

## Feminidades nomádicas en la fotografía del siglo XX

Uta Felten<sup>1</sup>

Recibido: 11 de septiembre de 2017 / Aceptado: 20 de noviembre de 2017

**Resumen.** Este artículo analiza las estrategias subversivas que, a través de la fotografía, se articulan como espacio común en la creación de mujeres artistas durante el siglo XX. Para ello se recurre a ejemplos clave que abarcan distintos momentos de la creación artística del pasado siglo: Claude Cahun, Cindy Sherman y Ouka Leele. Las tres artistas se toman como ejemplo representativo de las prácticas contradiscursivas del nomadismo. Una estrategia, como se pretende demostrar, que se niega a la concepción de identidades fijas para sustituirlas por un juego de máscaras al infinito que deconstruye de modo irónico los modelos y mitos del discurso patriarcal y su mirada heteronormativa.

**Palabras clave:** Género; feminidades; fotografía; mirada; identidades

### [en] Nomadic Femininities in the Twentieth Century Photography

**Abstract.** The contribution analyses subversive strategies in the art of women photography of the 20<sup>th</sup> century with a focus on the examples of Claude Cahun, Cindy Sherman and Ouka Leele. These artists are considered to be key examples of the practice of nomadism. A strategy, as it is intended to demonstrate, which denies traditional conceptions of fixed identities which are substituted by a strategy of ironic play with masks and identities deconstructing the models and myths of patriarchal discourse and its heteronormative gaze.

**Keywords:** Gender, Women Photography, Gaze, Identities

**Sumario.** 1. Introducción. 2. Ironización del voyeurismo masculino. 3. La recodificación de los modelos tradicionales del imaginario cultural. 4. El nomadismo como práctica contradiscursiva en la fotografía. 5. A modo de conclusión. 6. Bibliografía

**Cómo citar:** Felten, U. (2018) Feminidades nomádicas en la fotografía del siglo XX. *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, 18 (1), 97-110. <http://dx.doi.org/10.5209/ARAB.57078>

---

1 Universitat Leipzig (Alemania)  
felten@rz.uni-leipzig.de

Este artículo se enmarca en el Proyecto de Investigaci3n “Interculturalidad, Biopolítica y Tecnologías de Género” [AICO/2017/123].

## 1. Introducción

En su ya famoso ensayo *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, publicado por primera vez en la revista *Screen* en 1975, Laura Mulvey planteará una aproximación teórica para abordar los estudios fílmicos desde una perspectiva de género que se convertirá, de forma inmediata, en un espacio clave para el desarrollo de nuevos enfoques en la creación, estudio y análisis de la imagen a partir del último tercio del pasado siglo. Las conclusiones de Mulvey sobre los mecanismos en torno a los cuales se articula el cine clásico de Hollywood, abrirá toda una serie de trabajos artísticos y líneas de estudio para determinar de qué manera la mirada heteronormativa fija la imagen de la mujer convirtiéndola en falo para impedir el miedo masculino de la castración. Y, por otro lado, cómo llevar a cabo prácticas contradiscursivas que impidan estos mecanismos de fijación tanto en el campo audiovisual como en otros ámbitos artísticos.

En este sentido, la genealogía de las prácticas y contradiscursivas que desarticulan la mirada patriarcal se convertirá en un importante campo de investigación desde las últimas décadas del siglo XX en base a las grandes preguntas planteadas por Nochlin (1971), Mulvey (1975), Bovenschen (1976) o Lauretis (1985), por poner solo unos pocos ejemplos. En este contexto —todavía de corte mayoritariamente eurocéntrico—, se pondrá en valor el trabajo de un gran grupo de mujeres fotógrafas y de directoras de cine occidentales que se oponen a esta práctica fálica de la mirada heteronormativa proponiendo prácticas contradiscursivas que se oponen voluntariamente a los conocidos mecanismos del régimen de la mirada heteropatriarcal.

Este trabajo partirá, por tanto, de una metodología cualitativa basada en los modelos de análisis contradiscursivos de la imagen que, desde los *film studies* y el corpus teórico de Laura Mulvey, ofrecen los *gender studies* y la *queer theory* en lo que afecta a planteamientos como los de Michel Foucault, Gilles Deleuze, Monique Wittig, Teresa de Lauretis y Judith Butler. Asimismo, y de forma complementaria, el enfoque metodológico quedará atravesado por las tesis de Roland Barthes en lo que se refiere al análisis de la imagen fotográfica y a la configuración de los mitos cotidianos.

