

# **La crítica de la identidad. Lenguaje y “otredad”**

**Juan Martín Prada, 1998**

(Una versión revisada de este texto fue publicada como capítulo III del libro *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*, Fundamentos, Madrid, 2001.

No se ha detenido desde Nietzsche el desarrollo de la crítica psicológica del sujeto. Mil veces desde que él definiera la irracionalidad de la razón humana como "voluntad de poder" se ha afirmado la naturaleza corporal de ese Otro, y exigido el descentramiento del sujeto y la crítica a su falsa transparencia. Seguramente no exista ya posibilidad alguna para un pensamiento crítico que no comprenda la política implícita en ese desvelamiento. Su punto culminante fue, seguramente, el más recurrente (y fallido) de los proyectos de la teoría política de los años setenta: la promoción de un modelo inconsciente. De hecho, la consigna "Nadie ha llegado tan lejos como Freud en la formulación de una teoría de las ideologías"<sup>1</sup> parece poseer, aún hoy, una cierta credibilidad. Y no sería difícil pensar, desde ésta, un replanteamiento de muchos de los potenciales políticos del arte.

Incluso Adorno reconocía los amplios potenciales de la teoría psicoanalítica en el arte. De ella recogía como concepto esencial el de sublimación, que le permitía justificar la coincidencia que el arte debe mostrar con respecto a la propia realidad: "El arte es la antítesis social de la sociedad y no se puede deducir inmediatamente de ella. Su ámbito se corresponde con el ámbito interior de los hombres, con el espacio de su representación; previamente participa de la sublimación"<sup>2</sup>.

Dentro de las propuestas artísticas desarrolladas en los ochenta y noventa, Mary Kelly, Sherrie Levine, Nancy Spero, Mitra Tabrizian, Andy Golding o Victor Burgin ejemplifican una corriente comprometida que procura hacer crítica política y social mediante una nueva crítica psicológica del sujeto. Su campo principal de reflexión es el análisis de los procesos de formación de la identidad individual. Evidentemente, las implicaciones de

esta investigación son muchas a la hora de plantear un arte “políticamente efectivo”:

suscitaría la cuestión política de cómo las prácticas artísticas que están obviamente comprometidas con un análisis del sexismo y el racismo, y por tanto motivado por inquietudes políticas, tienen que actuar sobre/transformar las actitudes y creencias arraigadas. Permanece, por supuesto, no resuelto para todas las prácticas críticas y políticas de la práctica artística (particularmente aquéllas que existen dentro de los confines de la élite cultural) en lo referente a cómo efectuar sus deseadas intervenciones y transformaciones. Hasta el punto que los objetos de arte, incluso los más rigurosamente conceptuales, operan para movilizar respuestas no racionales, preconscientes e inconcientes tanto en el artista como en el espectador, uno podría discutir que es precisamente en torno de las vías de lo psíquico y lo fantasmático donde la práctica crítica del arte puede actuar con más potencia<sup>3</sup>.

Precisamente, uno de los elementos más interesantes de la estrategia apropiacionista de Sherrie Levine es el hecho de que sus imágenes son, en cierta manera, imágenes de “el Otro”<sup>4</sup>. La propuesta de Levine se configura como un ejercicio de coincidencia que, como ella misma ha afirmado, no pretende producir una transcripción mecánica del original, una copia<sup>5</sup> sino, más bien, llegar a realizar lo propuesto por Borges en su obra *El Quijote de Pierre Ménard*: proponer páginas que coincidieran con las de Cervantes, continuar siendo Pierre Ménard y llegar a Don Quijote a través de la experiencia de Pierre Ménard, permitiéndose, como Ménard, variantes de naturaleza formal y psicológica<sup>6</sup>. La ambición de Levine es, pues, la creación de una obra que sin ser original ella misma, ejerza la diferencia, pero “no desde la identidad, sino desde la repetición”<sup>7</sup>. La obra de Levine como obra del *Otro* se hace patente tanto en su énfasis por la apropiación de temas como los de Walker Evans (temas cuya existencia se da fuera del orden cultural dominante) como por su insistencia en los mecanismos por medio de los que se produce la exteriorización de nuestros propios instintos, y la proyección de éstos sobre otro, -el sexo opuesto (ella cita la película de Paul Scharader *Cat People*) clase social, o la naturaleza en general.

Las apropiaciones de Levine pretenderían, así, suscitar una reflexión sobre esas exteriorizaciones de los impulsos que son reprimidas o controladas simbólicamente mediante formas de representación ritualizadas, y a las que se referirían, especialmente, sus apropiaciones de artistas

vinculados al expresionismo<sup>8</sup>. Es en la importancia de los principios recobrados del expresionismo en la forma de los diferentes *neo-expresionismos* pictóricos durante la década de los ochenta, donde parece radicar el inicio de la serie de apropiaciones de Levine: una sensación de hallarse excluida como mujer artista en un contexto cultural que en lo artístico daba preferencia a la pintura más vinculada al deseo masculino<sup>9</sup> (la exposición de Levine es la primera exposición individual de una mujer en Mary Boone) junto a un intento de claudicar pretendidamente ante él<sup>10</sup>. Con ello parece guardar una especial relación el hecho de que a Sherrie Levine se la haya criticado desde ciertos sectores de la crítica feminista por la defensa que ha hecho en ocasiones de la obra de David Salle, quien siempre ha sido acusado de fomentar la objetivación sexual de la mujer<sup>11</sup>. La toma de conciencia de esta situación Levine la desarrolló, precisamente, a través de la lectura del libro de Lacan *Feminine Sexuality* que incluía dos ensayos introductorios de Juliet Mitchell y Jacqueline Rose<sup>12</sup> y que adquiere gran importancia en la selección de los autores de los que apropiarse<sup>13</sup>. Evidentemente, el drama de la creación expresionista, demasiado codificado en los rituales masculinos de la lucha no tiene cabida en la obra de Levine más que como un tema que cuestionar pormenorizadamente.

