

De mujeres y máscaras. Lo grotesco y la cuestión del género en el arte actual

MIGUEL ANXO RODRÍGUEZ GONZÁLEZ

Universidade de Santiago de Compostela

RESUMEN

En el arte de los últimos años aparecen con frecuencia retratos deformes (de artistas mujeres y homosexuales) como vía de acceso a los temas del género y la identidad. Este artículo intenta indagar en las raíces del fenómeno, tanto desde la historia del arte como desde los discursos teóricos del feminismo, que apuntan a una “tercera vía” en la representación del género. La conclusión a la que se apunta es que la deformación y lo grotesco, aplicados al propio rostro, son indicativos de una voluntad de crítica de los modos de representación realizada desde lo doméstico o íntimo, y la operación hunde sus raíces en ámbitos populares antes que de la “alta cultura”.

Palabras clave: Autorretratos, feminismo, fotografía, psicoanálisis, máscara, grotesco, carnaval.

ABSTRACT

In the art of the last years there often appear deformed portraits (of women and homosexual artists) as an introduction to the subjects of the genre and the identity. This article tries to investigate in the roots of the phenomenon, both from the history of art and from the theoretical approaches of the feminism, which point at a “third route” in the representation of the genre. The conclusion seems to be that the deformation and the grotesque, applied to the own face, are indicative of a aim of critique of the codes of representation made from the domestic or intimate context, and this operation sinks his roots in the popular before that of the high culture.

Keywords: Self-portraits, feminism, photography, psychoanalysis, masks, grotesque, carnival.

En los últimos años nos asaltan con relativa frecuencia imágenes de rostros deformados en el ámbito del arte. El contraste con la proliferación de la belleza circundante es más que notorio: el mundo –por lo menos el mundo rico– es cada vez más bello y se impone como exigencia social la exquisitez de la apariencia. En una reciente serie de auto-

retratos retocados, por ejemplo, la artista francesa Orlan retomó la “vieja” práctica vanguardista de las figuras femeninas realizadas a partir de esquemas primitivistas, de formas duras y contornos acusados¹. El modelo en estos casos era adoptado de objetos destinados a contextos rituales, de pueblos africanos, oceánicos o de la América precolombina:



Figura 1. Orlan: *Refiguration-Self-Hybridation n° 9* (serie *Précolombienne*), fotografía en cibachrome, 150 x 100 cm. 1998. Col. Privada, Calgary, Italia. (De Orlan. *Le récit*, Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropol, Milano, 2007).

propio nombre de la serie indica: las facciones reales de Orlan se mezclan con las de la pieza escultórica, y a la superficie se le aplica posteriormente una textura pétreo para dar una apariencia de imperturbable eternidad a la cabeza. Es una cabeza de piedra arcaica. Pero una cabeza realizada gracias a las nuevas posibilidades de la tecnología digital: “artistas y científicos de todos los tiempos –señala la artista, citando a Jean-Pierre Changeux– buscan producir representaciones que renueven nuestra comprensión del mundo”².

En los autorretratos de las artistas de los años 80 y 90 hay exploración formal, como también la hubo en los retratos de los artistas de las vanguardias históricas, pero las di-

máscaras, fetiches, ídolos propiciatorios de la fertilidad, etc. A primera vista, poco diferencia estas operaciones de Orlan de las de los cubistas, surrealista o expresionistas de los años veinte y treinta: tal vez lo más llamativo sea el acabado pulcro que denota utilización de tecnología digital para la elaboración de las imágenes. Pero en un plano más profundo, referido a la concepción del proyecto, sí hay diferencias de calado: son autorretratos, es la propia imagen de la artista la que se expone, y el hecho de que venga precedida de un significativo número de obras de artistas mujeres u homosexuales, en los últimos años, que también exponían su propio rostro como campo de pruebas nos indica que aquí ya entramos en otro plano de significación y la mera exploración formal no es el objetivo de las creaciones (Fig. 1).

La serie *Self-Hybridations. Précolombiennes* se compone de fotografías manipuladas por ordenador, donde se realiza una fusión del propio rostro de la artista con imágenes fotográficas de estatuaria americana. De este modo el resultado es un *híbrido*, como el pro-

1 La serie, que es parte de otra más amplia, lleva por título *Self-Hybridations. Précolombiennes*. Ver Orlan. *Le récit* (Catálogo de la exposición en el Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropol), Milano, 2007.

2 *Ibid.*, pp. 88-90.

ferencias son notables: si en los años veinte la indagación acababa en las formas, en las obras de artistas mujeres de los últimos años se va más allá y se utilizan como puerta de acceso a otros territorios: temáticas sociales, reflexiones sobre la identidad y el género, el dolor. ¿Que se persigue con estas indagaciones? ¿Cual es el sentido de esta exposición del sujeto (femenino en la mayoría de los casos) a la deformación y lo grotesco? Nos llama la atención que en tantas ocasiones sea el rostro de la propia artista el que se exponga como territorio de exploración.

I.

En los tiempos heroicos de las vanguardias, algunos artistas recogieron máscaras africanas y las pusieron al lado o *en lugar de* un rostro por lo general femenino; una belleza convulsa, el *shock* surrealista, un accidente ocurrido en el curso de los procesos de narración convencionales. Se trataba de mecanismos afines a la práctica surrealista, y combinaban la idea de automatismo con las sorpresas macabras. Aunque las bellezas convulsas y africanas también habían sido ampliamente sondeadas por otros, como Picasso y Modigliani, o por los expresionistas alemanes. Salvo en muy contados casos, siempre hombres explorando posibilidades formales, alteraciones violentas de los códigos de representación. Pocas veces las mujeres, pero en casos como Hannah Höch, significativos, porque nos van anunciando turbulencias que tienen más que ver con el tema de la identificación y construcción del género (Fig. 2).

En la serie del *Museo Etnográfico* (fotomontajes realizados entre finales de los años veinte y 1931), Höch presenta imágenes de mujeres de gran fuerza plástica construidas a partir de la superposición de una máscara o fetiche de civilizaciones remotas y un cuerpo de mujer real, fotografiado, en ocasiones desnudo³. El contraste entre modernidad y primitivismo se hace patente. Pero además se evidencia el trasfondo surrealista, especialmente cuando el resultado del

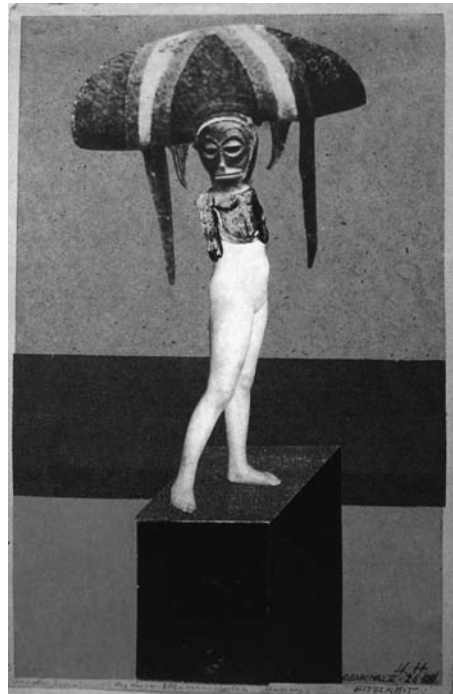


Figura 2. Hannah Höch: *Denkmal II. Eitelkeit* (Monumento II. Vanidad) de la serie *Museo Etnográfico*, fotomontaje con collage, 26 x 17 cm., 1926. Col. privada. (De Hannah Höch *eine lebenscollage: Archiv-Edition Band II 1921-1945*, Ostfildern, Hatje, Cop. 1995).

