólica de James Dean (fig. 5.16), la masculinidad animal que haría famoso a Marlon Brando (fig. 5.15) y de la *femme fatale* con su feminidad masculina y peligrosa, con el cigarro en boca, la mirada perdida, las ojeras producto de una vida nocturna muy activa, el maquillaje de los ojos que son profundos y con sombras en tonalidades grises. Mediante esta táctica Pierre et Gilles, al citar al cine de oro, no sólo logran consumir en una fotografía el dramatismo acartonado de la época, sino que logran apropiarse del glamour que acompaña a las estrellas de cine de antaño.

Para resumir me gustaría comentar que la importancia de esta fotografía radica en la subversión de los valores sociales a los que se opone: la reivindicación del espíritu sobre la carne, la castidad y la heterosexualidad. Pierre et Gilles plantean un mundo en que la homosexualidad y las fantasías sexuales no se consideran como antinaturales, sino que son exacerbadas. Da el placer a los hombres homosexuales de tener un refugio en el cual se les permite no ser una minoría, sino un modelo a seguir puesto que sus valores son los dominantes y no los de una sociedad regida por una visión heterosexual y una moral religiosa.

²³ El *boydrag* combina elementos de los atuendos femeninos con los masculinos y busca la extravagancia. A diferencia de las *drag queens* no se pierde la idea de que quien lo practica es un hombre y no intenta hacerse pasar por mujer.



5.17. *Les plaisirs de la forêt*, Enzo, Pierre et Gilles, 1996.

VI.- Yasumasa Morimura. La hija transexual del arte.



6.1. *Vermeer Study (A Great Story Out of the Corner of a Small Room)*.
Yasumasa Morimura, 2005.

Yasumasa Morimura es oficialmente la hija bastarda de la historia del arte occidental y de la cultura pop, y estamos seguros que fue una hija no deseada. Literalmente Morimura podría ser la hija nacida de una noche de copas entre estas dos entidades culturales. La ironía y el sentido cómico del artista establecen una relación pasiva agresiva con la cultura occidental haciendo de sus fotos homenajes y cuestionando a la vez su supuesta universalidad. Confunde masculino y femenino, Occidente y Oriente, arte y cultura pop en una operación tan radical que sólo se puede comparar con una reasignación de sexo.

El trabajo del artista japonés que corresponde a estas especificaciones es comprendida básicamente en sus series *Daughter of Art History* (fig. 6.1), en la que se apropia de obras maestras de la pintura de la Historia del Arte y en *Actresses*, una representación de íconos femeninos de la cultura popular, como Vivian Leigh, Brigitte Bardot y Marilyn Monroe.

Primero hay que notar que Yasumasa Morimura es el único artista en este proyecto que no es de origen occidental. Nace, radica y produce en Osaka, Japón, y, por tanto, el trabajo de interpretación y lectura de su obra representa un reto debido a la distancia con la cultura japonesa. Dicho reto va más allá de la cuestión de género, el factor raza y cultura se presentan aún más distantes de nuestro bagaje cultural que el de los demás artistas. Por el contrario desde una visión específicamente mexicana compartimos con la cultura japonesa la visión de los vencidos, en la

que la historia del arte universal es la de los países colonizadores y no hay lugar para un lugar de igual importancia para el arte nativo.

Desde que Yasumasa Morimura hizo su debut a mediados de los ochenta, ha estado haciendo obra que toma como tema principal la apropiación de las imágenes Historia del Arte y de la cultura popular. Desde entonces Morimura fue visto como un artista posmoderno que utilizaba la cita en su máxima expresión, difuminando los límites de su identidad en el arte del pasado y en las imágenes de la Historia. Fue también comparado con artistas como Cindy Sherman y Jeff Wall, quienes usan la fotografía para producir escenas simuladas con imágenes *ready-made*, inspirados en las acciones artísticas de Marcel Duchamp.

Akio Obigane, crítico de arte japonés, habla sobre la percepción del uso de la cita en el medio del Arte en la época en que estos artistas comenzaban a despuntar, hace poco más de dos décadas:

El uso de la cita constituía un ataque a la idea de originalidad que es el valor mas apreciado del Modernismo. Implicaba un punto de vista sobre el arte en el cual la creatividad podía ser encontrada en el producto final de una cadena de citas y que no había necesidad para la creación *ex nihilo* por un genio. Aún más importante, la aproximación posmoderna a la cita tomaba el pasado como una gran base de datos, en que los objetos artísticos y las imágenes pasadas eran signos con igual valor que podían ser recombinados libremente por métodos como el bricolage (construcción improvisada con materiales dados), pastiche y apropiación. En base a este punto de vista, la fotografía se convierte en el medio más útil para citar, porque puede extraer al sujeto de su ambiente y de su contexto original, transformando en signos que pueden ser manipulados libremente y convertirlos en ficciones muy reales²⁴.

Junto con los artistas con los que es asociado y comparado, una de las particularidades de Morimura no sólo es el uso de la cita, sino además la manera en la que es utilizada, los métodos de producción se vuelven particularmente importantes para diferenciar a Morimura -tanto como a Jeff Wall, Sherman y Pierre et Gilles- de otros fotógrafos o artistas que usan la fotografía, por eso

²⁴ Akio Obigane, "Morimura Yasumasa, Recarnations of Love", "Morimura Yasumasa: Between Art History and the Art Museum" en *Morimura Yasumasa: Self-Portrait as Art History*, Japan, Asahi Shimbun, 1998.

es elemental que conozcamos un poco más en su método de producción, considerando que el énfasis de este análisis en su serie *La hija de la Historia del Arte*.

Morimura hace una mezcla entre métodos tanto tradicionales, como analógicos y postproducción digital. La producción del artista normalmente consiste en la realización de una escenografía y accesorios para el cuerpo que sean iguales a los de la imagen de la que se apropia. Puede ser que exista un lienzo pintado como fondo o una foto escaneada de una reproducción de la pintura original. Los personajes originales de la pintura o imagen apropiada son excluidos de la recreación del fondo para posteriormente llenar esos vacíos con el artista caracterizado como dichos personajes. Algunos de los elementos como el vestuario o los objetos que aparecen en el cuadro se realizan en arcilla o en tela y, a pesar de esto, conservan la bidimensionalidad propia de la pintura, que es lograda gracias a que la arcilla y la tela se ha pintado como si fuesen parte de la pintura, es decir, con los mismos materiales y la misma textura.

Algo que refuerza esta bidimensionalidad pictórica es el hecho de que al tomar la foto Morimura, ya caracterizado como el personaje o personajes de la pintura, se encuentra muy cercano al fondo o empotrado en él, eliminando en gran parte la profundidad dada por el espacio real (el que existe en la toma y no en la representación), es decir que la distancia entre Morimura y el fondo de la fotografía es mínimo o inexistente. Al estar figura y fondo muy próximos la profundidad de campo se convierte en la misma para ambos elementos, lo cual tiene un efecto que ayuda a aplanar la imagen y a unificar los diferentes planos de la fotografía. Un ejemplo para visualizar fácilmente esta parte del proceso es pensar en aquellos fotógrafos de las ferias populares que tenían una especie de pintura en la que hay uno o dos personajes, ya fuera una pareja en traje de baño o un gorila, y en lugar de la cara de los personajes había un hueco por el que los fotografiados metían sus caras para convertirse en los personajes de la pintura. El sistema de Morimura, aunque mucho más elaborado sigue el mismo principio, engaña al ojo de los espectadores para hacerles creer que la única profundidad que existe en la fotografía del artista japonés es la de la ilusión en la pintura que sirve como fondo.

La imagen de Morimura como Van Gogh (*Portrait [Van Gogh]*, 1985) (fig. 6.2), es un buen ejemplo del proceso que he explicado. El fondo y el abrigo están pintados en un lienzo por el que el artista puede introducir su cabeza. El gorro y la pipa se han realizado con arcilla y la venda es de tela, todos pintados a la manera de Van Gogh. Lo que delata que es una fotografía, y



6.2. *Portrait (Van Gogh)*,
Yasumasa Morimura, 1985.

no una pintura, son las sombras que producen los objetos sobre el lienzo y los ojos de Morimura que no se pueden maquillar como ha hecho con el resto de su cara.

Previo a la toma fotográfica Morimura se caracteriza o es caracterizado como cada uno de los personajes y se fotografía sucesivamente. Su caracterización no sólo debe marcar un parecido con el personaje sino con un lenguaje pictórico, es decir, que por ejemplo, no debe parecerse a la Infanta Margarita, sino a la pintura hecha por Velázquez de la misma. Cuando hay uno o dos personajes se fotografían directamente sobre una copia a escala humana de la pintura. Cuando son más personajes, Morimura se hace las fotografías sobre una pantalla azul para posteriormente

recortar su figura de estas fotos e insertarse él mismo digitalmente en la fotografía de una maqueta a pequeña escala de la pintura.

Morimura trabaja normalmente con una cámara analógica de gran formato y la postproducción digital dependerá básicamente de la dificultad de lograr la obra en una sola toma. Normalmente esta imposibilidad puede ser por la cantidad de roles que debe asumir, como ya he mencionado antes, y también por efectos surrealistas o deformaciones corporales dentro de la pintura, tal como es el caso de la inclusión de su cara en la naranjas de una pintura de Cézanne o al recrear las desproporciones del cuerpo de las pinturas de Frida Kahlo. Es curioso que en algunas de sus declaraciones el fotógrafo se muestre orgulloso de haber logrado el resultado final con una sólo foto y sin la necesidad de manipularla. Conforme su trabajo ha ido evolucionando, la idea de hacer el trabajo en una sola toma, a reserva de lo que el autor pueda afirmar, ha perdido relevancia, muy probablemente porque el mismo Morimura se ha dado cuenta de que no le da un valor agregado a su trabajo, pero técnicamente representaría un detrimento de las posibilidades de solucionar la obra.

El hacer imágenes construidas, aún fuera del ámbito artístico, se ha convertido en un signo de nuestro tiempo y, por ende, es un factor importante en el estudio de la obra de Morimura. La característica de ser una imagen construida implica la producción y la postproducción de la imagen a diferencia del *snap shot* o de la fotografía documental.

Habiendo revisado *grosso modo* la metodología de producción de Morimura, quisiera proseguir con los temas y las referencias que aparecen como constantes en su trabajo, cómo es que llegan a él y cómo los asimila.

Gran parte de la obra de Morimura se avoca a parodiar la cultura Occidental. Siendo que una de sus principales temáticas es la mediación de las imágenes, la cultura Occidental no llega de manera directa, sino mediada por la fotografía, el cine, la televisión, muchas veces ya filtradas por los medios japoneses. Para entender este punto habría que preguntarse que se leería en un libro de texto japonés sobre *LA Gioconda* o como sonaría *Lo que el viento se llevó* doblada al japonés. Al igual que otros artistas que la cultura occidental ha reconocido (Akira Kurosawa en el cine o Yukio Mishima en la literatura) Morimura demuestra una gran influencia y conocimiento de la historia del arte europea y estadounidense.

Junichi Shioda, del Museo de arte contemporáneo de Japón, afirma que:

Mientras que las obras de arte que constituyen la historia del arte Europeo son el arte de “el otro” para los japoneses, las hemos estudiado y acogido como patrimonio universal, que compartimos con el resto de la humanidad. Vemos nuestro arte contemporáneo como llegando al final de este viaje representado por esta historia, y ésta es la posición que Morimura ocupa aquí y ahora. Incluso si esta hija [refiriéndose a *La hija de la historia del Arte*] no es una hija legítima, nadie podría amar al padre adoptivo de la historia del arte occidental más apasionadamente.²⁵

Las pinturas y esculturas que Morimura considera obras de arte son las mismas que las que el resto del mundo considera como tales, es un discurso cultural impuesto sobre las culturas dominadas como universal, como el original. Es un discurso cultural por tanto creado y no natural

²⁵Junichi Shioda, “Morimura Yasumasa: Between Art History and the Art Museum” en *Morimura Yasumasa: Self-Portrait as Art History*, Japan, Asahi Shimbun, 1998.

en el que toda aquella representación que no se alinea a este discurso es considerado de importancia secundaria, como “lo otro” aún cuando sea lo propio. Pensemos por ejemplo en lo que representa la cultura Maya o la Azteca para los mexicanos, en relación con el arte europeo o la cultura pop norteamericana. La Historia del Arte, como disciplina, ha unificado las referencias culturales que reciben los estudiantes de la mayoría de las escuelas a nivel universitario y más bajo. Morimura nos hace ver la arbitrariedad del discurso de la superioridad de la cultura Occidental al utilizar una analogía con el discurso de género.