Respecto al objeto de estudio, dentro del amplio espectro de mujeres fotógrafas que se abre —especialmente desde una perspectiva no eurocéntrica y de análisis poscolonial— se ha optado por acotar el número de fotógrafas objeto de estudio a cuatro que desarrollan su trabajo en un contexto occidental al ser este marco espacial uno de los primeros ámbitos de actuación de estas estrategias. Así, el objeto de estudio se acotará dos fotógrafas en activo a comienzos del siglo XX, la francesa Claude Cahun (Nantes, 1894-Saint-Hélier, 1954) y la gemanopolaca Germaine Krull (Posen-Wilda, 1897-Wetzlar, 1985), así como a otras dos que comienzan a desarrollar su trabajo fotográfico durante la segunda mitad del siglo XX: la española Bárbara Allende Gil de Biedma, conocida por su nombre artístico *Ouka Leele* (Madrid, 1957) y la norteamericana Cindy Sherman (Nueva Jersey, 1959).

El objetivo será determinar, mediante el análisis de la práctica visual de estas cuatro mujeres fotógrafas como casos de estudio, qué se puede poner de relieve en relación a las estrategias contradiscursivas básicas que, a través de la fotografía, subvierten el régimen de la mirada patriarcal. La hipótesis de este trabajo y, por tanto, lo que se pretende demostrar es que estas prácticas contradiscursivas pueden

concretarse en tres estrategias clave a la hora de articular, construir y presentar la imagen: la ironización del voyeurismo masculino, la recodificación de modelos tradicionales del imaginario cultural y la práctica del nomadismo anti-identitario o feminidad nómada.

## 2. Ironización del voyeurismo masculino

La primera estrategia visual que articula las estrategias contradiscursivas de la mirada heteropatriarcal será la ironización del voyeurismo masculino. Dentro de esta práctica, muy presente ya en la fotografía de Germaine Krull (imagen 1), la mujer —sujeto-creador de imágenes— se presenta y autorrepresenta de forma consciente como sujeto-autora (*mujer-auteur*) de la mirada desenmascarando, en este mismo ejercicio visual, la mirada patriarcal.

Hay que recordar que algo muy frecuente en las fotografías de la vanguardia europea de comienzos del siglo XX será el gesto autorreflexivo. Será habitual en fotografías como Germaine Krull o Claude Cahun la práctica de autorrepresentarse con la cámara o con un tercer ojo de cristal, señalando así su posición autónoma de *mujer-auteur*. Es decir, de artista que controla la mirada en vez de exponerse a ella (imagen 2).



Imagen 1. Germaine Krull, 1925: *Autoportrait à l'Icarette* [Fuente: Col. Centre Pompidou]

Imagen 2. Claude Cahun, 1927: *Autoportrait* [Fuente: Col. Jersey Heritage]

El tercer ojo presente en la fotografía de Claude Cahun tiene como objetivo desestabilizar al espectador. Mirando la fotografía el espectador no sabe si mira o es mirado. Su posición está desestabilizada y puesta en una red de inseguridades en el sentido de Foucault (1966). Será, precisamente, en esa red de inseguridades donde el régimen de la mirada es frágil y puede ser sustituido en cada momento. Un juego al revés donde el sujeto de la mirada y el objeto de la mirada pueden intercambiar su posición hasta el infinito. Bajo esta circunstancia la cuestión epistemológica “estoy mirando o soy mirada” no recibe ninguna respuesta.

Con esta estrategia, Claude Cahun sustituye la epistemología patriarcal de las identidades fijas y normativas por una epistemología voluntariamente plural en la que las identidades son fluidas e intercambiables. Un juego subversivo muy parecido con la posición del espectador la encontramos en una de las obras clave de la fotógrafa madrileña Ouka Leele. En su fotografía *El espejo de Venus tiene escamas* (imagen 3) se complace en ironizar y subvertir los mecanismos del voyeurismo masculino. Hay una irritación voluntaria que se esconde en esta fotografía. Ouka Leele nos ofrece un cuerpo erótico femenino que se mira en un espejo que se encuentra fuera del campo visual.