3 *Hannah Höch eine lebenscollage: Archiv-Edition Band II 1921-1945*, Ostfildern, Hatje, Cop. 1995.

montaje se reduce a la contraposición entre una cabeza (máscara) primitiva y unas bellas piernas. Parecen pasaportes al mundo de los sueños y lo ancestral, al mundo de los instintos; el *Ello* freudiano apoderándose de los bellos cuerpos femeninos de la Alemania moderna. No es casual que sean máscaras africanas u oceánicas: en los objetos figurativos de las civilizaciones “primitivas” también la anatomía se reducía a ojos (grandísimos), boca (feroz) y sexo. Bastaba para transmitir la idea: convocar los espíritus o intimidar a la colectividad. Los poderes maléficos o benéficos de estos fetiches se veían concentrados en estas partes “principales” de la anatomía⁴. El resto se intuye. Höch desarrolló toda esa serie siguiendo el procedimiento del fotomontaje, a partir de la incrustación de rostros tallados con machete en lindos cuerpos de mujer (estilizadas mujeres de las revistas de moda de los años veinte).

Los fotomontajes de Hanna Höch tenían como inmediatos precedentes algunas obras de fotógrafos relacionados con el grupo surrealista, que se habían ocupado de captar configuraciones extrañas y a veces desasosegantes de rostros y cuerpos, de nuevo, de mujeres. Al poco de comenzar su relación con Bretón, Man Ray y Brassä realizaron retratos de mujeres colocando la cámara en posiciones atípicas o forzando una torsión exagerada de la cabeza de la modelo para conseguir imágenes casi imposibles de la anatomía y el rostro. Rosalind Krauss cuestiona la identificación de estas obras con la práctica surrealista del automatismo psíquico⁵, a pesar de que sus autores estuvieran perfectamente integrados en el círculo de André Breton y publicaran en *La Révolution Surrealiste* o colaboraran en la ilustración de alguno de sus textos literarios: ¿son acaso estas fotografías fruto del azar? La preparación de la modelo, el ángulo escogido y a veces la inclusión de elementos extraños al rostro, como una jaula o el humo de un cigarro, seleccionados conscientemente para alterar nuestra percepción de la figura, indican que no se estaba siguiendo aquí la máxima del trabajo del azar que preconizaba Breton. La sorpresa no le aparece aquí al fotógrafo sino que este la provoca. Los fragmentos vistos desde posiciones inverosímiles nos indican una posibilidad performativa en las partes que tradicionalmente son portadoras de la imagen auténtica de las personas. Los fotógrafos surrealistas (ellos) hacen desaparecer a la mujer, la manipulan y la convierten en objeto de seducción desasosegante. Desde luego, no encontramos ninguna voluntad de indagación en la cuestión del género, si exceptuamos el caso de la poco conocida por entonces Claude Cahun, que sí se convertiría en pionera⁶. Pero ya se concibe la cámara como máquina destructiva y no simple registradora de la realidad.

4 Puede establecerse una aproximación surrealista al primitivismo marcadamente diferente a la llevada a cabo por otras corrientes “formalistas” de la vanguardia. Esta nueva aproximación había sido explicitada por Georges Bataille en el texto “L’Art primitif”, publicado en la revista *Documents* en 1930, y así se ha venido defendiendo desde el entorno de la revista *October* por historiadores postestructuralistas. Ver entrada “1930 b”, en H. Foster, R. Krauss, Y.-A. Bois y B. Buchloh, *Arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad, Postmodernidad*, Madrid, Akal, 2006.

5 R. Kraus, *Lo Fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.

6 Claude Cahun, fotógrafa y escritora surrealista, era el nombre artístico de Lucy Schwob. Se fotografió en atuendos diversos, alternando la apariencia masculina y femenina, y representando distintos roles, como

¿Porque siempre en imágenes de mujeres? Aquí Krauss no profundiza lo suficiente y no entra a fondo en la cuestión de la autoría y su relación con el deseo. Sí lo hace Griselda Pollock, al indicar que los artistas varones en los centros artísticos europeos de las vanguardias definieron el espacio del estudio –el lugar de producción– como un contexto de encuentros entre creador y objeto sexual, la mujer, “producto de cuyo desigual intercambio era un arte moderno viril escrito en los cuerpos de las mujeres trabajadoras”⁷. Después de esta primera reconstrucción masculina de la nueva imagen de la mujer –siguiendo a Pollock– las mujeres artistas de los años veinte y treinta acabaron cayendo en la trampa y continuaron con este tipo de elaboraciones en las que aparecían como musas, *femme-enfant* o diosas, con lo que “se impedía cualquier articulación reconocida de una subjetividad femenina autónoma”⁸. Incluso cuando, tiempo después, empieza a desarrollarse un nuevo contexto en teoría más proclive al intercambio y la comunicación entre arte elevado y sociedad de masas, seguirían marcándose claramente los lugares y las funciones de los géneros y de nuevo la mujer artista aparece cumpliendo con su papel de musa u objeto de deseo para los “creadores” (masculinos, por supuesto)⁹.

Rosalind Krauss recupera al legado de Freud a través del concepto de “inquietante extrañeza” (*uncanny*), con el fin de caracterizar los efectos de las operaciones arriba citadas de los fotógrafos del grupo surrealista. El concepto sería adecuado para comprender la operación de *dislocación* de la forma llevada a cabo en esas series. Y la inquietud derivada de la falta de seguridad del observador afectaría tanto a la idea de fotografía (aquí Krauss remite por oposición a esa “fotografía objetiva” de Edward Weston) como a la de mujer. En los dos casos –mujer y fotografía–, el observador se enfrenta a construcciones ambivalentes, indefinidas, incómodas incluso:

“La naturaleza de la autoridad que Weston y la ‘Fotografía Objetiva’ reivindican está fundada en una imagen perfectamente nítida y cuya resolución óptica es signo de la unidad de lo que el espectador ve... Este sujeto, provisto de una visión que se sumerge profundamente en la realidad y al que la acción de la fotografía da una ilusión de

medio consciente de crítica de los modelos sociales. Es un precedente rescatado en los últimos años por artistas y teóricas del feminismo. A. Zabalbeascoa, “Máscara y espejo”, en *Máscara i mirall* (catálogo de la exposición), Barcelona, MACBA, 1997, p. 76.

7 G. Pollock, “Inscripciones en lo femenino” (texto del catálogo *Inside the Visible...*, The Institute of Contemporary Art, Boston, 1986), en A. M^a Guasch (ed.), *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*, Madrid, 2000, Akal, p. 324.