Aunque las analogías de los escritores japoneses que he revisado no siempre son claras, tal vez debido a las diferencias culturales que Morimura nos hace ver tan claramente en su trabajo, nos dan grandes pistas de cómo debemos leer el trabajo y las intenciones del artista. Del comentario de Shioda podemos inferir que la posición de Morimura ante la historia del arte occidental es compleja, puesto que demuestra una admiración y a la vez una crítica del papel colonizador que ha tenido la historia del arte de Occidente sobre Oriente y el resto del mundo colonizado. Otro punto que cabe resaltar es el hecho de que su carrera como artista, dependía de una legitimación por parte de las instituciones del arte occidentales, a pesar de tener una obra que pertenece a una tradición global del arte contemporáneo. Es conveniente remarcar en el hecho de que las visiones entre Occidente y Oriente se desarrollan a partir de que cada uno representa “el otro” para su correspondiente polaridad; y que de una manera muy desigual ha habido una influencia mutua, mientras que Occidente ha retomado algunos de los temas y estilos de las colonias asiáticas para realinearlos en el discurso occidental, Oriente ha sufrido un proceso de aculturación e imposición cultural mucho más intenso y que, en este caso en específico, los ha obligado a sustituir su propia historia del arte por la de Europa y la de Estados Unidos. Al respecto Morimura comenta:

La educación artística en la escuela era casi exclusivamente un currículo occidental - comenzando por la Venus de Milo, hasta pasar por la reapreciación del clasicismo en el Renacimiento con Leonardo da Vinci y Miguel Ángel, luego por el camino de las curvas del Barroco, hasta llegar a los impresionistas- y eso era la “historia del arte”. Esta no es mi experiencia aislada. La mayoría de los niños japoneses, incluso hoy día, reciben más o menos la misma educación artística, nuestras sensibilidades estéticas son moldeadas al convertirnos en adultos por estas influencias.²⁶

²⁶ Yasumasa Morimura, “About My Work” en *Daughter of Art History*, New York - Hong Kong, Aperture, 2003.

Morimura acepta a la cultura occidental como parte de la educación de su sensibilidad estética y de su conocimiento referencial, sin embargo también afirma que su sensibilidad está lejos de ser natural y de mantener un equilibrio, sino más bien, en las palabras del artista, son la causa de un estado mental distorsionado, perturbado y poco saludable. Creo que una analogía apropiada para interpretar sus palabras sería, por ejemplo, si se educara a un varón como si fuese mujer desde su nacimiento, eventualmente producirá un estado de confusión en la persona en cuestión, de la misma manera Morimura nos quiere hacer entender que el haber sido educado bajo una sensibilidad estética occidental produce un sentimiento de extrañeza entre lo que le han enseñado a ser (occidental) y lo que es (oriental). Esta analogía es pertinente porque en ambos casos son paradigmas que cuestiona Morimura. Los estilos y discursos propuestos por el arte no-Occidental en la Historia del Arte moderno solo pueden entrar al museo cuando son alineados por los artistas europeos al discurso occidental, de otra manera sólo entran a través de una visión curatorial antropológica. Podríamos decir que tal imposición funciona también para aparición de discursos de género alternativos.

El gran logro del artista japonés ha sido el aprender a moverse tan cómodamente entre las variables que plantea la analogía, Occidente-Oriente y masculino-femenino. Creo que es precisamente esa comodidad lo que le permite moverse tan libremente a través de la imaginería del arte y de la cultura pop, es parte de él y a la vez no le pertenece y, por tanto, es libre de cometer cuanto sacrilegio deseé sin que esto lo convierta realmente en un hereje.

Morimura maneja la ambigüedad desde la intencionalidad con que se apropia de las obras, se posiciona en el centro de la Historia del Arte Occidental y a la vez permanece como espectador, es decir, permanece afuera. Sus apropiaciones, según la crítica experta y la del mismo artista, son homenajes a las obras maestras que devienen en parodias; su trabajo es una experimentación seria y metódica y, a la vez, no pierde el carácter de ser una burla.

De manera muy elemental me gustaría enumerar a algunos de los grandes artistas de la pintura que más comúnmente han servido de material para su trabajo: Cranach, Rembrandt, Velásquez, Goya, Burne Jones, Dante Gabriel Rossetti, Manet, Cézanne, Van Gogh, Frida Kahlo y, en menor grado Marcel Duchamp, Leonardo Davinci; una extraña combinación entre Francois Millet y Kurosawa, así como algunas crucifixiones al estilo de los Primitivos.

Aun cuando la educación artística primaria del fotógrafo sea primordialmente occidental,

no hay que olvidar que el resto proviene de vivir en un ambiente de costumbres y tradiciones japonesas. Morimura nunca podría pasar por un hombre occidental. Su gusto por la ambigüedad y la dualidad viene de una exacerbación de este valor en Japón y claro, también como consecuencia de la época en la que vivimos. Vemos este valor, por ejemplo, en la vida de Yukio Mishima, su novela autobiográfica que narra su niñez y su juventud, *Detrás de la máscara* tiene pasajes en los que describe tanto sentimientos enteramente homosexuales (como masturbarse ante una lámina de una pintura renacentista cuyo tema es San Sebastián) y sentimientos heterosexuales (en los que se ve involucrado con una chica japonesa de una familia privilegiada).

La catedrática de Historia del Arte de la Universidad Gakushuin, Kaori Chino, especialista en temática de género en Japón nos ayuda a entender cómo la ambigüedad y la dualidad, en cuanto a la relación masculino-femenino se refieren, se convierten en valores que a la vez de sancionados, son de práctica común sobre todo en las artes tradicionales como la poesía, el teatro *Kabuki* y el teatro *Noh*. La dualidad se presenta en la literatura y en la escritura, puesto que los hombres, a diferencia de las mujeres, podían adoptar la “mano femenina” o la “mano masculina”, según su conveniencia, para escribir o pintar. Kaori afirma que “el género significaba para los hombres un mecanismo conveniente que podía ser utilizado según su propia conveniencia”.²⁷ Esta conveniencia se refiere a que la escritura y pintura femenina correspondía con lo privado, mientras que la escritura y pintura masculina se utilizaba en lo público.

La ambigüedad, siendo una característica de la apariencia, se presenta en la personificación de mujeres en el teatro por actores del sexo masculino (recordemos que hablamos de teatro tradicional). “En el marco del 'Japón', la personificación masculina de la mujer ha sido históricamente interpretada como una convención”.²⁸ Debemos considerar que como convención pertenece al ámbito de las costumbres y cuando más al de las normas, sin embargo este tipo de práctica no es legitimada por el poder, de ahí que pueda ser sancionada y a la vez exacerbada. A diferencia de Occidente la identidad de género no se ve como una cuestión competente a la moral, si no se ve en términos del placer, de la posición y de los roles sociales. Esta concepción es similar a la era pre-moderna en Occidente. La manera de ver la identidad de género en Japón ha

²⁷ Kaori Chino, “A Man Pretending to be a Woman: On Yasumasa Morimura’s Actresses” en *Yasumasa Morimura. The Sickness unto Beauty- Self-portrait as Actress*, Japón, The Yokohama Museum of Art, 1996.

²⁸ *Ibid.*

cambiado a partir de la colonización europea en la que adoptaron una visión más conservadora por evitar parecer incivilizados. Como consecuencia la visión actual es una mezcla de ambas idiosincrasias, agregando a la ecuación la evolución que la aceptación de la diversidad de género especialmente en las últimas cuatro décadas. Habrá que considerar también que la ambigüedad y la indefinición son características también de la época postmoderna en Occidente.

Si hago esta relación con una tradición nacionalista es porque no se puede obviar que parte de la inspiración de Morimura viene de esta tradición. Tanto en el caso de Yukio Mishima como en el de Morimura, ambos protagonistas en su obra, ellos le han dado especial importancia a la ambivalencia entre lo femenino y lo masculino. En el caso de Mishima se trata específicamente de un vaivén entre un comportamiento homosexual y uno heterosexual, que, según las críticas y las biografías de este escritor, producían interés público e incluso admiración.



6.3. *Doublonnage (Marcel)*,
Yasumasa Morimura, 1988.

En el caso de Morimura presenta las polaridades entre mujer y hombre y su propia homosexualidad se vuelve irrelevante. Kaori menciona que el hecho de que el artista se travista, por ser una costumbre, rara vez toma importancia para el público japonés. Kaori incluso atribuye a esto el hecho de que Morimura se haya hecho popular en Occidente antes que en su propio país. Aquí estriba la diferencia con Occidente. En Oriente esta ambigüedad es un valor -o cuando menos una práctica aceptada socialmente- mientras que en Occidente, es una suspensión de los valores, es decir, que nuestros elementos de juicio quedan nulificados al no poder aplicarlos. En el caso particular de la dicotomía forzosa entre hombre y mujer es incluso complicado tratar de formular una

economía de lenguaje que nos funcione para la zona gris entre estas polaridades.

Es importante tomar en cuenta que existe una clara relación entre la obra de Mishima, la de Kurosawa²⁹ y la de Morimura. Tal vez sea más complicado trazar una línea directa con su obra, pero se puede hacer una relación de intenciones conceptuales y formales, lo cual es una puerta de entrada al vasto mundo de la “otredad” que significa para nosotros la cultura oriental.

Ahora bien, parte del ejercicio de la mayoría de los críticos que escriben sobre la obra de Morimura, incluso los orientales, no es el de relacionarlo con una tradición de artistas orientales, sino con los occidentales, tal vez para asegurar su lugar dentro de la historia del arte. Lo han comparado con Jeff Wall y con Cindy Sherman, en general como compañeros de un mismo maestro: Duchamp.

Mientras que las referencias y temas de los que he hablado con anterioridad son en su mayoría formales, Marcel Duchamp constituye la más fuerte inspiración conceptual de Morimura. En el principio hago referencia al uso de la imagen *ready-made* y esto es precisamente a lo que se refiere. Tanto Sherman como Morimura operan de manera similar a las prácticas de apropiación del artista francés. La comparación se hace con la apropiación de los objetos, pero la relación más clara es con la apropiación de la Mona Lisa en *L.H.O.O.Q.* (1919), que es en sí la apropiación de una imagen y el punto de partida de Morimura.

Donald Kuspit comenta sobre la relación que hay entre la apropiación de Morimura de la Mona Lisa y la de Duchamp:

Morimura también se convierte en la Mona Lisa de Leonardo (1998)- preñada, en no menos, que lo que parece especialmente una mofa desacralizante, extendiendo la broma irreverente que Duchamp le jugó a ella (1919). Duchamp pensó que “ella tenía el culo caliente”- pero hay otra broma más encubierta en esto, puesto que le puso bigote, sugiriendo que lo que lo que uno pudiese encontrar entre sus piernas pudiera sorprenderlo

²⁹ Podemos establecer una clara conexión al comparar uno de los sueños en la película homónima de Kurosawa (la escena donde el protagonista se introduce en una de las pinturas de Van Gogh al estar en un museo) con la primera obra que hizo Morimura en relación a la Historia del Arte (en la cual se apropia de un autorretrato del mismo pintor con la oreja cortada). Ambos artistas han sido sometidos a la misma mitificación del pintor. Encontramos similitudes entre el mismo filme y otras obras de Morimura, sobre todo en relación a cuestiones formales. Cuando Morimura se apropia de los *Desastres* o de los *Caprichos* de Goya lo hace en una manera similar a la que Kurosawa muestra los desastres de la guerra nuclear.

a uno (esto es que pudiera ser un travesti, y no una ninfómana)- y Morimura nos muestra el resultado de su promiscuidad. Es una desidealización aún más cruel y absurda que la de Duchamp.³⁰

Kuspit agrega que Morimura, al apropiarse de las obras, además se apropia de la fama de los grandes maestros, “será una fama de segunda mano, pero es mejor que ninguna”.³¹ Este es un concepto esencial para entender su trabajo, pues es parte de su sentido irónico y crítica a los dispositivos que validan al arte dentro de la historia y dentro del museo, como es la originalidad (en el sentido de la creación *ex nihilo* del autor), pero además del hecho de que el original es realizado por un autor con renombre. Cuando Morimura re-escenifica las obras maestras, demuestra que sus obras no pueden sino ser obras maestras también y que, cualquier persona, al conocer el original al menos en reproducciones, reconocería tal cosa.