Imagen 3. Ouka Leele: *El espejo de Venus tiene escamas*. [Fuente: Museo del Traje de Madrid]

El espectador de la fotografía imagina verse a sí mismo en el espejo pero, a su vez, se siente irritado por el desplazamiento del espejo al *hors-champ*, al otro lado del campo visual. Al mismo tiempo, sabe que aquello que está mirando le ve a él mismo a través del espejo. La ironía de la fotografía *El espejo de Venus tiene escamas* radica en el desenmascaramiento del *voyeurismo heteropatriarcal*: la posición del que mira se revela insegura porque no sabe si mira o, en realidad, es mirado. Ya no es un voyeur potente y activo porque es descubierto por el objeto de su mirada. Algo que, irónicamente, le convierte en el objeto de la mirada. Un juego de ironías que se enfatiza con el valor iconográfico de los peces presentes en la fotografía: símbolos de alta ambigüedad fálica que desplazan al espectador tanto al campo mitológico del Eros y como al campo bíblico de función cristológica.

### 3. La recodificación de los modelos tradicionales del imaginario cultural

Una segunda práctica contradiscursiva en la fotografía realizada por mujeres artistas consistirá en la práctica de la recodificación de los modelos del imaginario cultural de procedencia mitológica. En este sentido, no nos referiremos exclusivamente a la mitología clásica o a los mitos de raíz judeo-cristiana sino, también, a los mitos de lo cotidiano en el sentido que le otorga Roland Barthes (1957).

Dentro de las prácticas artísticas contemporáneas, esa técnica ha sido definida también bajo el término *appropriation art*. Una estrategia que persigue apropiarse de modelos pre-existentes para variarlos, subvertirlos, deformarlos o deconstruirlos. Con un claro anclaje en la vanguardia de comienzos del siglo XX, estas estrategias de recodificación que trabajan con la copia, el montaje, el reciclaje, el collage, el objeto encontrado y apropiado, la serialización, la cita, el metraje y la fotografía encontrada, el *copy and paste*, la fragmentación, la reconstrucción, la manipulación, el ensamblaje, el reciclado, el rayado, el *scratch*heado, la remezcla, la hibridación y la postproducción digital tienen un correlato desde la teoría y estética de la imagen que atraviesa a Walter Benjamin (*La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*, 1936), Umberto Eco (*Obra abierta*, 1962), Roland Barthes (*La muerte del autor*, 1967) y proyectos curatoriales clave como el de Douglas Crimp con la exposición *Pictures* en 1977 para el *Artists Space* de Manhattan (New York).

El sentido benjaminiano de estas prácticas, que se encaminan a considerar que tras la Primera Guerra Mundial la única obra realmente dotada de sentido —de sentido crítico— es el collage de citas, fragmentos y ecos de otras obras, se activa en gran parte de la producción fotográfica que pretende reapropiarse y reconfigurar de forma crítica citas, mitos y modelos que constituyen el imaginario desde el que se construye y legitima una cultura occidental históricamente patriarcal, falocéntrica y heteronormativa.

En este escenario de citas, mutaciones y recodificaciones culturales, la obra fotográfica de la artista Cindy Sherman será altamente paradigmática. En una de las fotografías más famosas, *After Botticelli* (imagen 4) de la serie *History Portrait* (1990), Sherman actualiza y profana la tradición de la *Maria lactans* apropiándose del retrato —identificado con *Simonetta Vespucci*— realizado por Sandro Botticelli y conocido bajo el título *Retrato alegórico de una dama* (imagen 5). Una intervención crítica en una larga tradición iconográfica de la *lactatio* que podemos observar también en el famoso cuadro de Jean Fouquet (ca.1452) así como en la tradición de las fuentes barrocas de doble iconografía mariana y mitología pagana (imágenes 6 y 7).



Imagen 4. Cindy Sherman, 1990: *History Portrait* [Fuente: MoMA]

Imagen 5. Botticelli, 1480: *Simonetta Vespucci como Maria Lactans* [Fuente: Staatliche Museen Berlin]



Imagen 6. Jean Fouquet, 1452: *La virgen y el niño* [Fuente: Musée Royal des Beaux-arts, Anvers]

Imagen 7. Johann Schwaiger, 1693, *Virgen María y Diana*, Austria [Fuente: Colección Particular]

La fotografía de Sherman constituye un perfecto ejemplo sobre cómo el apropiacionismo contribuye a actualizar de modo irónico tanto la tradición de la *Maria lactans* como de las alegorías paganas tanto de la diosa Diana dadora de leche como del supuesto retrato de *Simonetta Vespucci*. Sherman es altamente subversiva porque juega con esta triple ironización: ironiza sobre la dama alegórica de Botticelli, ironiza la tradición mitológica-pagana sobre el mito de Diana y, por último, ironiza sobre la tradición iconográfica de la *Maria lactans*. Un dispositivo, este último, que profana también la tradición de la *Lactatio Bernardi*: la lactancia de San Bernardo de Claraval presente en el famoso cuadro de Alonso Cano (1656) del Museo del Prado (imagen 8). Una imagen religiosa en donde la Virgen le da a beber la leche materna de su pecho al santo Bernardo de Claraval.



