



**DRAG FEMINITY: EL CASO CINDY SHERMAN**  
**FIGURAS DE LA METAMORFOSIS (EL TRAVESTI Y EL ANDROGINO) PARA ACERCARSE A**  
**LA PROBLEMÁTICA DE GÉNERO EN HISTORIA DEL ARTE \***

Mylène Bilot  
(Université Lille III)

**Resumen.** La obra de Cindy Sherman estudiada aquí, titulada *History Portraits*, es indudablemente reveladora de la construcción social de los estereotipos que operan en la tradición de la Gran Pintura europea. El interés de este estudio descansa más sobre el imaginario mítico asociado a estos estereotipos y al rol social que implican que sobre la propia representación. Apoyándose en críticas de arte feministas, este artículo pretende analizar el travestismo de una artista considerando un trasfondo ideológico en relación a las normas de género. El disfraz artístico puede vincularse con la transformación mítica. Cabe preguntarse cómo semejante práctica, considerada como marginal en nuestras sociedades, podría contribuir a desestabilizar la norma. Asociando el acercamiento sociológico interno de la obra a una reflexión sobre la norma se trata de estudiar el proceso de desestabilización de la tradición pictórica y de los medios usados por el artista para problematizar la cuestión de la feminidad como representación.

**Abstract.** The work of Cindy Sherman studied here, entitled *History Portraits*, reveals unmistakably the social construction of stereotypes produced in the tradition of the Great European Painting. The interest of the study lies more in the mythical imagination associated with these stereotypes and with the social stakes they involve, than to the very representation of these stereotypes. In the order of the reading of feminist art critic, this article is about the analysis of the practice of artistic disguise in order to reveal the character more ideological than neutral of art, linked with gender norms. This artistic disguise can be linked with mythical transformation. How can such a practice, considered as marginal in our societies, contribute indeed to destabilize this norm? By linking the internal sociological approach of the work to a reflexion on the norm, it is a question of studying the process of destabilization of the painting tradition and its means of implementation by the artist, so as to question the femininity as a re-presentation.

**Palabras Clave.** Artes plásticas, Género, Representación mítica, Normas

**Keywords.** Plastic arts, Gender, Mythical representation, Norms

\*Traducción al español de Carole Viñals

La reflexión sobre las representaciones del cuerpo femenino y, más precisamente, su deconstrucción, así como la deconstrucción de la identidad de género, se aborda aquí a través de la esfera artística. A ello contribuye la representación mítica. Cindy Sherman es una reconocida especialista de la identidad de género. El concepto de «género» está muy ligado a la esfera de la representación. Sherman nació en 1954 en Glen Ridge, y dejó su huella en el arte contemporáneo a través de diversos travestismos. Nos centraremos en una serie de treinta y cinco fotografías cromógenas encuadradas, que ponen en escena y en juego las representaciones del cuerpo femenino difundidas durante el periodo de la Gran Pintura Europea. Esta serie de fotografías fue realizada entre 1988 y 1990, y se titula *History Portraits 1*. ¿Qué nos desvelan estas representaciones sobre nuestra historia del arte y su tradición? El estudio de esta obra es pertinente en la perspectiva del cuestionamiento de los procesos de construcción y de-construcción de las normas de género en las representaciones artísticas con un trasfondo mítico.

Su trabajo de perpetua metamorfosis (lo cual nos remite a las transformaciones de Ovidio) permitió a esta artista americana gozar hoy en día de una fama más allá del Atlántico. El interés de este estudio reside en los estereotipos asociados a la representación de los cuerpos, no solo femeninos, sino también –ya que se constituyen como oposición– masculinos, y a lo que revelan del imaginario colectivo y de sus representaciones. Expuestas por primera vez en 1990, en la Metro Pictures Gallery de Nueva York, los *History Portraits* tienen como modelos los de la tradición de la historia de la pintura europea –una historia muy anclada en la diferencia de sexo y de género– es decir, muy normativa. El mito y la androginia son precisamente lo que permite rebasar las normas. Así, la figura del andrógino permite reflexionar sobre identidades sexuales heredadas por la tradición artística y sobre su impacto sobre la definición de los géneros y de los roles que se les asignan a través del *canon*, en el sentido de «regla o estándar depositario de un valor estético transhistórico» (Pollock, G. 2007: 45), es decir, mítico.