La influencia de Duchamp (fig. 6.3) va aún más allá, puesto que en perspectiva, los artistas que han aprendido de él, pueden ver la totalidad de su obra, y con esto me refiero a la inclusión en el cuerpo de trabajo de *Étants dones* (1944-66), una obra que invita al voyeurismo, al tener que ver una serie de elementos a través del ojo de una cerradura y cuya factura tiene el carácter ilusionista de una pintura. Mediante esta instalación Duchamp le otorga al espectador casi el poder completo sobre el arte.

Para Morimura esta obra parece tener un gran efecto, además de haber aprendido a apropiarse de las imágenes con un sentido del humor irónico, retoma el voyeurismo de la obra póstuma de Duchamp. La invitación al espectador proviene de su propio exhibicionismo al ser el centro de su obra, al convertirse en objeto, en obra de arte para ser visto. La paradoja radica en que él mismo parece mantenerse alejado y distante de la obra para verse a sí mismo. En otras palabras, aunque Morimura se convierte en objeto a sí mismo para ser visto por los espectadores, es decir que él mismo se convierte en una especie de chica *Playboy* en la página central de la revista, es un exhibicionista que se muestra para ser devorado por la mirada del espectador, pero al distanciarse de su propia obra, al no considerar su obra un autorretrato, se permite convertirse

³⁰ Donald Kuspit, “Art’s Identity Crisis: Yasumasa Morimura Photographs” en *Daughter of Art History*, New York - Hong Kong, Aperture, 2003.

³¹ *Ibid.*

en el voyeurista que devora con sus ojos a la fotografía.

Por otra parte es evidente que hay importantes conclusiones que se pueden hacer a partir del uso de los recursos pictóricos en la fotografía y del uso mismo del medio. Entre ellas, como ya se ha mencionado, las ideas de Walter Benjamín sobre el conocimiento de la obra a través de las reproducciones, ideas en las que el pensamiento de André Malraux contribuye también al hablar de un museo imaginario construido por reproducciones fotográficas difundidas a través de libros.

El entendimiento de las ideas de Benjamín en Morimura es realmente importante si consideramos que el fotógrafo no conoce la mayoría de los originales de las obras de las que se apropia, sólo las conoce a través de reproducciones. En general es difícil para él, y para cualquier persona, conocer muchas de las obras maestras debido a su accesibilidad, a que están esparcidas en diferentes museos del mundo y que raramente salen de ellos.

Yoko Hayashi, curador del museo de Arte Moderno de Japón, afirma además que Morimura no muestra un especial interés por conocer las obras cuando ha estado cerca de ellas, ya sea de visita en otro país o en exposiciones en Japón.

El concepto de la reproducción adquiere un carácter esencial en Morimura puesto que pone en la mesa cuestiones sobre las crisis de identidad de la pintura. El artista hace explícita la ironía de todas las reproducciones mecánicas de las pinturas hechas a mano. Para Donald Kuspit la reproducción mecánica facilita la comunicación con la pintura porque la convierte en objeto, o en las palabras de Benjamín, la desprovee de su aura, pero al mismo tiempo hay cualidades de la pintura que son imposibles de objetivar mecánicamente como pudiera ser la vivacidad de su superficie. Gran parte del mérito de Morimura está en que en su proceso de trabajo, como ya expliqué anteriormente, parece agregar esta densidad y sustancia de la pintura al cuidar las volumetrías, en el sentido más pictórico, reproduciendo los elementos en arcilla para luego pintarlos y pintarse haciendo evidentes las pinceladas.

Otro punto de reflexión sobre las reproducciones de Morimura es la invalidación del tamaño de los originales, haciendo aún más evidente que se trata de una reproducción. Malraux³² afirma que las reproducciones han creado arte ficticio al remover en su totalidad los estándares por los cuales las cosas son medidas. Es así como el tamaño de la pintura es nulificado cuando se

³² Malraux, André, *Le musée imaginaire*, Gallimard, Francia, 1965.

pone en un libro de reproducciones (la medida de los originales es indicada, pero se ajusta en la reproducción para que quepa en el formato del libro). En palabras de Yoko Hayashi:

En la mente de Morimura, las pinturas son reproducidas en cualquier medida que él imagine. Aquellos que vean la obra de Morimura por primera vez (y no sus reproducciones) en esta exhibición seguramente se sorprenderán de lo grandes que son. En el proceso de producir el positivo de la imagen fotográfica en esta obra, la determinación de la medida es altamente significativa. En la mayoría de los casos, las imágenes de Morimura son más grandes que las originales. Él sugiere que como hemos visto la imagen original “cientos de veces en libros de arte, calendarios, y rompecabezas” tiende a expandir la mente.³³

Este importante discurso en la obra de Morimura se ha consolidado a partir de una exposición llamada *The Museum of Daydream and Disguise (El Museo de Ensoñación y Disfraz)*, que se llevó a cabo en el Museo de Arte Contemporáneo de Japón en 1998.

El montaje consistía en una retrospectiva de las obras que Morimura había hecho hasta entonces en las que su discurso central fuera la Historia del Arte, que en este caso Morimura lo encaminó a usar el espacio a la creación de un museo ficticio, con obras ficticias.

André Malraux mostró cómo es posible para todos imaginar su propio museo ideal. Un método que él llamó “museo imaginario”. El curador agrega que el acto de remover las obras de arte del mundo o del contexto al que pertenecen y colocarlos en uno nuevo les da una vida que trasciende al tiempo.

El hacer la exposición *The Museum of Daydream and Disguise* permite a Morimura crear su propio museo imaginario, con la diferencia que va más allá de las ideas de Malraux al insertarse dentro de las obras de arte.

En general el discurso se centra en la crítica de la institución museo y de la institución Historia del Arte, que evidentemente están correlacionadas y cuyo propósito es validar ciertas manifestaciones artísticas y evitar que otras sean validadas. El museo es un receptáculo de la memoria colectiva, así como la Historia del Arte es la narración de la misma.

³³ Yoko Hayashi, “Morimura Yasumasa: Self-Portrait as Art History. Escalatin 'I Simulating the Museum” en *Morimura Yasumasa: Self-Portrait as Art History*, Japan, Asahi Shimbun, 1998.

Estos conceptos son fundamentales para Morimura, ya que parte de su afán es cuestionar y deconstruir esa narrativa sobre el arte impuesta por Occidente. Para Morimura la obra de arte muere cuando entra al museo. El artista declara que: “un museo de arte podría ser un cementerio de arte. En este sentido, me gustaría llamar a mi Museo Imaginario un cementerio resucitado. Mi meta es pensar acerca de verdaderas y lógicas conexiones las cuales son excavadas y resucitadas”.³⁴

Evidentemente su intención al apropiarse de las obras con cierto sentido del humor no es el de destruirlas o matarlas (puesto que no se puede matar lo que ya está muerto), sino reactivarlas y traer al presente aquellos elementos críticos que en su momento histórico fueron controversiales y ahora son pasados por alto o viceversa.

Para ser más claro, pondré un ejemplo. La *Olimpia* (1863) de Manet fue escandalosa y desaprobada por ser el retrato de una prostituta, sin embargo hoy nos parece un inofensivo y excelentemente logrado desnudo femenino. Morimura, en *Olimpia* (1990), apropiándose de la antes mencionada obra reactiva su carácter controvertido al colocar su cuerpo delgado, plano y masculino dentro de la obra posando como una mujer occidental y también como la criada. El segundo personaje que aparece en la pintura original. Además mediante un gato de la suerte - usado en los restaurantes orientales para atraer clientes- regresa a la obra la intencionalidad de la invitación al voyeurismo.

Antes de pasar a las cuestiones de género me gustaría establecer una relación entre la obra de Morimura y el *kitsch*. Si bien no es un tema que se relaciona directamente con todas las reproducciones, sí podemos hacerlo cuando la reproducción tiene como finalidad hacerse pasar por un original y además hacerlo accesible a las masas. Clement Greenberg en su artículo “Avant-garde y Kitsch”³⁵ habla del peligro que representa este último para la alta cultura, al visualizar cómo poco a poco, en los artistas posteriores al modernismo, la fusión era inevitable. Después de poner el ejemplo de la *Olimpia* queda claro que gran parte de la comicidad de la obra de Morimura, y la constante afirmación de que se trata de una mofa a las obras maestras, viene directamente del uso intencionado del *kitsch*. Morimura desacraliza las obras mediante el uso de

³⁴ Citado por Hayashi, Yoko, “Morimura Yasumasa: Self-Portrait as Art History. Escalating “I” Simulating the Museum” en en *Morimura Yasumasa: Self-Portrait as Art History*, Japan, Asahi Shimbun, 1998.

³⁵ Clement Greenbeeg, "Vanguardia y kitsch" en *Arte y cultura. Ensayos críticos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, pp. 12-27.

elementos de la cultura de consumo, como el gato oriental antes mencionado o un chal Louis Vuitton en una obra de Frida Kahlo. No hay que perder de vista este elemento pues es crucial para explicar su relación con las tácticas del travestismo que utiliza. Morimura al introducir los elementos de la cultura de consumo que son producto del pirataje pone al descubierto la ridícula importancia de la validación de los artículos de diseñador y de la idea de la originalidad que se tiene en la cultura contemporánea; ya que cuando se trata de objetos (aún cuando sean de diseñador), hechos de manera industrial no existe original y copia, sólo existe la copia. Pone de relieve, además, que por lo general lo que se considera el original viene de Occidente y la copia viene del resto del mundo, dónde se encuentran los centros de producción de pirataje.

Podemos afirmar que en el discurso de Morimura, en la generalidad de su obra, hay una preocupación por la reactivación de las obras maestras y de momentos históricos a través de la reproducción, en su caso apropiaciones, que inciten la reflexión en los espectadores. El fotógrafo no sólo se apropia de la obra, sino del papel que ha jugado el artista o la figura histórica apropiados en la Historia al demostrar su capacidad para re-escenificar sus mejores imágenes, y superarlo al convertirse en modelo y creador.

Quiero poner un especial énfasis en la perspectiva de género al estudiar al artista, ya que la mayoría de los textos sobre la obra de Morimura los encontramos en catálogos de exposiciones y, por su brevedad, aunque no son asépticos a las cuestiones de género, no se llegan a abordar con detenimiento.

El trabajo de Morimura se basa en las falsas dualidad y en evidenciar o eliminar dicha falsedad. La mayoría de los valores que descarta no son verdaderas oposiciones, sino que llegan a serlo a través de una construcción cultural alrededor de ellos, siendo las zonas grises siempre problemáticas. La cancelación de estos valores en oposición como un binarismo es uno de los deberes de la era postmoderna para poder pasar a la próxima etapa del desarrollo de la cultura en la que los valores coexisten como iguales dentro de un pluralismo. Nicholas Borriaud llama esta siguiente etapa el Altermodernismo³⁶ y afirma que eliminar las oposiciones mediante la

³⁶ El Altermodernismo es un término recién acuñado para la Trienal de la Tate Gallery en Londres. Sugiere una opción póstuma al Post-modernismo, al que declara muerto en la época de la globalización. Supone igualmente que el multiculturalismo y las identidades específicas de cada nación serán sustituidas por el mestizaje y la transculturación. Para más información visitar la página del museo dedicada a la exposición: <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/altermodern/>

transculturación permite comenzar de cero y crear un arte verdaderamente global y aséptico a la escala de valores patriarcales.