Levine afirma que lo que es erróneo con mucha de la Teoría Crítica actual es que asume que el arte es sobre el poder, mientras que para ella el arte es sobre la experiencia lúdica<sup>14</sup>. Para ella, el poder del arte no es poder real, es el poder del juego, un poder de distinto tipo del poder político directo<sup>15</sup>. En este sentido, su apuesta es por una estrategia de índole más bien psicológica o psicoanalítica, como deja claro en algunas entrevistas<sup>16</sup>. Una lectura que, sin embargo, en ningún caso se convierte en normativa.

La conexión de la muerte de la originalidad con la muerte del autor que apreciamos en sus primeras series<sup>17</sup> incidía en una exploración de la noción de originalidad, haciéndonos pensar, sobre todo, en la ambigüedad y en la improbabilidad de la certeza<sup>18</sup>. Para Levine, el tema principal de estas series era la incomodidad que uno siente frente a algo que no es suficientemente original: "la experiencia de la intranquilidad"<sup>19</sup>. Al privar Levine a la obra de arte de todo sostén ideológico ya sea autor o mérito creativo, deja al espectador enfrentado con la desorientación: el espectador realmente no sabe ni qué desear ni qué hacer respecto a la obra. Su "razón" - una expresión de inevitables relaciones psíquicas y sociales de poder y que también emplea en la comprensión estética- queda sin sentido, en cierta manera relegada ante una anticipación de lo que hasta ahora había sido la

clave de la neutralización de la obra de vanguardia, la ineficacia del arte para ser material de una fenomenología del sujeto descentrado, para pensar todavía en la posibilidad de una "autotrascendencia" de la razón a través de lo estético.

Especialmente ejemplar respecto a esta radicalización de la crítica psicológica del sujeto es también la obra desarrollada por Rodney Graham en 1987 y consistente en la interrupción de la secuencialidad de una obra serial de Judd por interposición de textos de Sigmund Freud<sup>20</sup>. Un ejercicio de relectura, de desintegración en clave psicoanalítica de una continuidad que, en cierto modo, apunta hacia la otra crítica que corre paralela y que es necesaria para el desarrollo de una verdadera crítica del sujeto: la crítica de la filosofía del lenguaje del sentido "constituyente de significado". La coincidencia entre una crítica y otra viene dada, simplemente, porque tanto una como otra se refieren, como propone Albrecht Wellmer, al descubrimiento del "otro de la razón" *dentro de la razón*<sup>21</sup>, una preocupación que deriva de las dudas que tanto Horkheimer como Adorno proponían sobre las "normas de racionalidad" que todavía existían en la propuesta de Freud<sup>22</sup>. Una puntualización, sin embargo, se muestra fundamental para diferenciar a ambas dentro de su compatibilidad: en cada uno de los casos se trata de un *distinto* "otro" de la razón.

Mientras que la destrucción psicológica del sujeto implica el descubrimiento de las fuerzas libidinales (y del poder social) dentro de la razón, la destrucción del subjetivismo en términos de filosofía del lenguaje conduce al descubrimiento de un cuasi-factum que precede a toda intencionalidad y subjetividad: sistemas de significados lingüísticos, formas de vida, un mundo que, en cierto modo, ha sido lingüísticamente desvelado<sup>23</sup>.

El nuevo planteamiento de crítica apunta ahora al ámbito del lenguaje, al carácter discursivo de toda razón identitaria. La influencia del Wittgenstein de las *Investigaciones Filosóficas* y el sentido netamente pragmático de la "actividad del habla" se hace extraordinariamente notoria en este punto. La consideración de los juegos de lenguaje como formas de vida implica la aceptación del mundo como "lingüísticamente revelado". Esto supone, además, un nuevo intento de ampliación del restrictivo sentido psicológico de la crítica de Adorno a la lógica de la identidad.

En este sentido, la práctica apropiacionista que desarrolla Nancy Spero en su obra *Codex Artaud* de 1971 puede ser considerada como una de las más brillantes referencias a los procesos desintegradores de la lógica identitaria tradicional. La acción desemiótica de los textos de Artaud es apropiada por Spero para superponerla dibujos de lenguas femeninas hinchadas. Introduce así el complejo mundo de asociaciones que el psicoanálisis propone sobre la lengua fálica como símbolo del poder. Una referencia que incorpora el más completo espectro de significados, la más profunda vertiente de asociaciones<sup>24</sup>. La lengua como forma del instinto, medio primero de experimentación subjetiva del mundo a través del cuerpo, como acontece en los niños, ligada también a múltiples asociaciones con el inconsciente y la esfera de lo sexual. A su vez, herramienta básica de la articulación lingüística, del dominio de la enunciación y el discurso. Base, en definitiva, de los procesos de formación de toda conciencia. Imagen privilegiada de la dualidad del poder.

Una apropiación la de los textos de Artaud que se sitúa, casi paradójicamente, en el horizonte de reclamación de un lenguaje femenino. Reclamación de la fluidez lingüística de Artaud, signo siempre de una locura y un dolor que se sublima en la escritura, en el arrojado al lenguaje. Huella constante también de la marginalidad y de los desvíos en el mundo, de las formas de transgresión, de las vías de escape, de la inestabilidad de toda identidad, de todo intento de significación. Signo también de una forma de plenitud, de un estar fuera de sí, de un estar con los *otros*.