En la serie de los *History Portraits*, Sherman es la propia modelo de sus fotografías. Descubrimos a una artista en transformación constante con sus disfraces, sus maquillajes, las prótesis –con la dimensión mítica e incluso mitológica de estas transformaciones. ¿Acaso las figuras de la metamorfosis no desempeñan un papel esencial en la mitología greco-romana? Si ninguna de estas fotografías lleva título, cada una de ellas, sin embargo, está numerada (un detalle que tiene mucha importancia, según podremos ver). Primero veremos las estrategias de negación o de elusión de lo que llamamos el «arquetipo viril»; luego, a través de la representación del cuerpo femenino, estudiaremos el

moderno performativo y sus implicaciones sociales. Nos interesaremos, finalmente, por la *performance* que constituye el travestimiento y, especialmente, el del cuerpo femenino que recuerda a la figura del andrógino.

### *1. Arquetipo viril: el carnaval presuntuoso*

En las treinta y cinco fotografías que componen los *History Portraits*, Sherman explora las identidades de género, metamorfoseándose ora en personaje femenino ora en personaje masculino. En la fotografía *Untitled No.215*, la artista viste la sotana negra con bordes de encaje de un miembro del clero, así como su anillo, las cruces bordadas sobre la ropa y la riqueza del roquete. Esta parte del vestido cubre, en la vestimenta eclesiástica, todo el busto. Profundo e impenetrable, el rostro tiene una expresión de aceptación y de contemplación a la vez. La colgadura de terciopelo granate tornasolado, en segundo plano, confiere a la representación un carácter solemne que es el del retrato de etiqueta. El *canon* debe entenderse aquí, citando a Griselda Pollock, como «calidad intrínseca proclamada de un texto incluido en un corpus de referencia y por el estatuto que adquiere por su pertenencia al corpus» (Pollock, G. 2007: 49). Entendemos que un retrato de gala solo puede inscribirse legítimamente en un «corpus de referencia» en la medida en que ese corpus se encuentra bajo una autoridad, sobre todo masculina. En la medida en que, al estar familiarizados con el arte, percibimos una solemnidad *canónica*, todo nos lleva a pensar de que se trata de una imitación de un cuadro de la tradición artística. Un detalle nos llama, sin embargo, la atención. Sobre un pedestal, en el fondo del espacio de la representación, apenas disimulado, podemos distinguir un rostro esculpido (en bronce, según parece). Un bronce elegante, una efigie de Alejandro Magno. ¿Acaso se trata de un olvido de Cindy Sherman? El rey Alejandro, glorioso conquistador, es un parangón de la perfección viril, la «*virilitas romana*» (Corbin, A.; Courtine, J.-J. ; Vigarello, G. 2011). El carácter marcial de este bronce podría subrayar la hegemonía masculina intrínseca a la tradición europea dominada por los grandes maestros. Pollock subraya que la expresión «Grandes Maestros» no tiene equivalente femenino.

En *Untitled No.224*, otra fotografía de la serie, el cuerpo femenino, en una metamorfosis increíble, se transforma en divinidad masculina: Bacchus (Dyonisos). Esta transformación recuerda otra figura de la mitología, la del adivino Tiresias. El personaje, con tez verdosa y mirada ausente, se encuentra puesto en escena en un decorado oscuro, con actitud sensual y además provocador. La fruta esparcida por la mesa, el racimo de uva que sostiene en la