8 *Ibidem*.

9 Así lo relata Douglas Crimp en sus referencias al Kansas Max’s Club, uno de los espacios de encuentro del mundo del arte más avanzado del Nueva York de finales de los sesenta: “... los espacios delantero y trasero del Max’s reflejaban una división en el mundo del arte aún muy pronunciada por aquellos tiempos, la división entre los sesudos minimal y la escena *glam*, entre los hombres de verdad y los *swishes* –‘los elegantes’–, para usar un apelativo usado por Warhol. Las mujeres eran relegadas a un segundo plano en ambos escenarios, aunque siempre se elegía a alguna como objeto de veneración en cada uno de ellos (Marisol o Eva Hesse en el primero, y Edi Sedgwick o Viva en el segundo). Por supuesto, hoy sabemos que tales divisiones eran permeables, pero por entonces todo el mundo prefería guardar las apariencias”. D. Crimp, *Posiciones críticas. Ensayo sobre las políticas de arte y la identidad*, Madrid, Akal, 2005, p. 18.

dominio, parece no poder soportar una fotografía que borra las categorías y erige en su lugar el fetiche, lo informe, la inquietante extrañeza”¹⁰.

¿De dónde viene, cual es la procedencia de esa “inquietante extrañeza” –o “lo siniestro”, según la traducción que admitamos– a la que alude Krauss? Explorando el origen del término en alemán (*Das Unheimlich*), Sigmund Freud se daba cuenta de la aparente contradicción que residía en el término: esta sensación de desasosiego radica en una extrañeza ante algo que algún día tuvo mucho que ver con nuestro ser. La experiencia psicoanalítica le ofrecía ejemplos como los temores de personas neuróticas ante partes del cuerpo del otro sexo:

“Sucede con frecuencia que hombres neuróticos declaran que los genitales femeninos son para ellos un tanto siniestros. Pero esa cosa siniestra es la puerta de entrada a una vieja morada de la criatura humana, al lugar en el cual cada uno de nosotros estuvo alojado alguna vez, la primera vez. (...) y cuando alguien sueña con una localidad o con un paisaje, pensando en el sueño [se suele decir]: ‘esto lo conozco, aquí ya estuve alguna vez’, entonces la interpretación onírica está autorizada a reemplazar ese lugar por los genitales o por el vientre de la madre. De modo que también en este caso lo *unheimlich*, es lo que otrora fue *heimlich*, lo hogareño, lo familiar desde mucho tiempo atrás”¹¹.

Cindy Sherman se erige como paradigma de esta tendencia desde sus primeras series de investigación sobre estereotipos femeninos, que fue derivando a terrenos escatológicos ya en los años ochenta, siempre con su propio cuerpo como terreno de ensayos. La elaboración era al principio fría y desapasionada, mucho más reflexiva que pulsional: construcción de decorados, atuendo, estudiada pose; puestas en escena que evidenciaban los modos de representación de la mujer elaborados por el ojo masculino a lo largo de los tiempos y sancionados por los medios audiovisuales más recientes. Sólo la cara quedaba libre y precisamente ese será el campo de pruebas posterior: en 1981 y 1982 trabaja con fotografías a partir de rostros demacrados, en 1983 presenta figuras ambiguas entre ridículas e inquietantes, en 1984 acentúa la vía de lo desagradable incorporando arrugas y deformaciones (*Untitled 134*); de 1985 y 1986 son las imágenes de *Fairy Tales* (Cuentos de Hadas), con rostro de cerdo y escenografía muy elaborada, como de película de terror de serie B¹²; entre 1986 y 1989 realiza *Disasters*, en 1989-90 *History Portraits*, hasta llegar a *Sex Pictures* en 1992. La evolución nos indica una deriva hacia lo abyecto, cada vez más en un mundo de sexo, miedo y putrefacción (Fig. 3).

Hay un hecho que puede haber sido determinante para la acentuación de esta tendencia hacia la abyección en Sherman: el trabajo realizado en 1983 y 1984 para dos conoci-

10 R. Krauss, *Op. cit.*, p. 201.

11 S. Freud, “Lo siniestro (fragmentos)”, *Revista de Occidente*, nº 201 (*La hora de los monstruos: imágenes de lo prohibido en el arte actual*. Febrero de 1998), p. 106.

12 Ver VV.AA., *Cindy Sherman. Retrospective*, London, Thames & Hudson, 1997.

das revistas, *Interview* y la edición francesa de *Vogue*. Si el primero de estos se lo tomó casi como un feliz divertimento, para el segundo ya había cambiado la perspectiva, y a causa de un contexto de trabajo incómodo, comenzará a realizar sus fotografías más sucias, con mucha sangre y seres sórdidos. Las notas que se conservan del proceso de preparación de esta serie indican que había en Cindy Sherman un claro propósito de contradecir los modelos de belleza vigentes en la mujer y ofrecer un contraste repulsivo, y así, apunta: “final de una mala noche”, “persona gorda”, “sangrando”, “cayendo”, “pero con ropas elegantes”¹³. En *Fashion* la artista estaba –tal vez inconscientemente– prolongando su serie sobre la crítica de los modos de representación: ¿no es acaso la moda, la belleza, el maquillaje, un modo de presentar enmascarando?

A pesar de que algunos autores vean en esta serie un giro hacia lo real y la renuncia a un tipo de arte intelectual y frío, no podemos dejar de ver aquí un modo de reaccionar ante ese mundo de la belleza que nos imponen los medios; y si esto es así, entonces tenemos que hablar de una continuidad reflexiva y crítica en los trabajos de Sherman, aunque el resultado final sea en apariencia tan distinto. Primero fue el rostro el lugar preferente de la deformación, poco después esta se fue extendiendo a otras partes del cuerpo, especialmente el sexo y los senos. Lo grotesco se apodera de la imagen.

Mijaíl Batkin había defendido que las representaciones de lo grotesco en la literatura se asocian a una deformación –a veces exageración– en boca y nariz, quedando los ojos libres de alteración. Cuando nos referimos a la totalidad del cuerpo, lo grotesco se traduce en un estado de no concreción, de *inacabamiento*. El cuerpo sería testigo de un proceso de construcción con exageración de ciertos miembros, que parecen todavía disgregados.



Figura 3. Cindy Sherman: *Untitled // 132*, fotografía en color, 175 x 119 cm., 1984. Metro Pictures. (De *Cindy Sherman. Retrospective*, Thames & Hudson, London, 1997).

13 Así lo cuenta la artista a Carlos Vidal en una entrevista publicada en 1998: “El primero fue un encargo de una mujer, Dorothy Benson, muy amiga y que ha sido un gran apoyo, que quiso colocar anuncios en *Interview*. Estas imágenes, en 1983, eran alegres, con un clima un poco desprendido, divertido o incluso imbécil. El segundo período fue marcado por un encargo de Dorothée Bis para el *Vogue* francés. Pero la relación me irritó, y ahí comencé a producir imágenes de horror, figuras ensangrentadas y sórdidas”. Sherman reconocía que tal vez el tono de la segunda serie fue una reacción ante el glamuroso y amanerado mundo de la moda. “Ciertamente, pretendí ridiculizarlos y hacer humor con su mundo”. Cindy Sherman, en C. Vidal, “La realidad se conoce mirando. Entrevista con Cindy Sherman”, *Lápiz*, nº 148 (dic. 1998), p. 25.