La apropiación del "lenguaje del Otro" apunta a su vez a una crítica de la lógica de la identidad que trata de romper con la tradicional situación en la que "ser" significa en todo momento "ser determinado" y en la que cayó casi todo el pensamiento político, desde Platón a Marx<sup>25</sup>. Un intento, por tanto, de conseguir el "reflejo de lo no idéntico" en el significado lingüístico, evidenciar su sujeción al elemento de "otredad" que implica la cadena de uso en la que se constituye. Un planteamiento que asume un compromiso orientado hacia la reforma social mediante la modificación de la misma base de lo social y lo político. Un proceso que, en una perspectiva más amplia, exige una constante exteriorización del sujeto creativo junto a un permanente encuentro metafórico con el Otro, como muy inteligentemente proponían, por ejemplo, las experiencias educacionales de Suzanne Lacy de finales de los setenta<sup>26</sup>.

Dice Spero que "la voz del otro (en terminología freudiana el inconsciente, el loco en este caso) aunque masculino, me proveía el vehículo para mi silenciada voz como artista"<sup>27</sup>. La apropiación de un lenguaje "otro" se muestra, de esta manera, como un gesto que denuncia un silenciamiento. Este silencio lo es en el sentido de la *Diferencia* Lyotardiana, un marcado imposibilismo del mismo lenguaje que es revelado por el sentimiento. En este sentido, el silencio afásico de Adorno era todavía signo de una posibilidad ("lo moderno es arte por imitación de lo endurecido y de lo extraño, y así se hace elocuente; no por la negación de lo que ha quedado mudo"<sup>28</sup>) para Lyotard y Spero sin embargo, se convierte en el resultado de una desposesión de los medios de argumentar.

la Diferencia (en el sentido que damos aquí al término) es el estado inestable y el instante del lenguaje en que algo que debe poderse expresar en proposiciones no puede serlo todavía. Ese estado implica el silencio que es una proposición negativa, pero apela también a proposiciones posibles en principio. Lo que corrientemente se llama sentimiento señala ese estado 'Uno no encuentra las palabras adecuadas', etc. Hay que buscar mucho para encontrar las nuevas reglas de formación y eslabonamiento de proposiciones capaces de expresar la diferencia revelada por el sentimiento si no se quiere que esa diferencia quede inmediatamente ahogada en un litigio y que la voz de alerta dada por el sentimiento haya sido inútil. El objetivo de una literatura, de una filosofía y tal vez de una política sería señalar diferencias y encontrarles idiomas<sup>29</sup>.

Como afirma Lyotard ese silencio indica una proposición negativa, la negación de, al menos, una de las "instancias que constituyen un universo proposicional": destinatario, referente, sentido o remitente. El juego de lenguaje del mismo sistema de poder es el que genera una *diferencia*, neutralizando los medios de argumentación del querellante que se convierte nuevamente en víctima. Un ejemplo muy claro de diferencia entre dos partes es "cuando *el reglamento* del conflicto que los opone se desarrolla en el idioma de una de las dos partes, en tanto que la sinrazón que sufre la otra no se significa en ese idioma"<sup>30</sup>.

La acción feminista de reclamación de la expresión desarrollada por Spero juega doblemente con la locura de Artaud y con la histeria tradicionalmente atribuida a la mujer, implicando a su vez el rechazo mismo

del autor por su causa (la misoginia de Artaud era famosa). Spero conseguiría, de esta manera, convertir en expresión de la ruptura su propia insuficiencia lingüística (su carencia de lengua). De hecho, como planteaba Adorno respecto a Kafka, también podríamos afirmar que si en la obra de Spero hay esperanza es más en la capacidad para resistir "haciéndose lengua"<sup>31</sup>.

#### SIMULACIONES, SUSTITUCIONES

Aceptar, junto a Baudrillard, que el simulacro ha tomado la función de la representación puede que signifique obviar, como planteaba Benjamin Buchloh, las cuestiones respecto a la especificidad de la audiencia y de la audiencia-participación en las construcciones estéticas<sup>32</sup>, incluso la abolición del lenguaje como una noción de la acción comunicativa, pero nunca el rechazo total de una dimensión o crítica política entendida como *resistencia* consciente. En efecto, para Baudrillard existe una posibilidad de subversión, aunque sólo sea una suerte de "distanciamiento irónico". Más que un rechazo (también válido) de la palabra y el significado, la "simulación hiperconformista de los propios mecanismos del sistema"<sup>33</sup>. Esta estrategia, vinculada decisivamente al concepto de simulación, ya había sido ensayada por las primeras artistas feministas de la década de los setenta que la hicieron suya para la elaboración de su crítica a la identidad estereotipada de la mujer. En ella se daba una clara coincidencia entre práctica de apropiación y estrategia de imitación. Las jóvenes artistas de los grupos feministas californianos de los setenta empezaron a representar lo que se podría denominar los "iconos de su propia opresión": la lencería, las casas de muñecas, los efectos del maquillaje, etc. La apropiación-imitación de las ordenadas formas de la feminidad parecía ser el primer paso de separación para ganar distancia crítica de lo que estaba siendo criticado. La imitación se determinó como la única forma posible de crítica de los valores<sup>34</sup>. Precisamente, será de esta obvia representación del esencialismo cultural de donde van a surgir las estrategias más "deconstructivas" de la identidad femenina y de los condicionamientos estereotipados del género sobre la imagen y experiencia de la mujer de la década posterior, y entre las que destacará, especialmente, la propuesta por Cindy Sherman.