mano, atestiguan la riqueza del personaje. Los «juegos de amor» que provoca el consumo de vino (Moulin, L. 2002: 124) indican una dimensión lúbrica asociada al dios de las vendimias. Si el *Joven Baccho enfermo* del Caravaggio, autorretrato pintado alrededor de 1593, se reconoce inmediatamente, el trabajo de correspondencias entre la fotografía de Sherman y el cuadro del Caravaggio, desde la toma de vistas hasta el enfoque, pasando por el claroscuro, e incluso el maquillaje y la alteración del cuerpo que contribuyen a crear confusión acerca de la identidad sexual del personaje, se ven contrarrestados por un detalle notable. Faltan los dos albaricoques del cuadro del maestro que escapan a la «trasposición fotográfica». ¿Acaso es casual la omisión? En la medida en que Sherman elige enmarcarse dentro de la Gran tradición pictórica, la de los hombres, podemos pensar que esta libertad con el modelo forma parte audazmente de una crítica de la representación, y, más generalmente, de la concepción sexuada en masculino del artista. Este acto de castración simbólica podría leerse como una forma de castigar la hegemonía masculina en la historia del arte. Si existen menos mujeres artistas que hombres se debe, sobre todo, a una relación de poder.

La *hexis* corporal asociada a lo masculino consiste en mantenerse erguido, en sacar el pecho: se trata, pues, de exponer el cuerpo hacia fuera. En la historia del arte, la imagen juega con las disposiciones corporales de género. En *Untitled No.210*, la artista se ha transformado en hombre barbudo, de imponente tamaño. Una barba impresionante que, en nuestra cultura patriarcal, manifiesta, según Bourdieu, tanto la sabiduría como la virilidad. La apariencia venerable y el rostro leonino y barbudo recuerdan vagamente el retrato de Jean de Dinteville, pintado en *Los embajadores* por Hans Holbein, o el del mercader de Dantzic del mismo pintor. Como si se tratara de un postizo grotesco, Sherman se pinta los ojos de color azul violáceo como si se tratara de un hematoma. Estamos frente a un ataque disfrazado después de la castración simbólica. La equimosis de los ojos opera un desplazamiento simbólico. En una visión androcéntrica se trata de un gesto agresivo que daña la integridad del rostro masculino y, también, de un uso caricaturesco de los atributos masculinos. Puesto que procede de la parodia, la imagen del prestigio y de la autoridad masculina, en esta obra, nos sitúa frente a una *performance* de virilidad que funciona como huella de algo ya visto. Sin embargo, estas «fotografías-recuerdo», excepto cuatro de ellas como veremos después, no tienen originales. Cada retrato teje, más o menos implícitamente, y con un trasfondo mitológico, una red compleja de citas y de referencias. Esta misma fotografía 210 en la que podemos reconocer un Holbein podría también leerse como referencia a un bodegón de Wilhem Claesz Heda.



## 2. *Hexis corporal femenina: exageración del estereotipo*

Como ya lo hemos señalado, solo cuatro fotografías entre los *History Portraits* corresponden explícitamente a cuatro cuadros. *La Fornarina* de Raphael, el *Díptico de Melun* de Jean Fouquet, el *Díptico de Urbino* de Piero de la Francesca y el *Baccho enfermo* del Caravaggio constituyen lo que puede llamarse originales. Los otros treinta y un *Untitled* de la serie no tienen original alguno. *Untitled No.217* recuerda la *Virgen con niño* del *Díptico de Melun* de Fouquet. Sin embargo, solo hallamos algunas analogías: la pose del modelo, un pecho desnudo, el niño envuelto en un tejido. Una semejanza llama la atención: Sherman produce una representación especular, la del pintor. La imagen así invertida invierte a su vez la filiación, operando una interrogación sobre el proceso de reconocimiento, que implica un espectador o una espectadora de imágenes convertidas en arquetipos –estándares– de la historia del arte. Judith Williamson puso en evidencia la necesidad de la presencia del espectador o de la espectadora para que la obra de Sherman pueda funcionar: «el momento en que reconocemos a un personaje, es como si este último ya hubiera existido» (Williamson, J. 2001: 456). Lo que pensamos ser un «original» no es sino una formación imaginaria. El efecto de «ya visto» que experimentamos pone en evidencia nuestra alienación a la normatividad. La mirada revela, así, su esclavitud respecto de las normas. La estructura de nuestra mirada ha interiorizado las normas del *canon* artístico.