Orificios y otras partes implicadas en el flujo de secreciones, como genitales, boca, ano e intestinos, son lugares preferentes para el desarrollo de lo grotesco, porque posibilitan la comunicación con el mundo exterior. Estas operaciones de intercambio y flujo –comer, beber, defecar, copular...– son un modo de comunicar interior y exterior corporales y hacer más difusos sus límites, y nada hay más opuesto a las tradicionales normas de representación del cuerpo humano que esta indefinición. Lo grotesco, explica Batkin, no se limita a un cuerpo, se sitúa también en sus confines. En el nuevo canon corporal que emergió con la modernidad pasan a un segundo plano nariz y boca, y sobre todo los órganos implicados en las funciones de vida sexual, alimentación y defecación; se retiran a un nivel psicológico y privado, donde poseen connotaciones limitadas¹⁴. En el arte de finales de los ochenta y primeros noventa, sin embargo, este parecía un territorio propicio para la exploración, y así lo vemos reflejado en las obras de Kiki Smith, Mike Kelly o algunas de Annette Messager, donde los órganos se destapan y las excreciones salen a la luz¹⁵.

II.

También la belleza puede ser vista como construcción, artificio, máscara. Las reflexiones que Friedrich Nietzsche fue desgranando a lo largo de su obra sobre el arte y la cultura nos sitúan ante la dicotomía entre belleza y fealdad, y el concepto de máscara es muy importante para dilucidar el problema. Como ha indicado Gianni Vattimo, el discurso sobre la máscara del alemán no es unitario y se percibe una evolución: así, utiliza el concepto tanto para referirse –de modo crítico– al mundo de la apariencia de sus contemporáneos alemanes, como al mundo del arte bello, apolíneo, de los clásicos griegos –enalteciéndolo. Pero en todo momento deja claras algunas cosas, como que se considera la apariencia no como algo falso, contrapuesto a la esencia, sino como reveladora, verdadera de hecho; y que la fealdad, lo informe, lo dionisiaco, tiene una profunda carga de verdad: revela muchas cosas, tal vez más que la belleza¹⁶.

14 “The body of the new canon is merely one body: no signs of duality have been left. All that happens within it concerns it alone (...). Therefore, all the events taking place within it acquire one single meaning: death is only death, it never coincides with birth; old age is turn away from youth; blows merely hurt, without assisting act of birth”. M. Batkin, “The Grotesque image of the Body and its sources” (de *Rabelais and his World*, 1984), en M. Fraser & M. Greco (eds.), *The Body. A Reader*, 2005, London, Routledge, pp. 92-95.

15 A este tipo de prácticas le dedica Hal Foster la segunda parte de un libro que ya es referente obligado en los estudios sobre el arte de las últimas décadas: *El retorno de lo real* (Madrid, Akal, 1998), en él, realiza su autor un estudio de estas prácticas a partir de categorías extraídas de autores clásicos del psicoanálisis, que pasaron a configurar de algún modo el nuevo canon bibliográfico postmoderno, como “abyecto” (Julia Kristeva) e “inquietante extrañeza” (*uncanny*, de Freud), además de las interpretaciones de Lacan acerca de la configuración y reconocimiento de la imagen propia.

16 “Las musas de las artes de la ‘apariencia’ palidieron ante un arte que en su embriaguez decía la verdad, la sabiduría de Sileno gritó ¡Ay! ¡Ay! a los joviales Olímpicos. El individuo, con todos sus límites y medidas, se sumergió aquí en el olvido de sí, propio de los estados dionisiacos, y olvidó los preceptos apolíneos. *La desmesura se reveló como verdad*, la contradicción, la delicia nacida de los dolores,

Nietzsche había señalado en obras como *Consideraciones intempestivas* y *El Nacimiento de la tragedia* la existencia de dos tipos bien diferentes de máscara: una era la de sus contemporáneos, que se escondían bajo apariencias falsas y equilibradas para no dejar ver sus miedos y su falta de ímpetu creativo; otra, la de los griegos, que necesitaban la mascarada para imponer orden y seguridad en un mundo de terribles incertidumbres, de proliferación dionisiaca de formas y estados. En el caso de los griegos la máscara (lo apolíneo) respondía a una necesidad de orden y seguridad; en el caso de los alemanes contemporáneos del filósofo, a una conciencia de decadencia, de falta de ímpetu imaginativo (generador)¹⁷. En *El Nacimiento de la tragedia* Nietzsche se había dado cuenta de la falacia que supone interpretar el mundo clásico como coincidencia feliz entre *ser* y *parecer*. Al mundo sereno de lo apolíneo se le va a oponer el misterio y los miedos, lo irracional dionisiaco. Y descubre el filósofo alemán que ese mundo de dioses olímpicos no es más que una defensa frente a la incertidumbre, representada por la “sabiduría popular dionisiaca”. Gracias a lo apolíneo y al universo de los dioses olímpicos la existencia se le hace soportable a los gregos (Fig. 4)¹⁸.

Del desarrollo especulativo de Nietzsche nos interesan dos ideas: que el hombre actual vive de una imagen artificial que se ha ido construyendo, que revela más sus aspiraciones e imágenes idealizadas que su verdadera existencia; y que ya en la cuna de nuestra



Figura 4. Cindy Sherman: *Untitled // 153*, fotografía en color, 166 x 120 cm., 1985. Col. Museum of Contemporary Arts, Chicago. (De *Cindy Sherman. Retrospective*, Thames & Hudson, London, 1997).

hablaron acerca de sí desde el corazón de la naturaleza”. F. Nietzsche, *El Nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza Editorial, 1979, p.59. La cursiva es mía.

- 17 “...Nietzsche confirma que la alternativa a la decadencia entendida como enmascaramiento no puede ser la supresión de la máscara y la reducción a la ‘verdad’ de la cosa en sí. La hipótesis que de tal manera se hace luz y que se trata de verificar es, más o menos, que la máscara decadente es el disfraz del hombre débil de la civilización historicista, y en general toda máscara nacida únicamente de la inseguridad y del temor; mientras que la máscara no decadente sería la que nace de la superabundancia y de la libre fuerza plástica de lo dionisiaco”. G. Vattimo, *El Sujeto y la máscara. Nietzsche y el problema de la liberación*, Barcelona, Península, 1989, p. 34
- 18 Escribe al respecto Vattimo: “El mundo de la apariencia y de la forma definida, la cultura apolínea que encuentra su máxima expresión en la escultura griega, es una ilusión, una máscara, que sirve para soportar la existencia, aprehendida en su esencia por la sapiencia dionisiaca, que le es más próxima, y precisamente por esto no se formula en expresiones definidas, sino que comparte su móbil fugacidad, la caoticidad, el carácter oscuro”. *Ibid.*, p. 24.

civilización estaba presente la dicotomía entre belleza normativa y mundo de lo “caótico informe”. Este último –el mundo de lo dionisiaco–, tal vez es más fértil y revelador de significados profundos, frente al de las imágenes tranquilizadoras del “arte bello”:

“Se le trazan límites demasiado estrechos [al arte] al exigirle que sólo las almas bien ordenadas, moralmente equilibradas, puedan tener en él expresión. Así como en las artes plásticas, del mismo modo hay en música y en poesía un arte de las almas feas, al lado del arte de las almas bellas; y los efectos más poderosos del arte, conmover las almas, mover las piedras, cambiar las bestias en hombres, es tal vez aquel arte el que mejor los ha logrado”¹⁹.