La simulación de identidades múltiples en su apropiación de los fotogramas cinematográficos de las películas de los años cincuenta que desarrolla en su serie *Untitled Stills* de finales de los setenta, por ejemplo, no hace sino desestabilizar los tradicionales esquemas prefijados sobre la mujer. Trata de

demostrar el carácter simulado de una existencia recreada sobre signos, expresión emblemática del valor-forma en la cultura de consumo, introduciendo, al mismo tiempo, una intensa referencia al espectador masculino<sup>35</sup>. Sherman en esta serie reconstruye fotogramas característicos de estas películas, pero apropiándose tan sólo de su apariencia. En su conjunto se detecta que han sido realizados por un único autor, aunque inspeccionados uno a uno parecerían falsificaciones de encuadres de Hitchcock o Fellini. Éstos, además, producen una fuerte sensación de familiaridad, de haberlos visto antes en alguna parte. De hecho, Peter Schjodahl observó en una ocasión que los fotogramas de Cindy Sherman parecían *a priori* tan familiares que los espectadores estaban seguros de haber visto la película a la que pertenecía el fotograma, aunque eso, evidentemente, no fuera posible. Los *Stills* suponen, de esta manera, también una sólida referencia a un producto de la cultura, el cine, ante el que la actitud del espectador como “experto” se ve reforzada, haciéndose incluso más obvia aquella pérdida diagnosticada ya por Benjamin de todo valor cultural en su relación con él<sup>36</sup>.

Esta serie de Sherman, no obstante, es, ante todo, una crítica a la representación, un debilitamiento de la consagrada ficción del sujeto unitario que proponen las teorías de la Escuela de Frankfurt o el Postestructuralismo. Esta serie revelaría irónicamente el exceso de dependencia de los sistemas sociales y de las prácticas culturales de un concepto prefijado de identidad. La imitación de representaciones dadas y tomadas como hechos de la naturaleza es, sin embargo, amenazada por una peligrosa ambigüedad a la hora de ser interpretada: para Ingrid Calame, por ejemplo, la serie de Cyndy Sherman *Untitled Stills*, en el contexto de la exposición *Hall of mirrors: Art and Film since 1945* en el Museum of Contemporary Art de Los Angeles, parecía fetichizar el cine clásico más que plantear una crítica de él<sup>37</sup>. En cualquier caso, la resistencia estratégica que parece proponerse es la de enviar al sistema su propia lógica duplicándola, a reflejar, como en un espejo, el significado sin absorberlo. Esa no absorción del significado hace que esta relación no pueda ser confundida con la descripción que podríamos hacer del planteamiento moderno como universo proyectivo donde la oposición sujeto/objeto era aún significativa, imaginaria y simbólica. Estas obras nos fuerzan la mirada a una lógica de la significación abstracta, fungible y reductora. Aceptado esto, la única reclamación posible de vida para el sujeto parece ser, como propone Baudrillard, un “actuar” en total concordancia con la lógica política del sistema, con su tendencia de regeneración del significado y del *lenguaje*:

Llegamos, pues, a la paradoja de que en esta coyuntura en la que la posición del sujeto se ha hecho insostenible, la única posición posible es la del objeto. Hay que entender aquí no el objeto "alienado" y en vías de desalienación, el objeto dominado y reivindicando su autonomía de sujeto, sino al objeto que desafía al sujeto, que le remite a su posición imposible de sujeto<sup>38</sup>

La "resistencia como sujeto" no puede ser ya respuesta eficaz ante la nueva situación. La respuesta del sujeto histórico autónomo que asume la línea de la liberación, emancipación, expresión y constitución como algo valioso y subversivo parece poco viable. De esta manera, la reclamación de un "sí mismo unitario" que plantean Adorno-Horkheimer y Foucault, "modelo de un sujeto constituidor del sentido, que se pone así mismo en singularidad trascendental frente a un mundo de objetos"<sup>39</sup> aparece ineficaz para generar una acción subversiva. Este hecho exige la puesta en práctica de nuevas estrategias operativas, basadas ya no en el signo, el significado y la connotación, sino en la cita, la referencia, el estereotipo. Con ellas también se haría posible la sucesión propuesta por Barthes de las *mitologías* por una *ideolectología*, más formal, más penetrante<sup>40</sup>.

No obstante, estas prácticas simulatorias acaban por suscitar una cuestión: si no constituyen una auténtica burla a aquellos intentos de la estética de la Modernidad de aprehender en imágenes poéticas la desintegración general, la victoria de la reificación total, siendo ya conscientes de no ser capaces de hacer estallar la miseria de la experiencia reificada. En ningún caso la propuesta adorniana de "rendirse al objeto, hasta la total auto-extinción del sujeto"<sup>41</sup> debe ser confundida con estas prácticas, pues en ella la muerte del sujeto (auto-extinción del mismo) trataba de alcanzar el extremo final de la reificación del mundo pero manteniendo la esperanza de conseguir subvertirla en un momento último<sup>42</sup>. Eran aquéllos gestos de reflexión sobre "los fragmentos reificados de la experiencia" para llevarlos a su extremo. Eran las estrategias del "personaje destructivo", expuestas ya en aquel *Einbahnstrasse* de Benjamin, que parece no llegaron a ser efectivas. Fueron, quizá, las responsables de habernos arrojado a un camino sin vuelta, al "callejón sin salida" de un extraño "eterno presente"<sup>43</sup> tras un proceso sacrificial del sujeto.