Sherman, al jugar con las normas, recompone imágenes que provocan una extraña sensación de familiaridad. La metamorfosis permite la subversión, lo andrógino permite la superación. Reconocemos las jerarquías de lo femenino y de lo masculino, como lo atestigua *Untitled No.193*. Nuestra mirada estructurada por las normas nos conduce a reconocer el personaje típico de «La Marquesa», su posición discreta de espera, su pasividad, sus accesorios, el decorado. Puede recordarnos la *Pompadour* de François Boucher, la galante aristócrata de Fragonard, o la maja de Goya. La artista, convertida a sí misma en travesti, «desconocida a través de la máscara» (Marcadé, B. 1999: 44) permite cuestionar los estereotipos. Es un personaje femenino con la mirada vacía, sentado y ensimismado. Vestida con un vestido blanco ahuecado e incómodo, parece melancólica. Su melancolía recuerda la de las *Plaintes de l'horloge* de Jean-Baptiste Greuze. Pero la tez blanca y empolvada del personaje de Greuze se ha vuelto exangüe. Los afeites se han vuelto macilentos. Parece estar esperando, lo cual nos evoca la figura de Penélope. Lo sorprendente es que este personaje al que la sociedad inculca finura y gracia desde su nacimiento lleva una prótesis de nariz hinchada. Evoca las protuberancias del anciano de Domenico Ghirlandaio.

De esta manera, la nariz hinchada recuerda a un payaso y nuestra Penélope provoca risa. El humor latente y la puesta en evidencia de la falsedad son constantes en los *History Portraits*. Las reconstituciones de obras pasadas dejan traslucir de forma grotesca un artificio o un accesorio protético: cejas mal ajustadas, prótesis nasal desparejada, pechos de lado... La ropa incómoda hace que el modelo se encuentre en poses que parecen contrahechas. La puesta en escena de sí mismo, propia del autorretrato, se convierte en «no-yo», no en un personaje que imita al original sino a construcciones artificiales. Lo ficticio, que se trate de un postizo, de una peluca o de una prótesis, insiste en la artificialidad de la formación del canon. El aspecto femenino del cuerpo, producto de una educación, funciona en relación, o en oposición, al aspecto masculino. Notamos, en efecto, la asimetría que marca el carácter femenino, al que suelen estar asociados discreción y docilidad; y también el carácter viril, al que se asocian siluetas robustas y fieras. Daniel Arasse subrayó que el hecho de mofarse de actitudes corporales de género le permite al artista desconstruir «a la Mujer tal y como la construyeron la mirada proyectada masculina y su violencia sexista» (Arasse, D. 1999: 24). Al deslizarse en canónicas puestas en escena construidas por los *Old Masters* las «ficciones del yo» (Baqué, D. 1998 : 14) de Sherman aparecen como *performances*.

### 3. La metamorfosis, ¿performance de género?

En cada una de las fotografías de Sherman se puede decir que reconocemos normas que rigen las Bellas Artes, desde el enfoque hasta las proporciones, pasando por la representación de las figuras. Esas normas, intrínsecas a la representación, son trastocadas por la artista que cuestiona *ipso facto* la relación arbitraria que nosotros, espectadores y espectadoras, efectuamos al buscar un original, un modelo pre-existente a la representación. Entonces, si buscamos un original, es que lo reconocemos en cuanto tal. Al no encontrarlo, experimentamos el carácter construido y performativo del *canon* artístico. El uso de prótesis grotescas, de escotes desplazados, de partes del cuerpo proeminentes y de pelucas ladeadas, evidencian la artificialidad de la construcción de las normas de género. En la medida en que las fotografías de Sherman funcionan en diálogo con el imaginario social, podemos calificarlas de *performance*. Cabe preguntarse si, a través de tantos disfraces, borrada, anulada, Cindy Sherman no produce simulacros, imitaciones aproximativas de obras de arte. Judith Butler mostró que ello presupone la existencia de un original anterior a cualquier *performance*. Así, la figura del drag no imita «el» género 17,

y los *History Portraits* no imitan la representación, sino que actúan como recuerdos, presentándola. Las normas artístico-artificiales se enuncian así, según una fórmula lingüística. La presencia de cortinas y de encuadres –todos ellos artificios de la representación– permite re-componer imágenes afirmando así su registro artístico, revelando de hecho la «esencia» misma de la *performance*: una construcción, basada, no en un original, sino en unas normas, estas últimas producto de una construcción.