Figura 5. Jürgen Klauke: *Strophe*, fotosecuencia de 5, 30 x 40 cada foto, 1974. Col. privada, Carcassonne.

Otra posibilidad de desarrollo de lo dionisiaco se centra en el travestismo y la sobreactuación asociada a los cambios de género. Se trataría de actuaciones desinhibidas, irreverentes, en las que el protagonista –artista y actor al mismo tiempo– se acerca al modelo de los bufones y las máscaras carnavalescas: el maquillaje, la vestimenta, la risa y las posturas se pondrían al servicio del enfrentamiento contra las leyes del decoro. En los años setenta Jürgen Klauke realizó unas series en las que se exponía a alteraciones que afectaban a cuerpo y cara, a partir de una puesta en escena casera y típica de los ambientes homosexuales más desenfadados.²⁰ Travestismo y narcisismo ya habían sido constantes en el trabajo más privado de Andy Warhol, pero durante la década de los setenta pudieron ser explícitamente objeto de exploración por parte de artistas del colectivo gay, como es el caso del propio Klauke (Fig. 5).

La puesta en escena de éste puede ser leída como parábola consumada de la teoría de la construcción del sujeto de Jacques Lacan. En uno de sus seminarios más citados (“El Estadio del espejo”), Lacan establece la importancia del reconocimiento, a edad muy temprana, de la imagen propia para la percepción del propio cuerpo y la comprensión de la individualidad; de este modo, “el yo se precipita en una forma primordial”²¹. Este primer reconocimiento, todavía

19 F. Nietzsche, *Humano, demasiado humano*, Madrid, 2001, p. 136.

20 VV.AA., *Jürgen Klauke. Cindy Sherman*, München, Cantz, 1994.

21 J. Lacan, “El estadio del espejo como formador de la función del yo (*je*) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”, en S. Zizek (ed.), *Ideología. Un mapa de la cuestión*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 108.

fragmentario porque no se realizó una operación clara de singularización con respecto al cuerpo de la madre, se establece a través de la visión de la imagen en el espejo, pero se ve reforzado por la contemplación de *otros* cuerpos, de modo que se produce una primera interiorización de la imagen –asunción, interiorización y reconocimiento. Este es, sin embargo, tan sólo el primer “estadio” en la construcción de la imagen y reconocimiento de sí del sujeto, posteriormente sometido a un prolongado proceso de asimilación de imágenes y roles que lo configurarán progresivamente. En el proceso, el lenguaje y lo simbólico tienen un papel determinante, tema que analizaré con más detenimiento en posteriores investigaciones. El resultado es una configuración compleja delineada a partir de la confrontación con lo social: es un “yo” hecho de muchos “yos”. Y Lacan pone especial énfasis en la idea de “construcción”, con el argumento de que en las primeras fases se impone en el sujeto un “inacabamiento anatómico”, una insuficiencia o carencia original:

“...el *estadio del espejo* es un drama cuyo empuje interno se precipita de la insuficiencia a la anticipación; y que para el sujeto, presa de la ilusión de la identificación espacial, maquina las fantasías que se sucederán desde una imagen fragmentada del cuerpo hasta una forma que llamaremos ortopédica de su totalidad (...), que va a marcar con su estructura rígida todo su desarrollo mental.

Este cuerpo fragmentado..., se muestra regularmente en los sueños, cuando la moción del análisis toca cierto nivel de desintegración agresiva del individuo. Aparece entonces bajo la forma de miembros desunidos y de esos órganos figurados..., que adquieren alas y armas para las persecuciones intestinas, fijada para siempre por la pintura del visionario Jerónimo Bosco”²².

En el caso de los retratos tipo fotomatón de Klauke vemos que la reelaboración de una imagen “otra” del artista no es más que otra vuelta de tuerca –esta vez consciente y explícita- en el proceso de reelaboración constante de la identidad personal, común en todos los individuos. En este artista alemán, los temas de la identidad y el género se concretan en series especialmente explícitas al respecto, donde todo nos recuerda la puesta en escena y la parafernalia de los ambientes *gays* más alocados (Fig. 6). Esta vía del travestismo y deslizamiento de identidades va a ser desarrollada en los años 70 por otros creadores como Michel Journiac, Pierre Molinier, Juan Hidalgo, Carlos Leppe o Eleanor Antin²³, y años más tarde por el japonés Yasumasa Morimura. Este último comenzó a finales de los ochenta una serie sobre importantes obras de arte de la tradición occidental, *Art History*. Aquí el artista aparece continuamente, a veces representando diferentes papeles en un mismo “cuadro”, substituyendo a las figuras originales. Pero en vez de cuadros son complejos montajes realizados con ordenador, a partir de una elaborada puesta en escena y un proceso de maquillaje muy estudiado. Luego las imágenes resultantes se retocan para atenuar los brillos. El propio artista denomina a sus obras *performances*, antes que

22 *Ibíd.*, p. 110.

23 Estos artistas están representados en la exposición *A Batalla dos xéneros*, comisariada por Juan Vicente Aliaga, así como en el catálogo correspondiente (Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 2007).



Figura 6. Yasumasi Morimura: *Daughter of Art History. Princess B*, fotografía en color, 210 x 160 cm., 1990. Galería Luhring Augustine, Nueva York. (De Yasumasa Morimura. *Historia del Arte*, Fundación Telefónica, Madrid, 2002).

Deitch apuntaba en esta dirección en la presentación del catálogo de la exposición *Post Human* (1992), concebida como una recopilación de manifestaciones artísticas dedicadas a reelaborar la imagen de los hombres y mujeres de los años finales del siglo XX. La tesis defendida por Deitch era que se estaba produciendo la entrada en una fase posterior a la postmodernidad, que se caracterizaba por una “reconstrucción” constante de la imagen y la figura humanas, fase que se definía por oposición a la fragmentación y dislocación postmoderna, pero que también, a su vez, se distinguía de las optimistas y utópicas elaboraciones de la vanguardia histórica. Una serie de factores como la creciente importancia de la ingeniería genética, el culto al cuerpo y la belleza –véase la proliferación de clínicas y cirujanos dedicados a la cirugía estética–, y las nuevas posibilidades que aporta al universo de la imagen la informática, eran puestos en relación por el autor citado para jus-

fotografías, dada la importancia de la preparación y la puesta en escena. En esta serie, casi contemporánea a *History Portraits* de Sherman, Morimura realiza un juego de transformaciones: ocupa el lugar de las figuras femeninas que protagonizan cuadros famosos –por ejemplo, de la Infanta doña Margarita de Austria de una pintura de Velázquez–; substituye la pintura por la fotografía manipulada por ordenador; y finalmente asume una tradición cultural –occidental– que en principio no es la suya. Pilar Gonzalo ha señalado un factor derivado de la tradición oriental: en el teatro Kabuki los personajes femeninos (Onnagata) son interpretados por hombres²⁴.