En algunas ocasiones la obra de Carrie Mae Weems ha sido relacionada con la de Sherman al apropiarse también de los estereotipos visuales, aunque en este caso racistas, de una manera estetizada. Al igual que ella, Weems rechaza la noción que Salomon Goudeau denomina "reparaciones representacionales"<sup>44</sup>. Las más interesantes proposiciones de esta autora de color son precisamente aquéllas en las que el texto actúa como mecanismo de desviación hacia un ámbito en el que el racismo se presenta no ya como "patología visual" sino como un malestar actitudinal, de pensamiento. A este respecto son especialmente relevantes obras como *Black Man with Water melon*, y *Black man with Chicken* (1986). Weems hace en ellas una reiteración fotográfica con los más obscenos y degradados estereotipos de los hombres y mujeres negros, siendo su serie "*Jokes*" la más explícita. Al igual que sucede con la obra de Sherman, la ambigüedad inherente en la estrategia crítica empleada hace que sus obras sean "tan agresivas para los blancos como para los negros"<sup>45</sup> (de hecho, cuando se mostró la obra de Weems en una exposición en Halifax, Canadá, se organizó una protesta liderada, precisamente, por los estudiantes de color de la Dalhousie University<sup>46</sup>).

En cuanto a la crítica de la estructura mítica de la obra maestra y de la representación en la historia del arte vía estrategias de simulación, son especialmente interesantes las apropiaciones iconográficas desarrolladas por Sherman en su serie *History Portraits*<sup>47</sup> (1989) y por Yasumasa Morimura en sus series de 1990.

En relación a los *History Portraits* de Sherman podemos afirmar que recuperan, para parodiarla, la ficción de un concepto de representación tradicional. Son, en definitiva, intentos de usar la representación en contra de sí misma para retar su autoridad, su reclamación para poseer algo de verdad o valor epistemológico. Esta serie implica, a su vez, una crítica explícita a la historia del arte y a sus métodos de comprensión e interpretación. En ellos, su autora se autorretrata asumiendo, de un modo evidentemente paródico y a base de los elementos protésicos que caracterizan la producción de Sherman, las identidades de los retratados en cada una de las reconstrucciones, ya sean mujeres u hombres<sup>48</sup>. Como propusiera Rosalind Krauss, los elementos protésicos juegan con la generación de una falsa imagen de máscara o velo, que en su "desmontabilidad" apuntarían a la dimensión herméutica de la obra de arte, la idea de que posee una verdad interior o significado al que el intérprete puede llegar<sup>49</sup>.

La técnica a emplear es la propia del *Tableau vivant*. Crítica y parodia que, sin embargo, queda muy lejos de aquella imagen de Duchamp y Bronja Perlmutter como el Adán y Eva de Cranach para el “Ciné Sketch” de Rene Clair. En ella la personificación del cuadro antiguo se desarrollaba como práctica de coincidencia en términos de exactitud. No podía ser de otra manera, pues la crítica de la historia en los márgenes del dadaísmo no está referida al cúmulo de representaciones que constituyen el imaginario iconográfico de la historia sino a símbolos e iconos culturales en particular. Frente a ella, la apropiación de Sherman como “tableau vivant” se abre y dirige no a una única obra sino, generalmente, a un cúmulo de imágenes culturales.

Por ello, la similitud de los *History Portraits* de Sherman con lo que podíamos ver en los fotogramas de las películas “b” de su serie anterior es obvia. Los *History Portraits* son también apropiaciones estilísticas, apropiaciones de las características más obvias del género del retrato, pero, en la mayor parte de los casos, sin una referencia directa a ninguna obra en particular. En cierta manera, abstracciones irónicas de obras del pasado, esas imágenes vistas infinitas veces desde la infancia en los libros escolares bajo el epígrafe de “obras maestras”. Pinturas que son ahora fotografías, como lo que, en realidad, siempre han sido para la cultura de la reproducción técnica, pero a la vez distorsionadas, irónicas respecto a lo que nuestra memoria del pasado nos hace esperar en ellas, sustituida su gravedad histórica por la presencia real de lo falso, de la exageración, de lo grotesco.

Un juego en la distancia entre memoria y verdad que, unida a los efectos de deformación, distorsión y burla, se implica en una reflexión sobre conceptos y formas de interpretación en torno a los temas del sexo y el género. Un hecho que también podemos apreciarlo en las obras de otros muchos autores de la década<sup>50</sup>, pero que es especialmente notorio en las apropiaciones de obras antiguas que lleva a cabo el artista japonés Yasumasa Morimura.

En los autorretratos de Morimura personificando a las infantas pintadas por Velázquez, los ídolos pop como Michael Jackson o Madonna se indaga en los procesos de absorción e influencia de las formas de representación de la cultura occidental por parte de la cultura oriental y viceversa para, incluso, llegar a plantear la afirmación de su más que

probable equivalencia<sup>51</sup>. Imágenes que, en todo momento, transitan por esa otra línea de la desidentificación permanente. Ni Sherman ni Morimura aparecen nunca como ellos mismos, siempre están actuando, representando, parodiando, sustituyendo.

Parece obvio que la pulsión paródica que alumbraron las primeras apropiaciones del ámbito de la tradición (recordemos, por ejemplo, el grotesco travestismo propuesto en el *LHOOQ* de Duchamp) está muy nítidamente presente tanto en la serie de Sherman como en la de Morimura. En ellas la imagen histórica se sitúa en una arriesgada línea fronteriza entre la risa y el horror. Con ello se implementa una eficaz ambivalencia. Por un lado se procede a representar la superficie de la experiencia reificada del mundo, al mismo tiempo que se promete su opuesto, la posibilidad de otra vida, una que surgiría de ésta por medio no de su negación, sino de su oposición *irónica*.