A través de la *performance* exagerada y ambigua de sus metamorfosis, que juegan con los estereotipos, Sherman altera la tradición (patriarcal) de la pintura, que, a través de la construcción y la puesta en obra de sus propias normas –que se suelen confundir con las normas universales– regula, como ya lo hemos dicho, las representaciones del cuerpo femenino. ¿Acaso no corresponde la norma al canon? Para hacernos dudar acerca de la representación, la artista usa una estrategia que consiste, paradójicamente, en ponerse en escena a sí misma. Se trata de poner en escena al modelo del modelo, que disfraza así lo que ya es representación, es decir, *performance* sin original. De esta forma, los *History Portraits* se prestan a una reflexión sobre las estructuras imaginarias, los estereotipos que «mediatizan» la mirada, llevándola así al proceso de reconocimiento de las normas (artificiales) que permiten nombrar a un personaje-tipo: el noble, el poderoso, la Madona, la marquesa, la joven. El efecto de «délà vu», o de «pre-existente», pone en evidencia la construcción efectiva de la dominación en la tradición de la historia de la pintura. La feminidad, puesta en escena en interiores domésticos, está ligada a la esfera afectiva y sentimental. En cuanto a la masculinidad, utiliza códigos (gestos, ropa, accesorios) que atestiguan la existencia de un estatuto social elevado –el mercader, por ejemplo– y manifiestan así su prestigio. El aspecto femenino del cuerpo, producto de la educación, funciona de esta forma en su relación –su oposición– al aspecto masculino. Jean-Jacques Rousseau lo expresó así hace tres siglos:

Toute l'éducation des femmes doit être relative aux hommes. Leur plaire, leur être utiles, se faire aimer et honorer d'eux, les élever jeunes, les soigner grands, les conseiller, les consoler, leur rendre la vie agréable et douce: voilà les devoirs des femmes de tous les temps, et ce qu'on doit leur apprendre dès leur enfance (Rousseau, J.-J. 1762: 456).

A pesar de sus incesantes metamorfosis, la artista repite sistemáticamente los artificios de la representación. La fijeza del estereotipo aparece en la repetición de las normas que, lejos de imitar un «original», son en realidad el producto de la representación. Sherman, al ponerse en escena, interpreta un

modelo cuya «adéquation au réel est douteuse, voire inexistant[e]» (Amossy, R.; Herschberg, A. 2011: 39). Ese modelo no existe, lo cual nos lleva a llamar la práctica del artista «performance de género». Como resulta imposible encontrar un modelo pre-existente, un «original», nos cercioramos del carácter performativo, de la norma artística. El sorprendente efecto de «déjà vu», o de «pre-existente», pone pues en evidencia la construcción efectiva de la dominación en la tradición de la historia de la pintura: al jerarquizar las categorías de sexos y de géneros para mantener las figuras femeninas en un estado inferior a las figuras masculinas, esta se ve borrada. Nathalie Heinich subraya que «l'art apparaît [...] moins comme déterminé que déterminant, révélateur de la culture qu'il contribue à construire autant qu'il en est le produit» (Heinich, N. 2004: 23).

#### *4. Conclusión : drag femininity*

La obra de Sherman, a través de las incesantes transformaciones del cuerpo femenino, permite poner en tela de juicio la imagen y su construcción, así como su papel en la definición de los géneros. Los personajes puestos en escena, fijados en actitudes hieráticas, pueden diferenciarse según dos tipos de posturas, de «*hexis corporal*» (Bourdieu, P. 1998: 49). El carácter viril de las figuras masculinas llama, de hecho, la atención, mientras que la feminidad parece discreta y dócil. Si el sujeto viril está tan presente en los *History Portraits*, es porque forma parte de la perfección de la historia del arte europea, blanca y masculina de donde esta última saca su canónica superioridad. Si en las metamorfosis de Ovidio solo los seres divinos tienen la capacidad de operar metamorfosis (minerales, animales, vegetales) de seres humanos, en Sherman, solo la artista puede «[destruir] lo vivo con ayuda de lo artificial» (Bonnet, M.-J. 2004: 211). Cambios de identidad, de colores, de decorados, de materias: el canon artístico se de-construye, reconstruye, exacerbado... Desde Baco, que permitió a Midas trastocar en oro todo cuanto tocaba, hasta Tiresias, que cambió de sexo, pasando por Penélope, cada fotografía de los *History Portraits* crea la sorpresa al mostrarnos el estado final de una transformación que convoca las figuras atemporales de la mitología.