Pero podemos preguntarnos si no hay algo más, al margen de la cuestión del género: ¿no es posible relacionar las reelaboraciones de la imagen propia con el interés por la estética corporal y la imagen característicos de las sociedades tardomodernas? Jeffrey

24 Las primeras obras en las que Morimura adopta apariencia femenina datan de 1986, con el tríptico *Portrait / La Source*, basado en Ingres. Será especialmente a partir de 1989, cuando adopta la tecnología digital, cuando comienza una línea “en la que lo asiático y lo femenino se identifican como la representación de lo débil dentro de la escala planetaria del poder”. P. Gonzalo, “El Cuerpo como signo. Yasumasa Morimura y la identidad del cuerpo expandido”, en VV.AA., *Yasumasa Morimura. Historia del Arte* (catálogo de la exposición), Madrid, Fundación Telefónica, 2002, pp. 14-15.

tificar esta propuesta artística, indicativa, como se ha mencionado, de un tiempo nuevo para la imagen del hombre. Se trata de factores heterogéneos, con el trasfondo de un cambio de paradigma en la idea de cuerpo que afectaba tanto a las posibilidades de alteración como a la importancia de la imagen en la sociedad actual; se asume, implícitamente, la idea de que cuerpo e imagen no son más que elaboraciones, donde el trabajo de la información genética es “sólo una parte” (Fig. 7).



Figura 7. Orlan: *Ceci est mon corps... ceci est mon logiciel...*, operación quirúrgica / performance, Nueva York, 21 de noviembre de 1993. (De Orlan. *Le récit*, Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropol, Milano, 2007).

Al margen de los pasajes más o menos apocalípticos, el texto de Deitch establecía otro factor de suma importancia y que esta vez se refiere más bien a la identidad como construcción psicológica: cada vez estamos menos determinados por nuestra familia y por el pasado, y más pendientes de la imagen que proyectamos. Si la identidad es el resultado de un contexto y una voluntad, debemos convenir en que en los últimos años del siglo XX, con unas tipologías de familia cada vez más complejas y variadas, el sentimiento de pertenencia a un grupo por vía sanguínea se va haciendo más problemático.

“Hoy en día, la mayoría de la gente posee un escaso sentido del tiempo pasado y del futuro, y sólo piensa en el presente. Desconectada de la tradicional historia familiar, la gente está más dispuesta a construir su propia identidad desde el presente. Hay menos necesidad de interpretarse o ‘descubrirse’ a sí mismos y más de sentir que el propio cuerpo puede ser alterado y reinventado. La identidad personal acaba dependiendo más de cómo uno mismo es percibido por los demás que de un sentido de la vida más arraigado e interno. El mundo se ha convertido en un espejo”²⁵.

Las intervenciones quirúrgicas filmadas que Orlan viene desarrollando regularmente desde 1990 pueden ser leídas asimismo desde este plano de producción de la propia imagen en las sociedades tardomodernas. Concebidas como *performances*, estas intervenciones espectaculares tendrían el propósito –declarado por la artista– de evidenciar los lazos que unen arte y ciencia, el trabajo de los artistas con el de los cirujanos, basado en la continua recomposición de la imagen del hombre. En palabras de la artista, “el quirófano es ante todo un lugar de producción de obras. Es un taller de artista”²⁶. El denominado

25 <http://www.artic.edu/~pcarroll/PostHuman.html> J. Deitch, *Post Human*, texto del catálogo de la exposición itinerante celebrada en 1992 (Deichtorhallen, Hamburgo - Dete Foundation, Atenas - Castello di Rivoli, Turín - FAE Musée d'Art Contemporain, Pully/Lausanne). Traducción del autor.

26 Orlan, cit. en E. Viola, “Entretien...”, *Orlan. Le récit*, p.88. Traducción del autor.

“Art charnel” de Orlan nació realmente en 1979, en el curso de un ciclo de *performances*, cuando la artista tuvo que ser hospitalizada de urgencia al serle detectado un embarazo ectópico y tomó la decisión de que la intervención fuera gravada y proyectada poco después en la sala de exposiciones donde se celebraba el ciclo. Ya en los noventa, planifica y prepara de un modo consciente las operaciones con equipos médicos: liposucciones de donde se extrae materia para relicarios de resina transparente moldeados a partir de sus brazos y piernas. Realizará cinco intervenciones entre mediados de 1990 y mediados de 1991.

III.

Uno de los temas destacados en el arte de feministas y homosexuales desde los setenta es el de la posibilidad de transferencia de elementos identificativos de un género a otro. En algunos de los trabajos realizados por Ana Mendieta cuando cursaba estudios de arte en la Universidad de Iowa (EE.UU.), la perspectiva de género se plasmaba en experimentos y modificaciones faciales que eran filmadas en vídeo o fotografiadas: la cara sometida a deformaciones sirviéndose de medias apretadas, un cristal, cabellos mojados sobre el rostro, dibujando unos diseños primitivos a modo de máscaras ancestrales, e incluso abordando operaciones simbólicas de “transferencia” de sexo a través de uno de los elementos más claramente identificativos del sexo masculino: las barbas (Figs. 8 y 9). En todas estas *performances* se imponía el carácter frío y analítico típico del arte conceptual del momento, desapasionado –típico, también, de los trabajos académicos. Cuerpo y cara se nos aparecen deformados, torturados, deformes, inquietantes. En estos ensayos la cuestión del género se mezcla con el interés de Mendieta por las artes “primitivas”, y de algún modo sirven como punto de partida del que será su tema predilecto en los años futuros, iniciando un proceso de identificación entre la forma de la mujer y la Madre Tierra (la Diosa Madre de algunas culturas precolombinas).

A pesar de la apariencia de fría objetividad de estas series sobre deformación facial, Mendieta partía de una experiencia dolorosa: en su adolescencia sufrió de modo traumático su separación de los padres, cuando a la edad de 13 años debió abandonar Cuba junto a su hermana mayor²⁷. A estas obras se les podría aplicar la afirmación de Freud de que el dolor corporal es condición previa al auto-descubrimiento corporal: en *El Yo y el Ello* indicaba que el dolor y la enfermedad son las primeras vías de acceso hacia el conocimiento del propio cuerpo. Lo que quería enfatizar el austriaco es la idea de la transferencia desde lo físico a lo psicológico y como muchas de nuestras obsesiones e ideas recurrentes sobre el propio cuerpo tienen su raíz en afecciones corporales.