Por otra parte, Omar Calabrese, bautiza nuestra época como era “Neobarroca”, y considera que una de sus principales características es la gran cantidad de elementos de inestabilidad y de zonas de indefinición, todo lo que es a medias nunca es, si no se atiene a los valores establecidos que lo pueden catalogar como suspendido, sin la posibilidad de ser aplicado. El concepto de neobarroco es particularmente útil cuando se quiere estudiar a alguien como Morimura, cuya obra no tiene una estructura formal propia.

Junishi Shioda nos explica cómo es que este concepto de la suspensión de los valores se aplica a Morimura al basar su trabajo en el la invalidación de las dualidades que representa:

Occidente contra Oriente, el artista contra el espectador, el original contra la copia, hombres contra mujeres; en el trabajo de Morimura, todas estas dualidades se declaran inválidas y suspendidas en el aire. En el despertar de esta deconstrucción del pasado, nos quedamos con una escena de liberación y de un nuevo comienzo, ya no más detenidos por limitaciones autoritarias.³⁷

La suspensión de los valores ocurre tanto en las representaciones de género que hace Morimura como también en la encarnación o en aquellas personas que se clasifican dentro de los géneros alternativos a la heterosexualidad, es decir, la homosexualidad, la transexualidad, el transgénero y el travestismo.

Es importante recordar que dentro de la concepción patriarcal el género es un grupo de significados culturales que va asumiendo el cuerpo, siendo los géneros inteligibles (heterosexuales) los que mantienen una coherencia entre el sexo, el género, la práctica sexual y el deseo. Como ya he mencionado antes, bajo esta premisa la homosexualidad, y las demás opciones, se conciben y aparecen como géneros discontinuos e ininteligible al romper la armonía entre estas cuatro variables, además agreguemos a éstas los factores de raza, clase, etnia y región.

³⁷ Junichi Shioda, “Morimura Yasumasa: Between Art History and the Art Museum” , 1998.

Las variables que presenta Butler pueden ser utilizadas como guías, por lo que pueden ser aplicadas a Morimura, aún siendo un hombre japonés. Pero ¿podemos clasificar a Morimura, el artista, dentro de alguna de las categorías que la sociedad insiste en crear para mantener una idea modernista del mundo estructurado?

Una categoría que nos pudiese ayudar es la de *drag queen*, aunque no hay que dejar de considerar la influencia de la tradición oriental del travestismo, sobre todo en el teatro y en la ópera de Oriente.

Veamos lo que dice el diccionario al respecto:

Drag queens son *performers*, usualmente hombres gay, algunas veces mujeres, transgénero, que se visten con caracterizados con ropa asociada al género femenino, usualmente versiones muy exageradas. Los *drag queens* muchas veces se caracterizan para escenificar, cantando o haciendo *playback* y bailando... Personas sexuadas como mujeres que escenifican en ropa de hombres exagerada se les llama *drag kings*... *drag queens* son parte de la cultura gay occidental.³⁸

Antes de continuar hay que meter los puntos y comas sobre esta definición de diccionario. En primer lugar hay que sancionar el uso indiscriminado de la categoría transgénero, traducción literal del inglés *transgender*, esta categoría normalmente se confunde y se utiliza como sinónimo de transexual y sin embargo son muy diferentes en el grado de especificidad de lo que denominan. Transgénero es una categoría muy amplia que encapsula todas aquellas personas con identidades de género que no se conforman con la inteligibilidad heterosexual y que de alguna manera retan el orden establecido en cuanto a las normas de género. Transexual denomina específicamente a aquellas personas transgénero que buscan cambiar su sexo biológico mediante terapia de hormonas y cirugía. Por lo tanto todo transexual es transgénero pero no lo contrario. Aún cuando las *drag queens*, son el mejor ejemplo de la arbitrariedad de las normas de género, existen ciertas reglas internas para identificarlas de acuerdo al sexo biológico y al género que interpretan. *Drag queen* son sólo aquellos nacidos como biológicamente como hombres y que toman los clichés de los roles femeninos para crear su personaje. Cuando una mujer recurre a esta misma acción se le llama *faux queen* (reina falsa). El nombre *drag queen* es específicamente de origen británico. El

³⁸ http://www.reference.com/browse/wiki/Drag_queen

origen del término *drag* se remonta al Renacimiento, en el que dicho acrónimo se encontraba en la acotación de las obras de teatro para aquellos actores que representaban los roles femeninos, significando “vestido de mujer (*dressed as a girl*)”. Por su parte la palabra *queen*, además de su evidente connotación jerárquica, tiene una supuesta relación con la manera antigua de denominar a las mujeres promiscuas, a los hombres gay y a los travestis. Hoy día es una palabra usada comúnmente en el inglés para hablar de hombres afeminados. Mientras que el término es eminentemente occidental, este tipo de prácticas aparece en muchas culturas, incluyendo el teatro japonés. La práctica performativa de las *drag queens* se ha extendido por todo el mundo sin importar la cultura.

Aún cuando esta práctica implica portar maquillaje y vestimentas del género considerado como opuesto por el binarismo heterosexual, es importante explicar por qué no utilizo el concepto de travestismo para encerrar las prácticas de Morimura. Si recurrimos a las variables antes mencionadas, la única que sería siempre incongruente es la del comportamiento de acuerdo al género. En el travestismo, el varón o la hembra humanos (por utilizar términos biológicos) utilizan la ropa y los accesorios del sexo contrario de manera temporal (ocasionalmente o algunas horas del día).

¿Por qué no podemos aplicar el concepto de travestismo tal cual a Morimura? Si bien es cierto que se viste de mujer en sus series sobre la Historia del Arte y algunos íconos pop cuando se disfraza como alguna actriz, no desea ser una mujer o pasar como una, sino resumir a través del disfraz la imagen de una mujer.³⁹ Este carácter teatral lo hace diferente del travestismo ya que para él lo más importante es que el artilugio no sea descubierto. Morimura plantea su travestismo como una forma de investigación artística y no con una finalidad de convertirse en una mujer. Por eso es tan importante el concepto de *drag queen*. En él se encierra el tipo de travestismo que se hace como trabajo, que obedece a la creación de un personaje que no es hombre ni mujer, sino “otra cosa”. Esta categoría encierra la suspensión de los roles de género, la creación de una nueva identidad y la performatividad de manera intencional y conciente. Cada *drag queen* escoge sus referencias para inventar la identidad de su personajes, y estas son indiferentemente tomadas de roles masculinos o femeninos, por lo general vienen de estos últimos.

³⁹ Pensemos en la apropiación que hace Morimura de la fotografía de la Marilyn desnuda sobre satin rojo, en ella los senos del artista caracterizado son evidentemente una prótesis, no hay manera de que alguien piense que es una mujer.

El término *drag queen* conlleva siempre, como ya he mencionado, un elemento de teatralidad y espectacularidad, lo que también lo separa del travestismo. En el primero el maquillaje y el vestuario son exagerados, *kitsch*, para ofrecer un espectáculo que no necesita de escenario. En el travestismo podemos encontrar manifestaciones más sutiles, puesto que el punto es hacerse pasar por una mujer real y no una extrapolación de la misma. El travestismo como la transexualidad requieren de una constante aprobación social cuando se realiza en público.

Para aumentar la complejidad del concepto de *drag queen*, habría que relacionarlo con el del *camp*, un rubro de la cultura popular altamente relacionado con el *kitsch*. El *camp* siempre es *Kitsch*, pero no se guarda la misma relación a la inversa, es decir lo *kitsch* no siempre es *camp*.

El término *camp*, normalmente es usado como un adjetivo, aunque en sus primeros usos era usado como un verbo. Por lo general se refiere al uso deliberado y sofisticado del *kitsch*, con temas cursis en el arte, la ropa o en las conversaciones. El *camp* fue recuperado en el ámbito académico durante los ochenta con la difundida adopción de los puntos de vista postmodernos sobre el arte y la cultura. Susan Sontag⁴⁰ en su ensayo “Notas sobre el *camp*”, comenta que es un término difícil de definir pero resalta como sus principales características la frivolidad, el artificio y el exceso chocante. Un buen ejemplo de este concepto es Carmen Miranda o la famosa *drag queen* de las películas de John Waters, Divine.

Las características del *camp* que nos funcionan para explicar al *drag queen*, son la teatralidad, el sentido del humor irónico e irreverente, el uso de una estética *kitsch* y su nacimiento dentro de la cultura *queer* (encerrando a las manifestaciones artísticas y populares gays, lésbicas, y transgénero en general).

Pero ¿cómo es que podemos relacionar a la *drag queen* con Morimura?

Akio Obigane, en el artículo “*Morimura Yasumasa, Rencarnations of Love*”, ya mencionado en este trabajo, nos confirma como incluso desde la perspectiva oriental se asocia al artista con los *drag queen* al formar un discurso sobre su serie *Actress*. Aún así es importante mencionar que Chino Akio no relaciona a Morimura con las *dragas*, sino con antiguas prácticas del Japón en que los hombres podían pretender ser mujeres, ya sea en las artes o con el afán de reglamentar los roles de ambos géneros. La toma de roles y apariencia femenina en Japón se puede rastrear hasta el siglo X a.C. y normalmente ocurría en la vida privada y en las clases

⁴⁰ Susan Sontag, “Notes on ‘Camp’” en *Against Interpretation*, California, University of California, 1969.

gobernantes, esto es con excepción de los actores de teatro que podían no pertenecer a las clases altas. Muchas de las artes tradicionales han excluido a las mujeres, tal es el caso de los actores *oyama* del teatro *Kabuki*. Es importante cómo esta categoría particular del travestismo ha servido en Japón como un medio de sometimiento del hombre a la mujer y que además es claro que Morimura toma parte de su inspiración en esta costumbre al hablar de las relaciones de poder, en este caso las que suceden entre hombre y mujer, pero también cuando hace referencia a Occidente y Oriente. Sin embargo el carácter cínico, *kitsch* e irreverente de Morimura tienden un puente con el concepto de contemporáneo y occidental de las *drag queens*. Este puente tendido entre la



6.4. Miwa Akihiro retratada en los años 50's.

época contemporánea y esta costumbre histórica es necesario ya que como afirma Akio, esta última había caído en desuso.

Aunque Morimura es el primero en extender este puente en el arte, no es el primero en contruir este puente entre Oriente y Occidente a través del transformismo *camp*. Una vez más Morimura, en un extraño paralelismo con la vida de Mishima, toma como referencia al amor de su vida, la

transformista Miwa Akihiro (fig. 6.4). Escritora, cantante y actriz de cine, conocida por sus gustos extravagantes en vestimenta, Miwa, hace honor a su nombre que en japonés se escribe a través de los kanjis belleza y armonía. Esta artista se consagró como cantante de cabaret, interpretando a las divas francesas de su época: Edith Piaf, Yvette Guilbert y Marie Dubas. Su belleza provocadora como la de una *femme fatale*, era la perfecta combinación con su voz grave y masculina que no escondía al cantar.

Cuando este artista se apropia de una imagen en la que tiene que representar a una mujer, quien por lo general es occidental, siempre tiene en mente que es la representación de la representación de un personaje. Explicado de otra manera, Yasumasa, no estudia a Brigitte Bardott para copiarla, sino estudia sus imágenes, el escenario en el que representa a sus actrices y

a los personajes femeninos de la pintura se convierten en accesorios que ayudan en la escenificación, como en una *draga* podrían ser las plumas, los trajes de chaquira y lentejuela.