Imagen 8. Alonso Cano, 1656: *San Bernardo y la Virgen* [Fuente: Museo del Prado]

El mito de la lactancia de San Bernardo se configura en base a múltiples variaciones que conviven entre sí: en una versión del mito se cuenta que María se le apareció a San Bernardo mientras estaba rezando y roció la leche de su pecho sobre los labios del Santo. En otra versión se le aparece la virgen a San Bernardo cuando él se ha dormido. En este momento la virgen se le aparece y le pone su pecho en la boca para que reciba la sabiduría de Dios. En una tercera versión del mito, aquí presente, se trata de una visión de San Bernardo en la que la escultura de la virgen cobra vida y le sale un chorro de leche que llega hasta la boca del santo.

En la fotografía de Cindy Sherman (imagen 4) el Santo esta ausente. La virgen se ha transformado en una dama profana, en la misma Sherman, y ofrece la leche de su seno a alguien que está fuera de la fotografía, en el *hors-champ*, en un campo fuera de lo visible. Será, precisamente, este *hors-champ* el que pueda ser llenado con nuestro propio deseo. El observador o la observadora puede ponerse en el lugar del Santo esperando a que la dama le ofrezca la leche que emana de su pecho. En este juego de desplazamientos, el espectador o la espectadora forma parte de la estrategia irónica de la fotografía. El San Bernardo ausente puede ser el espectador mismo o la espectadora misma si le apetece.

Esas estrategias apropiacionistas de la fotografía shermaniana que trabajan, por un lado, a favor de la recodificación de modelos iconográficos tradicionales en clave irónica y, por otro, al juego de lo visible y lo invisible, podemos observarlas también en las fotografías de Ouka Leele que ironizan sobre las tradiciones pictóricas preexistentes. Su fotografía *El espejo de Venus tiene escamas*, se configura como una fotografía palimpsestica que deja entrever las huellas de una larga tradición pictórica preexistente y que pone en escena la iconografía de la Venus delante del espejo.

Dentro de la larga tradición pictórica de la Venus ante el espejo, uno de los cuadros más famosos y citado directamente en la fotografía de Ouka Leele será la versión pictórica realizada por Velázquez y conservada en la National Gallery de Londres (imagen 9). En la versión velazqueña, vemos el cuerpo de Venus de espalda, tumbada eróticamente en una cama mientras Cupido le tiende un espejo en el que se refleja su rostro. Al igual que Cindy Sherman, Ouka Leele juega con la estrategia del desplazamiento y nos insta a enfrentarnos a la problemática barroca de lo visible y lo invisible. En esta ocasión, el Cupido representado por Velázquez y el espejo que ofrece a Venus no están presentes en la fotografía. Han sido desplazados al campo invisible, al *hors-champ* que se encuentra fuera del marco de la fotografía. Aunque Cupido con su espejo ya no aparece en la fotografía de Ouka Leele, sí que sigue formando parte del imaginario colectivo del espectador y de la espectadora que se imagina observado por él. El juego misterioso con lo visible y lo invisible convierte la fotografía en una red de inseguridades y ambigüedades que también afectan a la identidad genérica del cuerpo presente en la fotografía.



Imagen 9. Diego Velázquez, 1647: *Venus del espejo* [Fuente: National Gallery, Londres]

En la fotografía de Ouka Leele no hay ningún espejo y por eso —a diferencia del cuadro de Velázquez— no vemos el rostro al que pertenece el cuerpo representado. ¿A quién le pertenece este cuerpo? ¿Es un cuerpo de mujer? Parece que sí. Pero es una afirmación que se establece desde la duda y la inseguridad. La fotografía de Ouka Leele esconde otra referencia cultural clandestina: el cuerpo presentado aquí nos reenvía a la famosa escultura griega del *Hermafrodito durmiente* del Louvre (imagen 10) y a su versión barroca de Matteo Bonarelli de Luca (imagen 11) conservada en el Museo del Prado y cuya copia fue encargada por el propio Velázquez en su segundo viaje a Italia.