## BIBLIOGRAFÍA

- Albert Nicole, «Travestissement», dans Didier Eribon (Dir.), *Dictionnaire des cultures Gays et Lesbiennes*, Paris, Larousse, 2003, pp. 476-478.
- Amossy Ruth, Herschberg Anne Pierrot, *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*, Paris, Armand Colin, 2011 (1997).
- Arasse Daniel, «Les miroirs de Cindy Sherman», *Art Press*, n°245, avril 1999, pp. 24-30.
- Baqué Dominique, *La photographie plasticienne. Un art paradoxal*, Paris, éd. du Regard, 1998.
- Bard Christine, *Une histoire politique du pantalon*, Paris, Seuil, 2010
- Barrière Laëticia, «Représentation, simulacre et identité dans l'œuvre de Cindy Sherman», *Transatlantica*, n°2, 2006. URL: <http://transatlantica.revues.org/1169>.
- Bonnet Marie-Jo, *Les femmes dans l'art*, Paris, La Martinière, 2004.
- Bourdieu Pierre, *La Domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.
- Butler Judith, *Trouble dans le Genre. La féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte, 2005 (1999).
- Corbin Alain, Courtine Jean-Jacques (Dir.), Vigarello Georges, *Histoire de la virilité*, 3 tomes, Paris, Seuil, 2011.
- Creissels Anne, Zapperi Giovanna, «Questions d'identité sexuée: l'histoire refoulée de l'art», *Histoire de l'art*, n°63, «Femmes à l'œuvre», octobre 2008, pp. 155-162.
- Grieco Allen, «Savoir de poète ou savoir de botaniste ? Les fruits dans la poésie italienne du XV<sup>e</sup> siècle», *Médiévales*, n°16-17, 1989, pp. 131-146. URL : [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/medi\\_0751-2708\\_1989\\_num\\_8\\_16\\_1143](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/medi_0751-2708_1989_num_8_16_1143).
- Guillo Anna, «Les voleurs d'image (autoportrait et travestissement dans les pratiques du 're')», *La Voix du regard*, n°18, automne 2005, pp. 271-283.
- Heinich Nathalie, *La sociologie de l'art*, Paris, La Découverte, collection Repères, 2004 (2001).
- Marcadé Bernard, « Cindy Sherman. Féminin pluriel », *Beaux-Arts Magazine*, n° 1777, février 1999, pp. 40-47.
- Moulin Léo, *Les plaisirs de la table. Une histoire culturelle du manger et du boire en Europe*, Anvers, Fonds Mercator, 2002.
- Nochlin Linda, «Pourquoi n'y a t-il pas eu de grands artistes femmes ?», *Femmes, art et pouvoir et autres essais*, Nîme, Jacqueline Chambon, 1993 (1970), pp. 201-244.

Pollock Griselda, «Des canons et des guerres culturelles», *Cahiers du Genre*, n°43, 2007/2, pp. 45-69.

Rose Jacqueline, «La sexualité dans le champ de vision», dans Charles Harrisson – Paul Wood, *Art en théorie*, Paris, Hazan, 1997 (1992), pp. 1197-1202.

Williamson Judith, «Images of “Woman” : The Photography of Cindy Sherman», in Robinson Hilary (Dir.), *Art-Feminist-theory : an anthology, 1968-2000*, Oxford, Blackwell Publishers, 2001, pp. 453-459.

Rousseau Jean-Jacques, *Emile, ou de l'Education*, livre V, 1762, *Œuvres complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1998.