Unas propuestas de simulación y sustitución que se situarían en una posición intermedia entre la desmitificación y el análisis "sintáctico" de la tradición. Respecto a la primera, recordemos que Barthes consideraba que la separación del significado y el significante, lo ideológico de lo fraseológico, eran distinciones que, lejos de ser falsas o ineficaces, se habían convertido también ellas en míticas, conformando una "endoxa mitológica":

la denuncia, la desmitificación, se ha convertido en sí misma en discurso, corpus de frases, enunciado catequístico; frente a ello, la ciencia del significante no puede hacer otra cosa que desplazarse y detenerse (provisionalmente) más lejos: no en la disociación (analítica) del signo, sino en su propia vacilación: no son ya los mitos lo que hay que desenmascarar (de ello se encarga la endoxa), sino el signo en sí lo que hay que hacer tambalear: no revelar el sentido (latente) de un enunciado, un trazo, un relato, sino abrir fisuras en la misma representación del sentido.<sup>52</sup>

Si bien, para Barthes, la alienación de la sociedad sigue obligando a desmitificar los lenguajes (y en especial los de los mitos), la vía de combate no debiera ser ya el desciframiento crítico, sino la *valoración*. Por ello, la tarea que se debería desarrollar sería, más bien, de orden sintáctico: "¿de

qué articulaciones, de qué desplazamientos está hecho el tejido mítico de una sociedad de elevado consumo?"<sup>53</sup>. Un paso inevitable, pues, de un intento de destrucción del significado (ideológico) a una destrucción del signo: de una *mitoclastia* a una *semioclastia* "mucho más amplia y elevada a otro nivel."<sup>54</sup>

Tanto en Sherman como en Morimura hay una intención de desmitificar, de evidenciar los contenidos de los sistemas de conocimiento y de la tradición histórica, sin embargo, las estrategias para llevarlo a cabo se vinculan a procesos de desplazamiento y sustitución. La posibilidad de combinar ambas propuestas de análisis, generalmente excluyentes en la teoría del conocimiento, es el privilegio exclusivo de la práctica apropiacionista más crítica y, como hemos visto, uno de sus ámbitos más importantes de actuación.

---

<sup>1</sup> Eugenio Trias, *Teoría de las ideologías*, Ed. Península, Barcelona 1987, p. 91.

<sup>2</sup> T. W. Adorno, *Teoría Estética*, Taurus, Madrid, 1977, p. 18.

<sup>3</sup> Abigail Solomon-Godeau, Catálogo de la exposición *Mistaken Identities*, University of Washington Press, 1993, p. 44.

<sup>4</sup> Craig Owens, "Sherrie Levine at A&M Artworks" en *Beyond recognition, Representation, Art and Power*, University of California Press, 1992. p. 114.

<sup>5</sup> Ver Jose Luis Brea, "Fake as more", en *Sur Express*, Julio 1987, p. 40-45.

<sup>6</sup> Levine cita el texto de Borges en su artículo publicado en *Blasted Allegories*, Brian Wallis (ed.) the New Museum of Contemporary Art, New York-The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1987, p. 92-93.

<sup>7</sup> Jose Luis Brea, "Fake as more", cit. p. 42.

<sup>8</sup> La serie *Six Pictures after Marc* se expuso en la exposición *Young Americans* en el Chicago Museum of Contemporary Art (1982). En la Documenta VII expuso obras similares sobre Egon Schiele. En tales contextos las imágenes de Levine han de leerse como comentarios sobre el reciente surgimiento del impulso neoexpresionista. Ver Carter Ratcliff "Art and Resentment" en *Art in America*, 9-13, verano de 1982, p 11.

<sup>9</sup> "Creo que parte de ello -de mi interés en ser radical, polémica- era que estaba furiosa. Me sentía enfadada por estar excluida"( Sherrie Levine en una entrevista con Stephen Westfall, "Sherrie Levine, Mary Boone", en *Flash Art*, noviembre-diciembre de 1987, p.106). Los vídeos en clave paródica de Cheryl Donegan sobre el Expresionismo Abstracto también irían en esta línea de reflexión sobre algunas de las implicaciones políticas de este movimiento. Donald Gordon en su libro *Expresionism: Art and Idea* ( Yale University Press, 1991) también trata el tema de las adherencias ideológicas del Expresionismo.

<sup>10</sup> Levine afirma que "Como mujer, sentí que no había sitio para mí. Existía tanta representación en toda esa pintura nueva, del deseo masculino. El sistema del arte por entero había sido creado para celebrar esos objetos del deseo masculino. ¿Dónde, como mujer, podría situarme?. Lo que yo estaba haciendo era hacer esto explícito. Cómo esta relación edipal que los artistas tienen con los artistas del pasado se reprimía: y cómo, como mujer, sólo se me

---

permitía representar el deseo masculino. En Gerald Marzorati, "Art in the (Re)Making, *Art News*, Mayo 1986, p.91.

<sup>11</sup> Ver el artículo de Sherrie Levine, "David Salle", *Flash art*, n° 103, verano de 1981, p. 34. La crítica a David Salle es un tema muy frecuente en la propuesta artística feminista. Sue Williams, por ejemplo, en su cuadro *The inspired collector* en 1990, expuesta en la galería Amy Lipton sitúa un David Salle al fondo de un escena de asesinato. Sobre la intensificación de los contenidos sexuales en las obras de Salle y su sentido ofensivo ver Brook Adams, "Lee Friedlander and David Salle: Truth or Dare?", *Art in America*, Enero de 1979.

<sup>12</sup> Ver Paul Taylor, "Sherrie Levine, Plays with", *Flash Art*, verano 1987. p. 55.