Al decodificar las referencias tanto a la Venus de Velázquez como al hermafrodito durmiente, la fotografía se revela voluntariamente ambigua. Todo es inseguro y los límites entre los cuerpos, entre lo masculino y los femenino, se revelan fluidos.



Imagen 10. Gian Lorenzo Bernini, 1620: *Hermafrodito durmiente* [Fuente: Musée du Louvre]

Imagen 11. Matteo Bonarelli de Luca, 1652: *Hermafrodito* [Fuente: Museo del Prado]

#### 4. El nomadismo como práctica contradiscursiva en la fotografía

Entre las estrategias fotográficas contradiscursivas a la hora de representar a la mujer y de generar autorrepresentación crítica estará también la convicción y negativa a reducir la imagen a un modelo de significado único mediante prácticas que transforman la imagen única —e inequívoca— en una imagen de naturaleza seriada. Es decir, invitar a la imagen a que participe del infinito juego del enmascaramiento para evitar ser fijadas como identidades estables. En términos de Judith Butler (2014: 171): “Thus there is no ‘I’ who stands behind discourse and executes its volition or will through discourse.” No hay ningún sujeto que preceda a sus enmascaramientos. No hay nada más que máscara: todo es teatro. El cuerpo mismo es un teatro: un teatro de citas.<sup>2</sup> El cuerpo como entidad performativa, como escena de citas ambiguas, es uno de los discursos clave presentes en la fotografía desde Cahun hasta Sherman.

Dentro de la estrategia contradiscursiva del nomadismo identitario a través de la práctica fotográfica, la artista Claude Cahun puede ser considerada como una pieza fundacional. Nacida en Nantes en 1894 en el seno de una familia judía de la alta burguesía, Lucy Schwab, conocida después como Claude Cahun, se traslada a partir de 1914 a París donde vive una relación amorosa con la artista Suzanne Malherbe. Ambas comienzan su carrera artística publicando artículos e ilustraciones bajo pseudónimos masculinos: Suzanne Malherbe bajo el nombre de Marcel Moore. Claude Cahun bajo el nombre de Daniel Douglas haciendo referencia al amante de Oscar Wilde: Lord Alfred Douglas. En 1919 Claude Cahun publica su primer libro *Vues et visions* con ilustraciones de Suzanne Malherbe. Pero Cahun no se limitará a trabajar su propia subjetividad mediante estrategias literarias. Su construcción identitaria —incluso como obra de arte en sí misma— se llevará a cabo por medio de un intenso trabajo fotográfico.

Con su provocadora y subversiva propuesta fotográfica Claude Cahun anticipará, ya en los años veinte, posiciones de la fotografía posmoderna como las de Cindy Sherman y un sinfín de mujeres artistas más. En 1919 se corta el pelo radicalmente corto y se tiñe de color rosa, de color plata, color oro o, simplemente, aparece completamente calva (imágenes 12 y 13). Anticipando así cincuenta años antes a posiciones cercanas al movimiento Punk, Cahun subvierte de modo radical los modelos de feminidad de su época. Modelos todavía determinados por un código de feminidad construidos desde la moda, lo artificioso y lo ornamental.

---

2 Se puede constatar que la idea del cuerpo como entidad performativa está ya presente en la epistemología barroca: la Venus de Velázquez es presentada en una escena, escena de teatro rodeada por supuesto por un cortinaje rojo.



Imagen 12. Claude Cahun, 1928: *Autorretrato* [Fuente: Col. Jersey Heritage]

Imagen 13. Claude Cahun, 1920: *Autorretrato* [Fuente: Col. Jersey Heritage]

Artista y librepensadora, Cahun (2002: 481-482) luchará por los derechos de los gays y lesbianas de su época y declarará en la revista *Amitiés* en 1925 una petición para la libertad de modelos de convivencias homosexuales: “*Je réclame la liberté générale des mœurs*” (Yo estoy en favor de la libertad total de los mores). En ese mismo año comienzan sus famosos autorretratos en los que desdibuja los límites entre lo artificial y lo natural, entre lo femenino y lo masculino, entre el yo y la otredad para fundar una poética nómada de identidades fluidas y voluntariamente ambiguas (imagen 14). Cinco años después, publicará el volumen *Aveux non avendus* (1930) —Confesiones no confesadas—, texto intermedial por excelencia que contiene poemas, fotocollages e ilustraciones (imagen 15).