27 Miles de niños cubanos de familias adineradas fueron enviados a Estados Unidos en septiembre de 1961, en una operación “humanitaria” denominada “Peter Pan”, ante el inminente triunfo de la revolución castrista. Muchos de ellos no volverían a ver a sus padres. La historia de la separación forzosa de Ana y su hermana Raquelín la relata esta última en el catálogo antológico *Ana Mendieta*, Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporáneo, 1996, pp. 223-228.



Figura 8. Ana Mendieta: *Facial Cosmetic Variations*, performance, University of Iowa, 1972. Legado de Ana Mendieta y Galería Lelong, Nueva York. (Archivo Centro Galego de Arte Contemporánea).



Figura 9. Ana Mendieta: *Glass on Body*, performance, University of Iowa, 1972. Legado de Ana Mendieta y Galería Lelong, Nueva York. (Archivo Centro Galego de Arte Contemporánea).

Más aún, Freud había desarrollando la relación entre dolor y cuerpo, hasta establecer un último vínculo que le posibilitaría remitir al concepto privilegiado de su teoría psicoanalítica: la libido. Había indicado la existencia de un juego de transferencias que conecta dolor y zonas erógenas: la clave estaría en la prohibición, ya que mediante las prohibiciones impuestas por la sociedad, se localizan ciertas partes del cuerpo como “sitios de placer punible”. Algunas ideas de Freud son recogidas por la teórica feminista Judith Butler para desarrollar su defensa de la posibilidad de los cuerpos alterados²⁸. Según el austriaco, tomamos conciencia del cuerpo a raíz de sufrimientos físicos o enfermedades, pero en un segundo momento “cultural”, a través de prohibiciones y tabús que se asocian especialmente a ciertas zonas (erógenas). Si en este reconocimiento se produce una transferencia de lo físico a lo psíquico, entonces nuestra *idea* del cuerpo deriva de ese cruce entre materia y pensamiento, y acabaremos por admitir que existen más posibilidades que las correspondientes al binomio masculino/femenino –tal es la conclusión que establece Butler. Freud, tal vez sin ser consciente, estaba dejando la puerta abierta a otras configuraciones corporales. Los cuerpos se podrían construir, descomponer o recomponer, un poco al modo de pequeños Frankensteins, la figura literaria que Juan A. Ramírez utiliza para caracterizar los resultados de las intervenciones quirúrgico-artísticas

28 J. Butler, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Barcelona, Paidós, 2002.

de Orlan en su propia cara²⁹. Admitamos –sugiere Butler a partir de Freud– que el sistema de la moral también marca al cuerpo. Y si lo marca y lo configura de un modo entonces también son posibles otras configuraciones: “Si de algún modo las prohibiciones constituyen las morfologías proyectadas, reelaborar los términos de tales proyecciones sugiere la posibilidad de proyecciones variables, modos variables de delinear y teatralizar las superficies del cuerpo”³⁰.

De hecho, en el texto “Women’s Time”, Julia Kristeva planteaba la posibilidad de una aproximación feminista de este tipo –heterogéneo, híbrido- a la cuestión del género. Kristeva distinguía distintos modos de aproximación a los debates y luchas de las mujeres en función de los tiempos históricos: a principios del siglo XX estas luchas se caracterizaron por una reclamación de igualdad y derecho a la participación “conjuntamente” con los hombres en la escena política; en los sesenta y setenta se reclamaba la “diferencia” sexual, el disfrute de cuerpo y sexo desde una perspectiva femenina y no supeditada a moral falocéntrica (con una base psicoanalítica y literaria); un tercer momento tendría que venir de la mano de la puesta en cuestión del binomio masculino-femenino, abriendo la posibilidad de otros cuerpos y otras sexualidades, trascendiendo el antropomorfismo³¹.

La determinación de los géneros como binomio debe ser leída a partir del trabajo simbólico del lenguaje, que marca y delimita territorios, como ya había señalado Lacan. Es en el orden simbólico donde se definen las identidades de género “masculino”/ “femenino”, a través de la asunción de posiciones excluyentes: “tener Fallo” (hombre) y “ser Fallo” (mujer)³². A las mujeres se les exige que reflejen el poder masculino (basado en la represión de los “placeres incestuosos pre-individualizados” relacionados con el cuerpo materno); esta exigencia deriva en una elaboración referida tanto a lo físico como al comportamiento en sociedad³³.

¿Pero por qué la mujer parece ser el Fallo? Por una mascarada. Lacan se refiere a la apariencia de realidad del sujeto masculino y a la irrealidad de la heterosexualidad. La “falta” (las mujeres no tienen) es encubierta a través de la asunción de un cierto modo de actuar, y se produce un continuo proyectar formas de comportamiento ideales, en lo que el psicoanalista denomina “comedia” hasta el mismo acto de la copulación. La apariencia de “ser Fallo” de la mujer es una mascarada dentro de la comedia de la heterosexualidad.

29 J. A. Ramírez, en VV.AA., *Orlán. 1964-2001*, Artium - Centro de Fotografía de la Universidad de Salamanca, Vitoria, 2002.

30 J. Butler, *Op. cit.*, p. 105.

31 Julia Kristeva, citada por G. Pollock, “Inscripciones”, p. 335. Y a continuación Pollock anuncia que la exposición que se presenta (*Inside the Visible*) va en la línea de esta “tercera vía”: “Buena parte de la obra que se expone aquí es interesante y a la vez de difícil desciframiento, por cuanto opera en este extremo, dispersando la identidad, inventando más cuerpos y máscaras, volviendo híbridos los géneros, en una poética radical de la diferencia que es femenina no por medio del depósito de una esencia de género, sino rompiendo las normas fálicas del género establecido, de la identidad establecidas, de las sexualidades establecidas...”.

32 J. Butler, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós 2007, p. 117.

33 “Ser el Fallo es ser significado por la ley paterna, ser su objeto y su instrumento y, en términos estructuralistas, el signo y promesa de su poder”. *Ibid.*, pp. 117-118.

Pero esta mascarada –señala Lacan– puede ser entendida de dos maneras: una, como falsedad, como apariencia; otra como ocultación. ¿Que se puede derivar a efectos prácticos de esta dicotomía planteada por Lacan para las prácticas feministas (o para cualquiera que pretenda luchar contra esta imposición)? Butler plantea dos posibilidades de actuación:

“La primera tarea conllevaría una reflexión crítica sobre la ontología del género como una (de)construcción paródica, y quizá profundizaría en las posibilidades móviles de la espinosa diferenciación entre “parecer” y “ser”, una radicalización de la dimensión de “comedia” de la ontología sexual que Lacan sólo analiza de forma parcial. La segunda empezaría a utilizar estrategias feministas de desenmascaramiento con el objetivo de recobrar o liberar el deseo femenino que haya estado oprimido por la economía fálica”³⁴.

IV.