<sup>13</sup> "Como todo artista estoy tratando de describir mi propia experiencia, y puesto que soy una mujer mi experiencia es distinta de la de un hombre. Realmente pensaba que esto era una broma. Schiele siempre parecía ser el último hombre expresionista, el último bohemio, así que pensé que sería divertido intentarlo en su persona", Sherrie Levine citada en el artículo de Paul Taylor, "Sherrie Levine, Plays with", *Flash Art*, verano de 1987, p. 55.

<sup>14</sup> Según Levine "el arte puede ser una teatral representación del poder" Ibid.

<sup>15</sup> Levine afirma que "No creo que el juego esté tan vacío. En el nivel simbólico es muy importante. Pero es de un tipo diferente al poder político directo, como la habilidad para instrumentalizar socialmente la medicina, por ejemplo. Creo que los artistas y los críticos algunas veces confunden las dos cosas existiendo un tipo de apología de su propia y limitada actividad". Sherrie Levine citada por Paul Taylor en "Sherrie Levine, Plays with", cit. p. 55.

<sup>16</sup> Levine encontraba la teoría de la Escuela de Frankfurt insuficiente: "tuve la intuición de que una respuesta podría ser una más psicoanalítica lectura de las cosas", Ibid.

<sup>17</sup> Ver Michèle Cone, "Sherrie Levine, Barkersville and Watson", en *Flash Art*, Febrero-Marzo 1986, n°126, p. 50.

<sup>18</sup> Ver "Talking abstract" parte II, en *Art in America*, Diciembre 1987.

<sup>19</sup> Sherrie Levine en Paul Taylor, "Sherrie Levine, Plays with", *Flash Art*, Summer 1987. p. 55. Como afirmara en conversación con Dan Cameron "nunca me he sentido particularmente incomprendida. Mi trabajo no es difícil de entender, aunque a alguien le pueda no interesar. Cualquiera comprende que una fotografía de una fotografía es un objeto extraño. No hace falta una educación de élite para ello. Lo que ocurre es que la gente no puede creer que sea tan simple, no pueden aceptar que la incomodidad que experimentan es el objeto de mi trabajo." Sherrie Levine citada por Dan Cameron, "Entrevista con Sherrie Levine", *Sur Express*, Julio 1987, p. 46-48.

<sup>20</sup> Ver Rodney Graham, *Works from 1976 to 1994*. Art Gallery of York University, The Renaissance Society at the University of Chicago, 1994.

<sup>21</sup> A. Wellmer, "La Dialéctica de la Modernidad y Postmodernidad" en *Modernidad y Posmodernidad*, José Picó (Ed.), Madrid, Alianza, 1994, p 126.

<sup>22</sup> Para Wellmer "Esas normas representan para Adorno y Horkheimer una etapa necesaria-lo mismo que para Marx la sociedad burguesa, - pero que está destinada a ser superada en la autotranscendencia de la razón (...) dentro del psicoanálisis aparece un elemento precisamente de ese racionalismo cuyas formas idealistas de reflexión Freud había destruido de forma tan completa (...) Adorno y Horkheimer ya no son capaces de explicar cómo habrá que pensar una trascendencia de la razón" Ibid. p. 122.

<sup>23</sup> Ibid.

<sup>24</sup> "Tongue" en inglés, por ejemplo, significa también palabra, discurso, lenguaje; en sus infrecuentes usos como verbo es regañar, reprochar.

<sup>25</sup> Ver C. Castoradis, *La institución mágica de la sociedad* (1975), Barcelona (2 vols), 1983 y 1989.

---

<sup>26</sup> “En un ejercicio en el ‘Feminist Studio Workshop’ en el ‘Woman's Building’ de Los Ángeles, pedí a mis alumnos que seleccionaran una categoría de la experiencia definida culturalmente como ‘otro’, (...) y representasen esa experiencia en intersección con la suya propia. Como segundo paso tenían que iniciar una colaboración con una persona o grupo representando esa experiencia”, Suzanne Lacy, “Affinities: Thoughts on an incomplete History”, en *The Power of feminist Art: The American movement of the 1970's, History and impact*, Norma Broude y Mary Garrad (eds.), Harry Abrams, 1994. p. 265.

<sup>27</sup> Otras artistas, como Mary Kelly en obras como *Postpartum Document*, (1979) una de las más conocidas y en la que trabajó durante años, van a radicalizar ese silenciamiento de la mujer mediante una estrategia de escucha y observación que va a incidir fundamentalmente sobre la relación entre el lenguaje y el desarrollo de la identidad social. *Postpartum Document* resalta la relación entre la madre y el niño a través de una documentación evidencial dentro de un marco indudablemente psicoanalítico que termina con el sello de su total socialización mediante la adquisición del lenguaje escrito: la ley del padre. La presencia física de la mujer, fetichizada en el arte occidental, es de este modo reemplazada por otro orden de presencias que acompañan al discurso de y desde el tradicional lugar del silencio femenino.

<sup>28</sup> T. Adorno, *Teoría Estética*. cit. p. 36.

<sup>29</sup> J. F. Lyotard, *La diferencia*, Gedisa, Barcelona, 1991. p.26.

<sup>30</sup> *Ibid.* p.22.

<sup>31</sup> T. Adorno, *Notes to literature*, Columbia University Press, 1993.

<sup>32</sup> Benjamin H. D. Buchloh, “Hans Haacke: Memory and Instrumental Reason”, *Art in America*, Febrero 1988, p. 97.

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> Ver Arlene Raven, “Woman House”, en *The Power of Feminist Art : The American Movement of the 1970's , History and impact*, Norma Broude y Mary Garrad (eds.), Harry Abrams 1994.