Imagen 14. Claude Cahun, 1929: *Autorretrato* [Fuente: Col. Jersey Heritage]

Imagen 15. Claude Cahun y Moore, 1929-1930: *Aveux non avendus*, plancha VIII

Será importante poner, asimismo, de relieve este texto por su título: *Aveux non avendus*, —Confesiones mal avenidas—. El título de la obra es programático para la poética nómada de la propia Cahun. Sus autorretratos se niegan voluntariamente a la confesión de una identidad fija. Al contrario, en vez de proclamar una identidad fija

se rebelan a todo intento de fijación. Cahun presenta en sus autorretratos un cuerpo en estado de fuga permanente. Nos ofrece un cuerpo en estado de metamorfosis continua, en proceso de duplicación (imagen 16), de multiplicación, recodificación, reescritura, variación y deformación de modelos preexistentes. Su propuesta fotográfica se convierte en un desfile de máscaras: es buda femenino (imagen 17), es *sportsgirl* (imagen 18), es un joven melancólico (imagen 19), es hombre (imagen 20), es mujer, es trans (imagen 21). Cahun borra todos los límites y convierte su propuesta fotográfica de autorrepresentación en una serie de sucesivas identidades que se construyen y deconstruyen de manera ilimitada.

Claude Cahun es, sin duda, fundadora de la práctica nomádica de la fotografía femenina, práctica contradiscursiva que sustituye las identidades fijas del discurso hegemónico por identidades fluidas e intercambiables. Dicho de otra manera y usando las palabras de la propia Claude Cahun (imagen 20): “*Sous ce masque un autre masque. Je n’en finirai pas de soulever tous ces visages*” (Aliaga y Leperlier, 2011: 113). Es decir: “Bajo esta máscara hay otra máscara. No acabaré nunca de quitarme todos esos rostros”.

En Cahun cada rostro esconde otro rostro y así hasta lo infinito. Son identidades nomádicas en el sentido de Deleuze (1980: 472) que, en su trayectoria errante, huyen y reaparecen. Son productos de una re-escritura permanente, máscaras que voluntariamente no esconden identidades fijas sino identidades cambiantes y efímeras.



Imágenes 16-18. Claude Cahun, 1927-1929: *Autorretratos* [Fuente: Col. Jersey Heritage]



Imágenes 19-21. Claude Cahun, 1920, 1928 y 1929: *Autorretratos* [Fuente: Col. Jersey Heritage]

Tanto Sherman como Claude Cahun constatan en sus escritos su gusto por el enmascaramiento, el travestismo y la metamorfosis continua. En su ensayo *Carnaval de chambre* de 1926, Claude Cahun (2002: 485) presenta una apología del enmascaramiento infinito y defiende la idea de una pluralidad del ser que no tiene límites: “*On étudie son personnage, on s’ajoute une ride, (...) un regard, une intonation, un geste, un muscle même... On se forme (...) plusieurs manières d’être, de penser et même de sentir nettement délimitées (...)*.” Es decir, “uno estudia su personaje, añade una arruga (...) una mirada, una entonación, un gesto, un músculo... Uno se forma diversas maneras de ser, de pensar e incluso sentirnos claramente demarcados”.

El placer por la práctica nomádica, la multiplicación del yo, la metamorfosis infinita (imagen 22) es —como ya se ha indicado anteriormente— una de las estrategias básicas de Cindy Sherman. Una práctica subversiva que tiene una doble meta. Por un lado se niega a la fijación del yo proclamando la pluralidad del ser. Y, por otro, desenmascara las construcciones del género femenino hechas por la industria de la moda y de la publicidad. Una desarticulación discursiva que se completa proponiendo un contradiscurso voluntariamente grotesco que se burla del cuerpo perfecto de la industria (imagen 23).