Para que funcione el trabajo de Morimura, siempre debe ser notable que no se trata de una mujer, sino del artista que la está representando, pero además es una mujer que no es real, sino un icono, una imagen. De nuevo ejemplifico, el maquillaje en *Portrait (Poppy)* (1991), que analizaré con más detenimiento posteriormente, no es el de una mujer real, sino el de la representación de



6.5. *White Darkness*, Yasumasa Morimura, 1994-2008. En esta obra el artista hace referencia a Rembrandt.

esa mujer en esa pintura y lo notamos en la apariencia pictórica de su caracterización.

El carácter teatral de las imágenes del artista le permite jugar con una ambigüedad explícitamente intencional que se presenta también en las *dragas*, esto es la posibilidad de moverse entre lo masculino y lo femenino con toda naturalidad. Morimura, al igual que una *draga*, puede bromear acerca de su sexo, siendo en ocasiones mujer y en otras hombre, normalmente lo logran al entrar y salir de personaje, siendo el personaje femenino y el intérprete masculino.

Las mismas razones por la que al hablar de Morimura no hablamos de un travestismo transgénero, son las razones por las cuales tampoco lo podemos categorizar como un transexual, aún cuando en algunas de sus imágenes nos muestra un cuerpo femenino con pene. En la mayoría de las obras en las que aparecen los genitales hay que notar que el pene no es el del artista, sino es una prótesis, un pene falso, que al igual que el maquillaje o un vestido sirven de accesorio.

Morimura no es el único artista en este proyecto en utilizar prótesis o fotografiarse a sí mismo. A pesar de que el propósito de este proyecto no es un estudio comparativo, quisiera desviarme un poco para hacer una breve comparación entre con Cindy Sherman para establecer algunas similitudes y diferencias de cómo aproximan la realización de su trabajo.

La obra de Morimura guarda una estrecha relación con la de Cindy Sherman. La comparación no es casualidad, prueba de ello es que Morimura en una de sus obras se apropia de *Untitled # 96*, una fotografía de la serie *Centerfolds* realizada por Sherman y la llama *Pequeña hermana* (fig. 6.6) en el título.



6.6. *To my little sister-for Cindy Sherman, Yasumasa Morimura, 1998.*

De cualquier manera me gustaría más centrarme en las diferencias entre la obra de los artistas para marcar el carácter específico de cada uno de ellos; además ya conociendo la obra de Sherman descrita en el segundo capítulo nos servirá como apoyo para comprender mejor la obra de Morimura. Trabajaré básicamente sobre la obra con referencia pictórica, *Daughter of Art History* de Yasumasa y *Retratos históricos* de Cindy. Ambas están compuestas por una serie de apropiaciones de imágenes que pertenecen a la Historia del Arte, y que han sido sometidas a un uso desmedido, reproducción y difusión extremos, tanto así que han llegado a formar parte de la cultura popular. La parte de la obra de Morimura dedicada de a los iconos pop también encuentra similitudes con la serie de Sherman *Untitled Film Stills*, con la diferencia de que en la obra del

artista japonés primera personajes bien identificados y en la segunda hay una serie de parecidos con actrices de los años 50, pero ninguna es representada en específico.

A diferencia de Sherman, Morimura cuando se apropia de un lenguaje pictórico lo hace con imágenes específicas y no se limita al uso de arquetipos y referencias como hace la fotógrafa en casi la totalidad de su obra⁴¹. El proceso del artista japonés difiere en que se apropia de pinturas con título y autor definidos, y por tanto son susceptibles al reconocimiento de la obra por parte de los espectadores y propicia una forzosa comparación con el original. Un ejemplo de esto sería su apropiación de la *Mona Lisa* de Leonardo Da Vinci o de *Las dos Fridas* de Frida Khalo. Cuando Morimura se apropia de íconos pop femeninos en el proyecto de *Actresses* se da la libertad de intervenir las imágenes con elementos que hacen mucho más evidente las modificaciones de las mismas, Morimura sigue el mismo patrón que en sus apropiaciones de pinturas, se apropia de una imagen y no de la actriz que interpreta, la diferencia radica en que los fondos de las fotografías son sustituidos por paisajes o locaciones japonesas. Tal es el caso de Morimura caracterizado como Brigitte Bardot sobre su motocicleta fotografiada frente a una torre en Osaka.

Por el contrario con las imágenes de Sherman siempre se tiene la sensación de saber de qué pintura se trata en *Retratos históricos* o quién es el personaje de la foto en *Untitled Film Stills*, pero nunca se puede afirmar con seguridad de qué o quién se trata. Su obra se basa en la combinación de elementos que son reconocibles a un público amplio aunque no sean grandes conocedores de arte o de los medios.

Si siguiéramos en esta línea de marcar diferencias tendríamos que decir que mientras que en la obra Sherman por lo general aparece un solo personaje -interpretado por ella- en Morimura el grado de complejidad en la producción es mucho mayor, ya que en ocasiones tiene que aparecer como varios personajes dentro de una misma obra, según lo requiera la pintura de la que se esta apropiando. Encontramos buenos ejemplos en la apropiación que hace de *Lección de Anatomía del doctor Tulp* (1632), pintada por Rembrandt, en la que en su fotografía *Portrait Nine Faces* (1990), aparece como los once personajes de la pintura del artista barroco.

Este tipo de complejas producciones justifica que en Morimura haya un mínimo de

⁴¹ Existen algunas fotografías de Sherman que están basadas en obras específicas de la pintura, para más información remitirse al capítulo de la artista incluido en esta tesis.

espontaneidad, ya que debido al grado de producción que tienen sus imágenes sabemos que cada elemento de la fotografía es colocado por el artista para ser leído en una manera particular. Para Sherman es más un juego de disfrazarse; sabemos que muchas de sus obras se han hecho en cuestión de minutos, esto es sin querer decir que sus imágenes estén descuidadas o sean de menor calidad, sino que aun cuando haga una producción elaborada, no pierde la espontaneidad del juego. En el caso de Sherman puede haber elementos fortuitos, en las fotografías de esta artista analizamos el ambiente, la postura y una lectura general, más no detalle por detalle como haríamos con Morimura.

Una de las diferencias cruciales es la representación del espacio dentro de la fotografías que se apropian de pinturas, por lo que además cambia la manera de producirlas. En sus fotografías Sherman representa un espacio tridimensional, real. Morimura representa un espacio pictórico, bidimensional, igual al del medio en el que trabaja. Dicho de otra manera: Sherman fotografiaría el estudio del pintor mientras que Morimura fotografiaría la pintura terminada.

VI.I.- La musa de Dante, *Portrait (Poppy)*



6.7. *Portrait (Poppy)*, Yasumasa Morimura, 1991.

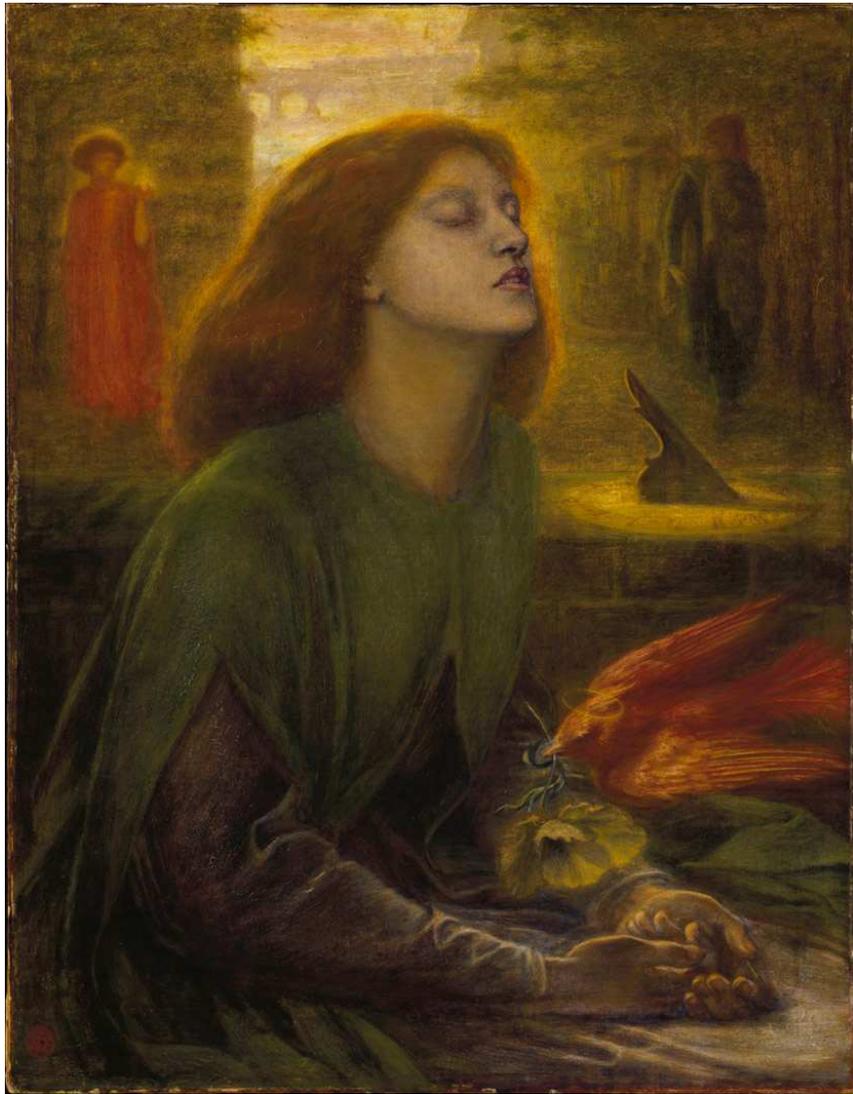
La imagen analizada aquí pertenece al grupo de proyectos hechos bajo el título de *Daughter of Art History*, cuya producción básicamente abarca desde 1990 hasta 1992 y, al igual que el resto de su obra, se basa en un concepto de apropiación de las obras maestras. Posteriormente forma parte del proyecto del que ya he hablado con anterioridad *The Museum of Daydream and Disguise*.

Esta fotografía es una parodia o eco (como lo llama su autor) de la pintura *Beata Beatriz* (1870) (fig. 6.8) de Dante Gabriel Rossetti, quien fue fundador del movimiento prerrafaelista. Vale la pena especificar que este cuadro tiene siete versiones originales de Rossetti y que a la que hace referencia Morimura es la que se encuentra actualmente en la Tate Gallery y, fue realizada entre 1864 y 1870.

La descripción formal de la obra original muy bien nos puede servir para describir la apropiación fotográfica de Morimura, de no ser por las intervenciones y cambios que hace este el fotógrafo y por un manejo diferente del código simbólico que implica la reactivación de la obra.

A continuación presento una breve descripción de la obra de Rossetti, para así posteriormente poder reinterpretar la de Morimura. *Beata Beatriz* nos muestra a una mujer que parece estar en una especie de éxtasis, extiende las manos y las entrecruza poniendo palma sobre palma, tal vez en una meditación mística, cierra su posición a lo terreno y abre sus manos dirigiendo las palmas hacia el cielo en señal de que espera un suceso o ente de carácter sagrado o espiritual. Un halo de divinidad rodea su figura y ayuda a integrarla al fondo mediante una franja de luz que atraviesa la parte posterior central del cuadro. A los extremos del fondo encontramos dos franjas oscurecidas que dejan en penumbra a dos personajes, a la izquierda el Amor, a la derecha vemos a otra figura, Dante Alighieri y a la vez Dante Gabriel Rossetti, ambos vigilando a su amada. Para el primero Beatriz, para el segundo su difunta esposa Elizabeth Siddal (quien muere en el 1862). Bajo la figura de Dante aparece un reloj de sol, que significa el tiempo pero bajo un concepto místico, el tiempo se ha detenido puesto que la sombra que proyecta no corresponde con la iluminación. Sobre los antebrazos de Beatriz aparece un pájaro rojo, considerado un ave mística que identificamos como Espíritu Santo por el halo sobre su cabeza (en otras copias del mismo pintor aparece como la tradicional paloma), en su boca lleva una amapola cuyos atributos simbólicos son la anunciación de la muerte, la castidad y en ocasiones la paz⁴².