La primera de las vías (“deconstrucción paródica”) cuenta con precedentes que hunden sus raíces en tiempos remotos. Las mascaradas y carnavales se correspondrían con esa voluntad dionisiaca y popular de la que nos hablaba Nietzsche, no sometida aún a la imposición de formas bellas y al control ejercido desde el poder. *Black Carnival*, de Christine Webster, serie fotográfica presentada como ciclorama con figuras travestidas y carnavalescas, que envuelven al espectador, fue realizada siguiendo este planteamiento (Fig. 10)³⁵. En estas celebraciones se trataba de exagerar y transferir elementos característicos de identidades con propósitos variados; en el caso de los carnavales tardomedievales había mucho de identificación burlesca y escarnio de las jerarquías sociales. En todo caso, la existencia de las máscaras no es arbitraria o gratuita: significan, con su deformidad



Figura 10. Christine Webster: *Black Carnival // 46*, fragmento de ciclorama (copias en cibachrome), 1993-95. (De *Máscara i mirall*, MACBA, Barcelona, 1997).

34 *Ibid.*, p. 121.

35 “En la más estricta tradición de renovación que conmemoran los carnavales, *Black Carnival* ofrece una posibilidad de elección, cuestiona la asunción de los roles y celebra la confusión. Es el triunfo de la carne, de los sentidos y lo sensual, del instinto frente a la razón, de lo visceral dionisiaco frente a lo apolíneo canónicamente bello”. A. Zabalbeascoa, *Op. cit.*, p. 83.

sarcástica. Claude Levi-Strauss escribió: “al igual que un mito, una máscara niega tanto como afirma”³⁶.

La deformidad de la que hace gala el carnaval –territorio de las mascaradas por excelencia– se opera muchas veces a partir de estos lugares incómodos, por exageración. Este es un fenómeno antropológico, donde los tabús son destapados y sirven de excusa para la risa. Desde el estudio de la sociedad y mentalidades medievales, Jacques Heers ha señalado como ya en la Edad Media se puede detectar una doble vertiente en las mascaradas y sátiras: son una explosión de humor, irreverencia y fantasía más o menos espontáneos, por un lado, pero por otro hay una voluntad crítica y aguda para retratar ciertos personajes u estamentos de la sociedad, bajo el paraguas de ese mismo humor.³⁷ El propósito subversivo de estas manifestaciones populares llevó en ocasiones especialmente delicadas al control y vigilancia por parte de las autoridades. Así que para autores como Peter Burke, sería erróneo calificar estas manifestaciones como válvula de escape de tensiones, que servían para atenuar conflictos o situaciones de injusticia social. Burke reproduce interpretaciones de antropólogos sociales como Max Gluckman, sobre el carnaval: “la suspensión de tabús y restricciones morales sirve obviamente para reforzarlos”³⁸. Según esta teoría de la “válvula de escape”, las clases altas en sociedades con fuertes desigualdades, podrían sobrevivir libres de tensiones concediendo estos espacios para el disenso y la crítica mordaz, que servían para purgar resentimientos y frustraciones. Para el caso de la cultura popular en la Europa del 1500 al 1800, sería problemático asumir esta interpretación, porque se trata de sociedades más complejas y estratificadas que las del África que estudiaba Max Gluckman; aunque también pudiera pasar –reconoce el propio Burke–, que hasta 1960 aproximadamente, los antropólogos no se interesasen tanto en explicar las situaciones de conflicto, y expusiesen interpretaciones tendentes al “consenso social”.

“Sea como fuere, en la Europa de entre 1500 y 1800, los rituales de revuelta efectivamente coexistieron con un serio cuestionamiento del orden social, político y religioso, y en ocasiones uno se convertía en el otro. La protesta se expresaba en formas ritualizadas, pero el ritual no siempre bastaba para contener la protesta. El barril de vino a veces hacía saltar la tapa”.³⁹

36 C. Lévi-Strauss, *La voie des masques*, Plon, 1979, p. 144.

37 “La máscara y el disfraz no son desde ahora solamente gratuitos, cosa de pura invención o imaginada para recreo...; ya no son sólo lo feo o lo grotesco para aterrar o causar risa; ya no son el exotismo o la evocación de un mudo fantástico de países lejanos. Más bien parece..., una verdadera transformación, una marca de transferencia social el deseo de imitar, de remedar. No es tan sólo el rostro que gesticula, inofensivo, del demonio o del salvaje; es la irreverencia cuando no la sátira. La mascarada se convierte en pretexto para jocosas agudezas más o menos directas, a veces centradas en un determinado personaje y comprendidas entonces por los iniciados del momento, a veces llegando hasta el tipo social mismo a través de un esquema más sintético de las ridiculeces y los abusos del poder”. J. Heers, *Carnavales y fiestas de locos*, Barcelona, 1988, p. 21.

38 Max Gluckman, citado por P. Burke, *A cultura popular na Idade Moderna.1500-1800*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989, p. 224.

39 *Ibid*, p. 226.

Las máscaras del carnaval pueden ser, por lo tanto, una herramienta para la crítica de situaciones, crítica a través de la risa y el sarcasmo. La deformidad grotesca de muchas de las representaciones de artistas mujeres u homosexuales indica, caracteriza y exagera estereotipos sociales y de género, basándose en una vieja práctica popular. Si unimos el hecho de la raíz popular de la deformación con la utilización preferente por parte de las artistas de la fotografía –el “arte medio” de Bourdieu– y el vídeo, concluiremos que el ataque a las formas de representación tradicionales del género en el arte se realiza *desde una cierta privacidad*, desde el mundo de lo doméstico. ¿Puede ser este tipo de arte visto entonces como una alternativa crítica a las formas del arte “elevado”? Así lo cree Andreas Huyssen, quien desde el campo de los Estudios Culturales señaló la dicotomía existente entre arte elevado, identificado desde los inicios de la modernidad como masculino, viril, creativo e impetuoso, y arte popular o de masas, caracterizado como “femenino”; dicotomía dependiente en buena medida de una exclusión real de las mujeres de los ámbitos creativos y de gestión de las instituciones culturales⁴⁰. De este modo los ámbitos –limitados- de creación de la mujer se fueron identificando con lo doméstico (el propio cuerpo, la casa, la familia), y es asumiendo de modo crítico este hecho como muchas de las prácticas de las artistas que hemos visto aquí se desarrollan.

Las artistas mujeres y homosexuales de los setenta en adelante reaccionan contra los estereotipos de representación desde lo que tienen más cerca: su propio cuerpo, su propio rostro. Pero debemos reconocer una deriva “liberadora” y en cierto modo excéntrica, que acentúa el componente expresivo y dionisiaco, alterando por la vía de la fealdad y la exageración los rasgos faciales y el contorno corporal. Este modo de asumir lo grotesco y “aplicárselo” a uno/a mismo/a será característico de las prácticas artísticas de los años ochenta y noventa, indicando que se asume por parte de artistas mujeres y homosexuales una nueva versión del feminismo que cuestiona la dicotomía masculino/femenino, y que rompe de modo creativo con el “binomio” del sexo. Sería esta una manera menos filosófica o analítica y más visceral (dionisiaca, festiva) de abordar el problema. Pero como indicaba Nietzsche, ¿no es cierto que la asunción de lo excesivo o dionisiaco puede ayudar a revelar verdades de lo más profundo?

40 A. Huyssen, , Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2002, p. 120.