<sup>35</sup> Para A. C. Danto los *stills* de Sherman “generan poderosas asociaciones con la experiencia compartida de una cierta generación de aficionados a las películas, históricamente definidos por la circunstancia de que las imágenes eran en blanco y negro (cuando Woody Allen usa el blanco y negro en una película como *Manhattan*, y emplea melodías familiares de Gershwin como trasfondo musical, consigue una nostalgia instantánea que es el constante estado interior del protagonista masculino.” “Past Masters and Postmoderns: Cindy Sherman's History Portraits”, cit.

<sup>36</sup> Según Benjamin, “El espectador se encuentra, pues, en la actitud del experto que emite un dictamen sin que para ello le estorbe ningún tipo de contacto personal con el artista. Se compenetra con el actor sólo en tanto que se compenetra con el aparato. Adopta su actitud: hace tests. Y no es ésta una actitud a la que puedan someterse valores culturales?”. “El arte en la época de su reproductibilidad técnica”, op. cit. p. 34.

<sup>37</sup> Una exposición en conmemoración de los cien años de la invención del cine por los hermanos Lumière.

<sup>38</sup> J. Baudrillard, *Las estrategias fatales*, Anagrama, Barcelona, 1984, p. 123.

<sup>39</sup> A. Wellmer, “La Dialéctica de la Modernidad y Postmodernidad”, cit. p.123.

<sup>40</sup> Roland Barthes, “La Mitología hoy”, en *El susurro del Lenguaje*, Paidós, Barcelona, 1994, p. 84.

<sup>41</sup> T. Adorno, “Benjamin's ‘Einbahnstrasse’”, en *Über Walter Benjamin*, Suhrkamp, Frankfurt, 1988.

<sup>42</sup> A este respecto Marx pensaba que “la carga debe hacerse todavía más pesada despertando la conciencia de la misma” en “Contribution to the Critique of Hegel's philosophy of Right, Introduction”, *The Marx- Engels Reader*, Robert C. Tucker (ed.), W. W. Norton & Co., N.Y., 1972, p. 14.

---

<sup>43</sup> Ver G. Raulet, "From Modernity as One-way street to Postmodernity as Dead End" en *New German Critique*, n. 33, otoño de 1984.

<sup>44</sup> Ver. A. Solomon-Godeau *Mistaken Identities*", University of Washington Press, 1993, p. 44. p. 28

<sup>45</sup> Ibid.

<sup>46</sup> Ibid.

<sup>47</sup> Los *History Portraits* fueron realizados en su mayoría en Roma, durante un período de dos meses, en un estudio en el Trastevere y expuestos en Metro Pictures, en Enero de 1990. Los retratos cubren varios siglos, desde el siglo XV florentino al París del s.XIX partiendo de diversos cuadros antiguos y tomando elementos diferentes de cada uno de ellos en mayor o menor proporción: se trata de mezclas de Boucher/Nattier, Fragonard/Watteau, etc. La estrategia empleada es la del "Tableau vivant", en la que una persona viva protagoniza la escena de un cuadro.

<sup>48</sup> Para Arthur C. Danto, "Donde la Fornarina usa un elaborado brazaletes en el retrato de Rafael en la de Sherman usa una especie de liga destejada. Donde la Fornarina apunta al nombre de su amado en el de Rafael, en el de Sherman su dedos aparecen cerrados en una aserción simbólica de que sus piernas están cerradas. Sus pechos no le pertenecen a ella sino a su amado, en Sherman tampoco le pertenecen a ella, pero tampoco a nadie, puesto que son falsos y los utiliza como un protector del pecho. De hecho no hay manera de saber si la persona que utiliza el pecho falso tiene pechos de verdad detrás. Todo en la foto es falso, falsos pechos, falsas ropas, falso Rafael" en *Past Masters and Postmoderns: Cindy Sherman's History Portraits*, Schimer Art Books. Mosel Verlag, Munich 1991.

<sup>49</sup> Para Krauss "Sherman giró su atención hacia el arte, es decir, firmemente y constantemente hacia la versión más manifiesta y pronunciada de la escena de la sublimación. El término *high* que implícitamente o explícitamente modifica a *art* anuncia este efecto sublimatorio como habiendo tenido su origen en un gesto de levantar los ojos hacia el plano de lo vertical y, por tanto, a acceder al plano de la *gestalt* (...) Como si el trabajo de Sherman con lo horizontal hubiese retornado ahora a lo vertical, a la imagen sublimada, pero sólo para descreerla (...). Maquinando contra la sublimatoria energía del arte, las partes del cuerpo constituyen significantes que marcan un rendimiento a la gravedad, tanto por el peso de los elementos físicos y el sentido que promocionan esas formas de péndulo resbalándose por la superficie del cuerpo", Rosalind Krauss, *Cindy Sherman 1975-1993*, Rizzoli, 1994.

<sup>50</sup> Especialmente interesante a este respecto fue la exposición "Rose is a Rose: Gender Performance in Photography", organizada por Jennifer Blessing, y expuesta en el Guggenheim. La exposición examinaba las vías en las que la identidad es teatralmente construida en la fotografía. Ver su artículo en *Flash Art*, Abril de 1997, p. 61.

<sup>51</sup> Ver el texto presentación de Dan Cameron en el catálogo de la exposición *Cocido y Crudo*, MNCARS, Madrid, 1994-95.

<sup>52</sup> Roland Barthes, "La mitología hoy", en *El susurro del Lenguaje*, Paidós Comunicación, Barcelona 1994, p. 85.

<sup>53</sup> Ibid.

<sup>54</sup> Ibid.