⁴²Victorian Web. <http://www.rossettiarchive.org/docs/s168.raw.html>. La *Victorian Web*, auspicia los artículos publicados sobre la época victoriana en Inglaterra y está respaldada por la Universidad de Brown



6.8. *Beata Beatrice*, Dante Gabriel Rossetti, 1870.

Según Megan Edwards, escritora de la *Victorian Web*, la escena mostrada, a la vez que sirve de homenaje a la difunta esposa del pintor, es también una escena de la *Vita Nuova* de Dante Alighieri, en la que describe un sueño del escritor en el que ve a Beatriz teniendo una visión de la divinidad. Es evidente que Morimura utiliza la lectura iconográfica que se pueda hacer de la imagen original a su favor. Se apropia del código simbólico pero lo cambia de contexto o como ya hemos visto anteriormente con Malraux, la extrae del contexto original con el fin de revivir aquellos significados que son importantes para el artista contemporáneo.

Nos centraremos en las diferencias para describir la imagen de Morimura. Como en todas sus apropiaciones aquí también hay un cambio de formato (en cuanto a la proporción de los lados,

pareciera que la original es más angosta). Además, como ya hemos visto, podemos afirmar con seguridad que *Portrait (Poppy)* (1991) (fig. 6.7) es más grande que el original.

La reproducción siempre es más accesible que el original que además, al ser captada por una cámara con la exactitud de una máquina, recoge detalles que en ocasiones son imperceptibles a simple vista.⁴³ Es la idea del artista al mostrarnos una versión amplificada, pero sobre todo espectacular de la obra, vemos una intención por hacer más claros los detalles que se nos escapan en la construcción formal de la imagen pero también pone al descubierto y reactiva los puntos de reflexión y de controversia que supone la imagen apropiada.

En el caso de *Portrait (Poppy)* (fig. 6.7) todos los personajes son personificados por Morimura, por lo que forzosamente se compone al menos de tres fotografías diferentes que fueron unidas digitalmente. En su caracterización y personificación encontramos la segunda constante del trabajo del artista: la ambigüedad, que como ya expliqué con anterioridad constituye un valor intrínseco a la cultura japonesa antes de la colonización y que por supuesto es acentuado por el carácter postmoderno de la obra del artista.

En el papel protagónico, es decir en el lugar de la figura principal, Yasumasa representa a una mujer de mediana edad del siglo XIII (Beatriz) y a la vez a una del siglo XIX (Elizabeth Siddal). Morimura sabe aprovechar el hecho de que en la pintura existe una transposición de personajes de distintas épocas y con lecturas e historias enteramente diferentes que coexisten en la pintura de Rossetti. La ambigüedad provocada por un hombre oriental vestido de mujer deviene en la creación de dualidades: mujer-hombre, antiguo-contemporáneo y, por supuesto, oriental-occidental.

Regresando a la ambigüedad del personaje principal, ésta es mucho más evidente cuando se tiene la oportunidad de comparar original contra reproducción. Sin embargo la fotografía tiene una existencia propia fuera de la relación con *Beata Beatriz*, es decir, no necesitamos del original para darnos cuenta de que hay algo irónicamente perverso en la obra de Morimura. Aunque curiosamente los modelos de las pinturas prerrafaelistas tienen una fisonomía un poco masculina (notable en las quijadas cuadradas y en los cuerpos anchos) siempre mantienen una feminidad

⁴³ En los tres artículos del catálogo de la exposición *Morimura Yasumasa: Self Portrait as Art History* y en el artículo de Donald Kuspit *Art's Identity Crisis: Yasumasa Morimura Photographs* se menciona "La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica" de Walter Benjamin y también en "Le musée imaginaire" de André Malraux, como han sido consultados por Morimura y cuyas ideas ha implementado en su obra.

exacerbada en sus maneras, en las manos y en los rasgos faciales finos (fuera de la quijada por supuesto). En otras palabras, aunque las mujeres prerrafaelistas pudiesen tener algunas características masculinas, siempre sabríamos que son mujeres. Este es un punto que Morimura tiene a su favor, su cara que no corresponde especialmente con el ideal masculino (quijada y barbilla fuerte, facciones más toscas), sino por el contrario, posee facciones finas, lo cual se presta para interpretar a una mujer. Aún siendo el maquillaje impecable, Morimura no desea que se pierdan en su totalidad sus rasgos orientales que son el punto de partida para crear la sensación de ambigüedad. Esta sensación se acentúa cuando uno no conoce la obra de Morimura, no sabiendo que es el artista quien interpreta a la *Beata Beatriz* podría pensarse sólo que es una mujer tosca quien ha tomado por sorpresa al fotógrafo. La ambigüedad no se elimina sabiendo que es Morimura quien es el protagonista, puesto que visualmente sigue existiendo esa sensación; pero además logra otro objetivo, que aplaudamos su talento para interpretar el papel y su excelente caracterización. Aclaro que debo excluir las manos como elemento de ambigüedad. Las manos de Morimura en este caso podrían pasar por las de una mujer prerrafaelista, lo cual no sucede en las apropiaciones de los retratos de la Infanta Margarita en los que es muy evidente que las manos pertenecen a un hombre adulto.

La figura de verde en el extremo superior derecho de la pintura representa a Dante Alighieri y a la vez sirve a Dante Gabriel Rossetti para autorretratarse como el poeta, pintor y traductor (en imagen y texto) del trabajo del primero. Morimura en *Portrait (Poppy)* (fig. 6.7) al caracterizarse como ambos, se opone a ellos como hombre contemporáneo oriental que reproduce la obra mediante artilugios tecnológicos, pero a la vez, al personificarlos, se permite apropiarse de las características de pintor y sobre todo traductor (de moderno a posmoderno, antiguo a contemporáneo, de pintura a foto), además de investirse con la fama de estos personajes por medio de la acumulación de asociaciones con los mismos, fama de segunda mano, como lo llama Kuspit.⁴⁴ En este punto me gustaría ser más claro y reiterar con un ejemplo de la cultura popular ya que el arte no está exento de padecer sus influencias, pensemos en Sir Ben Kingsley, para algunos será el nombre de un gran actor con una filmografía extensa, pero para aquellos que tienen memoria corta sabrán de quién hablo cuando diga: “Es Gandhi”. Y cuando digo “es

⁴⁴ Donald Kuspit, “Art’s Identity Crisis: Yasumasa Morimura Photographs” en *Daughter of Art History*, New York - Hong Kong, Aperture, 2003.

Gandhi” lo hago con toda la intención, puesto que en repetidas ocasiones no se hace una diferencia en decir es el actor que interpretó a tal o cual personaje, inconscientemente asociamos al actor con el original, pero no siempre separamos la fama del uno con la del otro. Igual así ocurre con Morimura, pero en él se convierte en una acción consciente y no a una suposición inconsciente de los espectadores.

Hay que considerar que la obra del artista japonés está llena de pequeños detalles y de referencias que adquieren un valor simbólico aún cuando no haya sido intencional. Creo que a veces puede ser una especie de “*lost in translation*” y “*gained in translation*”, es decir, hay elementos simbólicos que se pierden en la interpretación de Morimura de las obras y, a su vez, en nuestra interpretación de su obra, debido a cuestiones culturales. De la misma manera aparecen nuevos símbolos al hacer la interpretación. Dentro de lo posible he intentado mantener cierta objetividad al interpretar la iconografía de la obra de Morimura, tratando de proveer al lector de más información sobre el origen de sus referencias.



6.9. Casaca militar japonesa de la II Guerra Mundial.

Hay una diferencia importante entre las representaciones de la figura de los Dantes entre original y fotografía. Una de ellas es, que tanto en esta figura como en la de la esquina superior izquierda la cara de Morimura es mucho más clara, sus facciones orientales son más perceptibles a pesar de su lejanía. Otra es que el vestuario es ligeramente diferente pero que cambia su lectura, es difícil apreciar los detalles en el original, por lo general encontramos que las reproducciones que hace Morimura tienen más detalle que la pintura a la que hace referencia, tal vez con el afán de acentuar la propiedad de exactitud que tiene la fotografía. Sin embargo se pueden ver al comprar las obras que hay algunas diferencias como los botones en la manga del Dante-Morimura, lo cual

perfectamente transforma un ambiguo traje del siglo XIII en una casaca militar, ayudado por la connotación que el color verde caqui da a la prenda. Hay numerosos ejemplos de estilos de casacas militares japonesas (fig. 6.9) a las que podría hacer referencia, lo importante no es la cita a una temporalidad específica, sino a la connotación militar. La milicia es una de las instituciones en las que los valores masculinidad machista y patriarcal no han caído en desuso. Para Morimura la construcción de las instituciones del siglo XX, marcadas por las guerras mundiales esta basada en los valores de la masculinidad. De igual manera afirma que son los valores que han predominado en la sociedad japonesa desde el período de colonización occidental en el siglo XIX, y que llevó a Japón a su hundimiento. La entidad japonesa en el panteón japonés que personifica estos valores es Susano, el dios del mar y de las tempestades, que es eminentemente destructivo.

Por último, Morimura hace el papel de Amor, cuyo valor simbólico es aún más complicado puesto que no interpreta un papel de un personaje cuyo concepto sea fijo, sino perfectamente mutable. En el caso de la vestimenta del personaje también hay una serie de pequeños cambios que pueden parecer nimios pero son importantes en la elaboración de interpretaciones alternativas al sujeto principal. El atuendo que lleva Morimura-Amor tiene un corte oriental mientras que el del cuadro original es una túnica medieval que notamos sobre todo por la forma en que se cierra, en la fotografía semeja más a un kimono.

En la cultura occidental, el color rojo esta perfectamente codificado como una metáfora para el amor, la pasión y la sangre de Cristo, sin embargo, a pesar de la globalización de este concepto, en Oriente tiene otros matices. En este caso hay un paralelismo entre el personaje del Amor con la deidad principal de Japón, la diosa del sol y de la compasión, Amaterasu. Esta representación de la diosa en rojo hace referencia al estandarte (fig. 6.10) que se uso durante la guerra Boshin en el siglo XIX. Esta guerra entre las diferentes facciones del Imperio Japonés es definitiva para determinar la historia de la relación con Occidente, hasta ese entonces prácticamente inexistente. Un poco más de una década antes de 1968, año en que comenzó la disputa, Japón era una nación cerrada a la influencia extranjera, a excepción de las relaciones comerciales que tenía con la China Qing, Corea y los holandeses. Este combate civil entre la corte imperial *Meiji* y la casa de los *Tokugawa Shogunate*, que deseaban regresar al poder. Uno de los principales objetivos de la corte imperial era expulsar a los extranjeros, a pesar de la

modernización que habían provocado durante su estancia en el país oriental. Ambas facciones terminan por aliarse con las principales naciones colonizadoras. Los *Tokugawa* con los franceses y la corte imperial con el Imperio Británico. Este conflicto ha sido romantizado en las artes japonesas y es una gran referencia dentro de la nostalgia cultural, sobre todo porque marca la desaparición de muchas de las tradiciones relacionadas con el Japón antiguo o feudal; una de estas tradiciones es la clase de los guerreros Samurai.

Regresando a Amaterasu, este personaje representa los valores femeninos dentro de la imagen. Morimura intenta hacer un balance entre los valores masculinos y femeninos como parte de la misma persona. La *Beata Beatriz*, con la luz del sol apareciendo tras de ella, se convierte en la encarnación de la nación del sol naciente. Oriente, lo otro y lo femenino, se vuelven uno mismo, asumiendo una actitud pasiva ante la llegada de Occidente. A la vez el personaje principal, como la mujer soñada por Dante, es la nación perdida en la memoria y en la nostalgia previa a la colonización.

Por otra parte una de las figuras alegóricas más importante de ambas obras es la amapola, como lo indica el fotógrafo en el título de la obra, *Portrait (Poppy) (Retrato [Amapola])* (fig 6.7). Aun cuando la obra no hace cambios formales aparentemente significativos Morimura nos obliga a darle una nueva lectura sólo cambiando el nombre de la obra.