Imagen 22. Cindy Sherman, 1975: *Untitled (Doll Clothes)* [Fuente: MoMA]

Imagen 23. Cindy Sherman, 2000: *Untitled #355* [Fuente: MoMA]

## 5. A modo de conclusión

En su ensayo *A phantasmagoria of the female body*, Laura Mulvey vislumbrará —a tenor de la propuesta de Sherman— la llegada de un nuevo cuerpo. Una corporeidad en constante y perpetua mutación nomádica que se articula a través de la imagen fotográfica contradiscursiva, seriada y que se apropia de los modelos tradicionales del imaginario cultural para resignificarlos y proyectarlos hacia nuevos espacios de significación:

*A new Sherman body is beginning to emerge. She grotesquely parodies the kind of feminine image that is geared to erotic consumption and she turns upside down conventional codes of female allure.* (Nace un nuevo cuerpo shermaniano. Sherman deforma de manera paródica y grotesca

las imágenes femeninas producidas por la cultura del consumismo erótico y vuelve del revés los códigos convencionales del gesto femenino. (Mulvey, 1991:138)

El gusto por el enmascaramiento, la metamorfosis infinita, el deseo de borrar los límites entre lo natural y lo artificial, entre el yo y el otro, entre lo masculino y lo femenino o, simplemente, el placer por el juego con la mirada del espectador son estrategias comunes que se observan en la fotografía de Germaine Krull, Claude Cahun, Cindy Sherman y Ouka Leele y que nos reenvían a una tradición de las ambiguas performances ya presentes en la cultura fotográfica de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX.

En este período, dominado todavía por fotógrafos célebres como Pierre-Louis Pierson y, sobre todo, como Gaspard Félix Tournachon —alias Nadar— (1820-1910), las *itgirls* de la *vie mondaine* como Virginia Oldoini Verasis de Castiglione, Condesa de Castiglione (imágenes 24, 25 y 26), y más tarde —en época de Proust— la Condesa de Greffulhe (imagen 27) se complacen en jugar de manera irónica con el voyeurismo del espectador que nunca sabe si mira o es mirado.



Imágenes 24-25. Pierre-Louis Pierson, ca.1865: *La condesa de Castiglione*  
[Fuente: Metropolitan Museum of Art]



Imagen 26. Pierre-Louis Pierson, ca.1865: *La condesa de Castiglione* [Fuente: Metropolitan Museum of Art]  
Imagen 27. Paul Nadar, 1896: *La condesa de Greffulhe* [Fuente: Palais Galliera]

Este espacio fluido y equívoco donde la mirada es incapaz de saber qué y a quién mira, —incluso si es ella misma el objeto y no el sujeto de la mirada—. Esta manera de articular la presencia del cuerpo y la autorrepresentación en una estrategia constante de transformación y variación que se escapa de cualquier intento de fijación y categorización definitiva. Esta forma de recodificar y resignificar el los mitos de nuestro imaginario de forma inesperada y subversiva. Son, como se ha podido demostrar, prácticas fotográficas contradiscursivas utilizadas por artistas y fotógrafas para desarticular la mirada patriarcal y heteronormativa en aras de una feminidad nómada que aparece y desaparece como una imagen velada. Cuerpos representados imposibles de apresar visualmente al estar continuamente reivindicando su condición nómada y efímera.

## 6. Bibliografía

- Aliaga, Juan Vicente y Leperlier, François (eds.). (2011). *Claude Cahun. Catalogue de l'exposition au Jeu de Paume*. Paris: Hazan.
- Barthes, Roland (1957), *Mythologies*. Paris: Éditions du Seuil
- Bovenschen, Silvia. (1977). "Is There a Feminine Aesthetic?" [traducido por Beth Weckmueller], *New German Critique*, 10, 136. [Publicado originalmente en *Aesthetik und Kommunikation*, 25 (Septiembre, 1976)]
- Butler, Judith. (2014). *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. London: Routledge.
- Butler, Judith. (1990) *Gender Trouble. Feminism and Subversion of Identity*, New York/London : Routledge.
- Cahun, Claude. (1919). *Vues et visions*. Paris: Georges Crès & Cie.
- . (1930). *Aveux nons avenues*. Planche VII. Paris: Editions du Carrefour.
- . (2002). *Écrits*. Édition présentée et établie par François Leperlier. Paris: Jean-Michel Place.
- Deleuze, Gilles (1980), *Milles plateaux*. Paris: Éditions du Seuil
- Foucault, Michel (1966). *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard.
- Mulvey, Laura. (1991). "A Phantasmagoria of the Female Body: The Work of Cindy Sherman". *New Left Review*, I (188), 136-150.
- . (2004). Visual Pleasure and Narrative Cinema. En Antony Easthope y Kate McGowan (eds.), *A Critical and Cultural Theory Reader*. Toronto: University of Toronto Press, 167-176.