La asociación que más comúnmente se tiene con la amapola es la del origen del opio y de la morfina. Tanto en Oriente como Occidente su complejidad reside en el hecho de que ambas son drogas ilegales, excepto cuando, en el caso de la morfina, su uso es medicinal.

El opio se asocia fácilmente a los prerrafaelistas pues es bien sabido que los integrantes de este grupo, entre ellos Dante Gabriel Rossetti, abusaban del narcótico. De igual manera Elizabeth Siddal muere de una sobredosis de láudano, que pudo haber sido accidental, pero también se rumora que pudo ser un suicidio. La actitud de un éxtasis meditativo de la mujer en la imagen es perfecta para hablar de un transe inducido por las drogas y por ende hablar de éstas también.

Las asociaciones que se pueden hacer en Occidente sobre estas drogas probablemente no tienen una carga histórica tan importante como la tendría en Oriente, aunque por supuesto si pueda haber esta lectura. El uso del opio para aliviar el dolor en Medio Oriente, India y China, era conocido desde tiempos ancestrales. No es hasta el siglo XV que se introduce en Japón a través de China y desde entonces ha sido un factor de conflicto, o un factor decisivo en los conflictos

entre estos dos países. Además de que la venta de opio ayudó a costear la compra de armas del imperio japonés durante la Segunda Guerra Mundial. El estricto control sobre el opio en Japón desde la primera Guerra del Opio (Japón vence a China en 1843) y las diferentes políticas que ha

tomado este país a este respecto en otras épocas en que se promovía su producción y venta a China y Taiwán, demuestran que el problema nunca ha sido estrictamente de moral o médico, sino de poder sobre las colonias. De cierta manera los países de Occidente son a Japón, lo que éste a China y Taiwán, en cuanto a las políticas colonialistas. Es evidente que el valor simbólico de una amapola/opio no será el mismo para orientales y occidentales, además de la grave penalización que tiene en Oriente. Para Asia implica una idea de sometimiento e imposiciones de poder de Europa y Estados Unidos.

Con el peligro de caer en conjeturas, se podría relacionar algunos otros detalles y lecturas de la obra a este tópico sobre el colonialismo y en un segundo plano los narcóticos. Tal es el caso del cambio del traje medieval de Dante por la casaca militar de general japonés en el Dante-Morimura

De esta manera el fotógrafo opone la ocupación militar (un estado que no es contrario a la paz pero a la vez no la constituye como tal aunque no haya conflicto o guerra) al amor del lado opuesto y lo triangula con la amapola, símbolo que icónicamente sería la paz y la castidad para Occidente y de conflicto para Oriente. En sus dualidades Morimura representa valores invertidos, no es lo mismo el conflicto que la negación de la paz, ninguno de los dos valores de las dualidades representadas por Morimura existe *per se* en su obra, sino se mantienen suspendidos o cancelados como dice Shioda. La ocupación colonial no implica por fuerza una guerra, pero tampoco implica un estado de paz, a esto se refiere la suspensión pues una negación de un valor implicaría la existencia de su opuesto.

Morimura demuestra en *Portrait (Poppy)* que es un hombre de su tiempo, posmoderno y ambiguo que se cuestiona todo lo que el arte moderno



6.10 Estandarte del disco solar y Amaterasu utilizado en la guerra Boshin en 1868.

con su alejamiento de la sociedad no veía, la raza, el género, las imposiciones de los imperios culturales. La obra de Morimura se posiciona cómodamente entre la cultura popular y la alta cultura de una manera imaginativa y que parece de lo más natural, tal vez incluso más que la obra de Koons o de otros artistas pop.

Conclusiones

En el presente del arte en el que el crítico Nicholas Borriaud intenta romper la burbuja del posmodernismo que nos encierra a través de la proposición del Altermodernismo, que dará la preponderancia a la muestra de obra artística hecha bajo un pensamiento global, más que territorial u occidental; hay que aceptar que todavía debemos mucho a la historia. Es difícil pensar en el arte contemporáneo sin encontrar referencias al pasado, a Marcel Duchamp, a Joseph Beuys, a Cézanne, a Paolo Uccelli y tantos más que habitan en las obras de los artistas del presente.

En ese caso es propicio y deseable como artista saber de donde vienen tus referencias, quienes habitan tu trabajo y tu inspiración. Los artistas de los cuales he escrito en este proyecto hacen un reconocimiento público y franco a esas influencias, son la voz cínica de un postmodernismo puro.

Al igual que Morimura, Sherman, Mapplethorpe y Pierre et Gilles he integrado a mi obra el concepto de apropiación mediante la cita. El utilizar las asociaciones de los espectadores con imágenes y estilos que se han convertido en iconos de la historia del arte me permite reactivar los paradigmas por medio de los cuales se construyeron estas pinturas, dándole visibilidad a la temática de género, no como la escenificación de un tabú, sino como la inserción de estos temas en una tradición pictórica de siglos. Un ejercicio que hace evidente que esta temática se ha representado desde el principio de la representación, y por mucho tiempo ha permanecido latente bajo los prejuicios y visión de cada época.

Una de las grandes marcas que esta investigación deja sobre mi trabajo es el hecho de que la temática de género dentro de la evolución de la obra ha ido madurando. Ha pasado de ser una temática periférica a una central, de un interés estrictamente personal a uno social.

Este aprendizaje me ha permitido tener un punto de vista más informado sobre la identidad de género en diferentes épocas y culturas, y conocer diferentes teorías. Lejos de convertir mi obra en una ilustración de este conocimiento, he aprendido a aplicarlo de manera más sutil a través de la representación. Sobre todo, la obra, obedece a una política de integración en el que no hay cabida para el mito de “lo homosexual” o “lo heterosexual”, lo masculino o lo femenino, sino para lo humano. En una de las facciones del pensamiento contemporáneo sobre el

género estas características no son excluyentes una de la otra, sino polaridades del rango normal de la identidad de cada persona. Este tipo de representación se contrapone a la visión que los artistas que tratamos en este proyecto utilizan para ilustrar sus ideas sobre el género, ya que en general su aproximación es con la finalidad de reivindicar el derecho a la diferencia, mientras que mi obra reivindica el derecho a la indiferencia. Es decir, se evita mostrar una subcultura que se segrega a si misma del resto de la cultura y que se autodenomina como marginal, como es la cultura *queer*, sadomasoquista, o gay, que va dirigida a un publico particular.

Mediante mi obra me permito mostrar que lo que parecen ser estructuras intrínsecamente heterosexuales no son excluyentes de las relaciones homosexuales, aparecen como constantes. No intento prolongar la construcción de una identidad marginal, más promover la integración de las prácticas de identidad de género fuera de la norma a la cultura general, así como también promover personajes auténticos y reales, sin importar su orientación sexual.

De igual manera no pretendo crear una confrontación con el espectador, como lo hacen Sherman, Morimura, Pierre et Gilles o Mapplethorpe, sino he optado por crear un dialogo, de procurar la reflexión y el conocimiento. De cierta manera renovando el concepto de la apropiación de la pintura. Aún cuando continua proporcionando una perspectiva histórica y crea una narrativa, en mi obra no hay nada oculto, no existe una teoría latente, y la imagen inmediata no es una “pantalla tamiz”, sino es una reflexión directa en la que se integra la temática de género. En otras palabras hago fotografía en la que los personajes desafían las normas de la identidad de género, y una fotografía que se pueda catalogar como gay, *queer* o feminista. Esto es importante para entender que la identidad de género es sólo una parte de la identidad general de cada persona, lo cual lleva a crear personajes más complejos que los reductores estereotipos que habitan la obra de Sherman y de Pierre et Gilles.

Nos resta mucho por avanzar en este tema como sociedad y más como pioneros en cuanto a la proposición de nuevas idiosincrasias que debemos ser los artistas. Es importante valorar la necesidad de una identidad gay y de la marginalidad dentro de la sociedad. Sobre todo cuando estas identidades han servido como fuerzas contestatarias al orden establecido y que ayudan a mejorar y pluralizar la sociedad.

Es indudable que por estas razones la investigación en las artes visuales se ha convertido en una exigencia para los artistas socialmente responsables. Es mi opinión personal que al

momento de hacer imágenes estas deben tener una reflexión detrás y que si se va divulgar una opinión, ésta debe ser lo mejor informada posible. La fotografía desgraciadamente, por su accesibilidad, induce la proliferación de una gran cantidad de productores de imágenes apáticos a conceptualizar y a tener a una intención específica detrás de su creación.

Si bien la Academia de San Carlos con su programa de maestría puede ayudar a eliminar este problema, es importante tener en cuenta, y siempre considerar en el planeamiento curricular una mayor promoción de la relación entre la creación personal y la investigación conceptual. En el momento de la finalización de mis estudios en 2006 esto estaba presente más no era evidente ni intencional.

Por último además de extender un agradecimiento a mi tutora, quiero también agradecer al resto del cuerpo docente y a la Academia de San Carlos por enriquecer mi trabajo al mismo tiempo que validar la educación a una disciplina que pocas veces se toma con la seriedad de una actividad académica.

Bibliografía

- Aliaga, Juan Vicente, *Arte y cuestiones de género*, San Sebastián, Editorial Nerea, 2004.
- Aliaga, Juan Vicente, “Pujanza (y miserias) de un nombre. Sobre la teoría *queer* y su plasmación en el activismo y el arte contemporáneo”, en Pérez, David (ed), *La certeza vulnerable, cuerpo y fotografía en el siglo XXI*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.
- Badinter, Elisabeth. *XY: on masculine identity*. Columbia University Press, Estados Unidos, 1997.
- Benjamin, Walter. *El arte en la época de la reproductibilidad técnica*. Itaca, México, 2003.
- Butler, Judith. *El género en disputa*, Paidós-UNAM, México, 2001.
- Bryson, Norman, “Morimura: 3 Readings”, en *The Sickness unto Beauty- Self-Portrait as Actress*, Japan, The Yokohama Museum of Art, 1996.
- Chino, Kaori, “A Man Pretending to be a Woman: Actresses” en *The Sickness unto Beauty- Self-Portrait as Actress*, Japan, The Yokohama Museum of Art, 1996.
- Colapinto, John. *As nature made him: the boy that was raised as a girl*, Harper Perennial, Estados Unidos, 2001.
- Danto, Arthur. *Playing with the Edge, the Photographic Achievement of Robert Mapplethorpe*, California, California Press, 1996.
- Focault, Michel, “Las Meninas” en *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1982.
- Fontcuberta, Jean (Editor). *Estética fotográfica: una selección de textos*. Gustavo Gili, Barcelona, 2003
- Foster, Hal, *El retorno de lo real. La Vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001.
- Greenberg, Clement. *Arte y Cultura. Ensayos Críticos*. Gustavo Gili, Barcelona, 1979.
- Gilbert-Rolfé, Jeremy, *Beauty and the Contemporary Sublime*, Canada, Allworth Press, 1999.
- González, Laura, *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005.

Hayashi, Yoko, “Morimura Yasumasa: Self-Portrait as Art History. Escalatin “I” Simulating the Museum” en *Morimura Yasumasa: Self-Portrait as Art History*, Japan, Asahi Shimbun, 1998.

Jay, Martín, “Régimenes escópicos de la modernidad” en *Campos de fuerza. Entre la historia cultural y la crítica cultural*. Buenos Aires, Paidós, 2003.

Kennedy, Pagan. *The First Man-Made Man: The Story of Two Sex Changes, One Love Affair, and a Twentieth-Century Medical Revolution*, Ed. Bloomsbury, Estados Unidos, 2008.

Kobayashi, Yasuo, “Aparatus M: the Night of the Soul Descending---- For Yasumasa Morimura” en *The Sickness unto Beauty- Self-Portrait as Actress*, Japan, The Yokohama Museum of Art, 1996.

Krauss, Rosalind, *Cindy Sherman 1975-1993*, Rizzoli, Nueva York, 1993.

Kuspit, Donald, “Art’s Identity Crisis: Yasumasa Morimura Photographs” en *Daughter of Art History*, New York - Hong Kong, Aperture, 2003.

Lucie-Smith, Edward. *EROTICA, the Fine Art of Sex*, Hylas, Estados Unidos, 2002.

Malraux, André, *Le musée imaginaire*, Gallimard, Francia, 1965.

Mirzoeff, Nicholas. *Introducción a la cultura visual*. Paidós, Barcelona, 2003.

Morrisoe, Patricia, *Mapplethorpe, a Biography*. New York, Da Capo, 1995.

Morimura, Yasumasa, “About My Work” en *Daughter of Art History*, Aperture, New York - Hong Kong, 2003.

Moxey, Keith, “La melancolía de Panofsky” en *Teoría, y persuasión. Estudios sobre historia del arte*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2004.

Nead, Lynda, *El desnudo Femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Routledge, 1992.

Obigane, Akio, “Morimura Yasumasa, Recarnations of Love”, “Morimura Yasumasa: Between Art History and the Art Museum” en *Morimura Yasumasa: Self-Portrait as Art History*, Japan, Asahi Shimbun, 1998.

Panosky, Erwin, “Introducción” en *Estudios de iconología*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.

Panofsky, Erwin, “El padre tiempo” en *Estudios de iconología*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.

Pearl, Lydie, *Sexe, corps, et art: dimension symbolique*. L’Harmattan. Paris, 2001.

Pérez, David (ed), *La certeza vulnerable, cuerpo y fotografía en el siglo XXI*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

Philips, Lisa. Cindy Sherman, *Cindy Sherman's Cindy Shermans*. Whitney Museum of New York. Germany 1987.

Pollock, Griselda, “The Ambivalence of the Maternal Body: Re-drawing Van Gogh” en *Differencing the Canon, Feminist Desire and the Writing of Art's History*, New York, Routledge, 2001.

Rampley, Matthew, “La amenaza fantasma: ¿La cultura visual como fin de la historia del arte?” en Brea, Jose Luis (ed), *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal, 2005.

Riemshneider, Burkhard, Grosenik, Uta, et al., *Art at the Turn of the Millennium*, Madrid, Taschen, 1999.

Schneider Christa. *Cindy Sherman, History Portraits*. Ed. Schirmer/Dosel, Munich, 1995.

Schjeldahl, Peter. Cindy Sherman. *The oracle of images*. Whitney Museum of New York. Germany 1987.

Simón Marchán Fiz, “Las artes ante la cultura visual. Notas para una genealogía en la penumbra”, en Brea, Jose Luis (ed), *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal, 2005.

Shioda, Junichi, “Morimura Yasumasa: Between Art History and the Art Museum” en *Morimura Yasumasa: Self-Portrait as Art History*, Asahi Shimbun, Japan, 1998.

Susan Sontag, “Fascinating Fascism”, en *Under the Sign of Saturn*, Picador, New York, 1980.

Sontag, Susan, “Notes on ‘Camp’” en *Against Interpretation*, Picador, Estados Unidos, 1990.

Susan Sontag, “The pornographic imagination”, en *Styles of radical will*, Picador, New York, 1969.

Wölfflin, Heinrich, *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, Madrid, Espas Calpe, 2002.

Tamagne, Florence. *Mauvais genre? Une histoire des représentation de l'homosexualité*. Ed. Lamartiniere, Francia, 2001.

Páginas de Internet.

Robert Mapplethorpe

The Robert Mapplethorpe Foundation: <http://www.mapplethorpe.org/>, consultada el 13 de mayo de 2005.

History of pornography: a brief overview of the history and artistry of pornography. <http://thehistoryofpornography.blogspot.com/>, consultada 30 de abril de 2009.

Stevens, Mark, *Hooked on Classics, The Guggenheim's Mapplethorpe exhibit places the artist in a Mannerist frame.* <http://nymag.com/>. New York, consultada 8 de agosto de 2005.

Cindy Sherman

Berne, Betsey. "Cindy Sherman in Her Studio". *TATE Magazine*. <http://www.salon.com/media/1997/12/08media.html>. Cindy Sherman 2000, N.Y., consultada el 13 de abril de 2005.

Cruz, Amada, "Movies, Monstruosities, and Masks: Twenty Years of Cindy Sherman. Cindy Sherman: Retrospective", http://www.masters-of-photography.com/S/sherman/sherman_articles3.html. E.U.A., 1997, consultada el 30 de octubre de 2005

Helfland, Glen, Cindy Sherman, "From Dream Girl to Nightmare Alley", <http://www.salon.com/media/1997/12/08media.html>, San Francisco, 1998, consultada el 4 de septiembre de 2005

Méndez, Enrique. "Cindy Sherman y la deconstrucción de lo Femenino", en Ante Cámara. <http://www.antecamara.com.mx.>, Nueva York, 2001, consultada febrero 13 de 2005.

Pierre et Gilles:

Aburrow, Ivonne, *Unofficial card (14): Pierre et Gilles*, <http://www.theorycards.org.uk/card14.html>, consultada el 8 de noviembre de 2005.

The artists.org, Pierre et Gilles, <http://www.the-artists.org/ArtistView.cfm?id=D0C25531-31B6-4C89-809E876F17417D4C>, consultada el 9 de de noviembre de 2005.

The art forum.org. Pierre et Gilles, http://www.art-forum.org/z_P_et_G/gallery.htm, consultada el 24 de noviembre de 2005.

Cameron, Dan, *Pierre et Gilles*, Frenchculture.org, <http://www.ambafrance-us.org/culture/art/events/pierreetgilles.html>, consultada el 9 de septiembre de 2005.

Gay Art, <http://www.gayart.biz/pierreg.htm>, consultada el 23 de octubre de 2005.

Goldman, Jasón, *Pierre et gilles*, http://www.glbtc.com/arts/pierre_gilles.html, consultada el 21 de marzo de 2006.

Internet Movie Data Base, Ficha para *Pink Narcissus*(1971).
<http://www.imdb.com/name/nm0081199/>, consultada el 23 de marzo de 2006.

Morris, Gary, *Love Stories, Pierre et Gilles*.
<http://www.brightlightsfilm.com/24/pierregilles.html>, consultada el 29 de marzo de 2006.

The Hierbabuena Center for the Arts.
http://www.ybca.org/archive/trythison/try_ldeeper/pandg_deep.htm

Optimistique, www.optimistique.com/pierre.et.gilles/, consultada el 29 de marzo de 2006.

Yasumasa Morimura

Analisis on Beata Beatrice, by Dante Gabriel Rossetti.

<http://www.rossettiarchive.org/docs/s168.raw.html>, consultada el 2 de febrero de 2006

Análisis de Beata Beatrice, de Dante Gabriel Rossetti.
<http://www.artehistoria.com/genios/cuadros/14131.htm>, consultada el 10 de marzo de 2005.

Megan Edwards, Analisis on Beata Beatrice, by Dante Gabriel Rossetti, Brown University, 2004, <http://www.victorianweb.org/painting/dgr/paintings/edwards4.html>, consultada el 29 de septiembre de 2005.

Mandancy, Joyce, *Opium Empire: Japanese Imperialism and Drug Trafficking in Asia, 1895-1945*, The *Pacific Affairs*, New York, 1998.

<http://www.findanarticle.com>, consultada el 2 de febrero de 2006

Morimura, Yasumasa, página oficial en japonés:

<http://www.morimura-ya.com/gallery/index.html>, consultada el 21 de febrero de 2006.

Morimura, Yasumasa, Assembly Language:

<http://www.assemblylanguage.com/reviews/Morimura.html>, consultada el 24 de marzo de 2006.

Morimura Yasumasa, exposición Réquiem fot the XX century en la Luhring Augustine Gallery: http://www.luhringaugustine.com/index.php?mode=past&object_id=203#, consultada el 20 de abril de 2009.

Shugo Arts Gallery: <http://www.shugoarts.com/en/morimura.html>, consultada el 6 de mayo de 2006.

Generales:

Appropriations: <http://courses.washington.edu/hypertext/cgi-bin/12.228.185.206/html/wordsinimages/appropriations.html>, consultada el 23 de abril de 2009.

Covers and citations: <http://search.it.online.fr/covers/>, consultada el 23 de abril de 2009.

Altermodernismo: <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/altermodern/>, consultada el 4 de mayo de 2009.

Videografía

Epstein, Rob; Friedman, Jeffrey *The celluloid closet, Home Box office, et. al.*, 101 minutos, California, 2001.

Maniaci, Teodoro; Rzeznik, Francine M., *One nation under God*, Hourglass production, 83 minutos, Estados Unidos, 2004.

Scaglioti, John, *Dangerous living: coming out in the developing World*, After Stonewall production en asociación con The Center for Independent Documentary, 60 minutos, Estados Unidos, 2003.

Sebold, Brooke; Sills, Benita; Sills, Todd, *Red without Blue*. Indiepix : Cinema Libre Studio, 77 minutos, Estados Unidos, 2007.

Simmons, Jeremy, *Transgeneration*, World of Wonder Production en asociación con New Video, 300 minutos, Estados Unidos, 2005.

Lovett. *Gay sex in the 70's*, Wolfe Estados Unidos.

Robert Mapplethorpe:

Crump, James, *Black, White + Gray: a portrait of Sam Wagstaff + Robert Mapplethorpe*, LM Media GmbH, Arthouse Films, 72 minutos, Estados Unidos, 2008.

La edad de oro (segmento), *Robert Mapplethorpe*, TVE, España, 1984.

Nigel, *Robert Mapplethorpe*, BBC, Inglaterra, 1988.

Nota: ya que me fue imposible conseguir el documental, encontré algunos extractos en Youtube

que son relevantes a la investigación y a la mejor comprensión del artista.

Robert Mapplethorpe y la sexualidad gay, consultadas el 15 de mayo de 2009:

<http://www.youtube.com/watch?v=zJFMrTkjOkU&feature=PlayList&p=3E15290A7940F0D0&index=0>

Robert Mapplethorpe habla acerca de su pasado:

http://www.youtube.com/watch?v=y__x3KhZ6CU&feature=PlayList&p=3E15290A7940F0D0&index=5&playnext=6&playnext_from=PL

Robert Mapplethorpe y sus retratos de sus celebridades:

http://www.youtube.com/watch?v=M_yJ4U2XaRs&feature=PlayList&p=3E15290A7940F0D0&index=1

Pierson, Frank, *Dirty Pictures*, 104 minutos, MGM TV, Estados Unidos, 2000.

Cindy Sherman

Cindy Sherman Reportaje académico. Incluye extractos de entrevistas con la artista, consultadas el 15 de mayo de 2009: <http://www.youtube.com/watch?v=Rsz7asUkHFk>

<http://www.youtube.com/watch?v=6rTtYEEY50Mo&feature=related>

<http://www.youtube.com/watch?v=iAdYL9yAvdM&feature=related>

Extracto de entrevista en *State of the art, episode 6*, Illuminations, Inglaterra, 1986:

<http://www.youtube.com/watch?v=Re8g85gMsJ8&feature=related>

Sherman, Cindy, *Doll Clothes*, State of Tate Gallery, Estados Unidos, 1975:

<http://www.youtube.com/watch?v=HUJIYsvdV7I>

Yasumasa Morimura

Tour de su exhibición en la Luhring Augustine Gallery, consultada el 16 de mayo de 2009:

<http://www.youtube.com/watch?v=A5nhqEw3fx0&feature=related>

Fukasaku, Kinji, *La mansión de la Rosa Negra*, Universal, Japón, 1969.

Akihiro Miwa interpreta Bolero, Segmento de *La Rosa Negra*, consultada el 16 de mayo de 2009:

http://www.dailymotion.com/video/x2tyh5_miwa-bolero_music

Akihiro Miwa canta canta Gloomy Sunday con una presentación de sus fotos, consultada el 16 de mayo de 2009:

<http://www.youtube.com/watch?v=p24uXK5RXHA&hl=es>