

## CLAUDE CAHUN Y CINDY SHERMAN: EL CUERPO, LUGAR DE ARTE Y SUBVERSIÓN

CRISTINA BALLESTÍN CUCALA

La creación artística recoge la intensidad y multiplicidad del debate que, a lo largo de los tiempos, convierte el cuerpo humano en su objeto. La versatilidad de sus formas y volúmenes es certificada por la historia del arte que, en la época actual, refleja el discurso de los límites prescritos sobre él por las categorías genéricas y sexuales. En este sentido, numerosas representaciones, retratos y autorretratos, realizadas por mujeres artistas, como señala la investigadora Withney Chadwick, proyectan el derribo de estos límites culturales impuestos. El cuerpo se convierte en un instrumento de lucha y conquista política y social que pretende traspasar las polaridades de la diferencia sexual:

«Since the early 70s, when women artists mobilized the female body as marker of a new sexual and cultural politics, they have continued to use the body to challenge social constructions of gender sexuality. Although the body seems the logical point of departure from which to identify a sense of self, its location at the boundaries between the biological and the social, the natural and the cultural ensures that our relationship to its forms and processes is always meditated by cultural discourses»<sup>1</sup>.

Las barreras impuestas por el sexo en la esfera artística reflejan el esquema de opuestos cuyo valor negativo se vuelca de forma reiterada sobre las mujeres: la consideración de su papel de musa y objeto de la mirada se opone frontalmente al reconocimiento de su capacidad artística, a su autonomía creadora. La impresión en el recuerdo de los múltiples rostros y cuerpos de la Belleza pintada por Rubens, Degas o Botero, versada por Ronsard o Novalis, y esculpida en la Venus del Milo, de Urbino o de Willendorf contrasta con el escaso número de mujeres que, sin embargo, han pasado a la historia del arte con nombre propio, sin mediadores. Pocas son las artistas recordadas por su obra; pocos, los talentos reconocidos. El trabajo de disgregación que la división sexual produce en el espacio del arte es denunciado por numerosas artistas e investigaciones:

---

<sup>1</sup> CHADWICK, W., «An infinite play of empty mirrors. Women, surrealism, and self-representation», en *Mirror images. Women, surrealism, and self-representation*. Massachussetts, The Mit Press, 1998, p. 15.

«Las estructuras modernas de visión y las estructuras dominantes dentro de las cuales se producen los significados y la diferencia sexual no sufren perturbación. Para alterar las prácticas que producen la diferencia sexual y la opresión de las mujeres sería preciso, al menos para empezar, poner de manifiesto y reconstruir la base de los conocimientos modernistas que sustentan la educación artística»<sup>2</sup>.

La dificultad que el terreno institucional y el espacio público ofrecen a las mujeres y a cualquier discurso que cuestione sus parámetros reduce el logro de su conquista a una efeméride<sup>3</sup>. La desaparición de Claude Cahun como el éxito de Cindy Sherman, principalmente en los círculos que combaten la disgregación sexual y su norma, ilustran esta denuncia. Es en sus últimas décadas cuando el siglo xx reconoce a estas artistas cuyo trabajo fotográfico responde a los intereses de diversificación y multiplicación de posiciones enunciativas con amplitud explicitadas en un espacio reivindicado como posmoderno. La fotografía sobresale en este contexto para poblar de reivindicaciones sociales y políticas el mundo del arte, como señala la crítica feminista<sup>4</sup>.

Claude Cahun, que vive el París surrealista y muere tras la segunda guerra mundial, reaparece a finales de los ochenta, tras décadas de olvido, como gran creadora cuya actividad autorretratista la sitúa en el centro del mencionado debate<sup>5</sup>. Cindy Sherman, fotógrafa neoyorkina, viene desarrollando su trabajo desde finales de la década de los setenta y ha sido también reivindicada por los movimientos de deconstrucción del género y el sexo que se desarrollan con especial fuerza en Estados Unidos en los últimos veinte años<sup>6</sup>.

<sup>2</sup> DALTON, P., «Modernismo, educación artística y diferencia sexual», en *Nueva crítica feminista de arte*. Madrid, Cátedra, 1998 [trad. de María Condor, *New feminist art criticism. Critical strategies*. Manchester University Press, 1995, p. 96].

<sup>3</sup> *Ibidem*: «[...] en la educación superior se invita ahora a profesoras feministas para que ilustren acerca del arte hecho por mujeres. Se acepta que la educación artística pueda estar en relación con una esfera más amplia de discursos artísticos y que ese «contenido» se pueda incluir ya legítimamente al lado de los privilegiados planteamientos formales y puramente visuales del modernismo [...] El arte hecho por mujeres se puede añadir al programa como una variable, como un punto de vista alternativo, o como representación de un nuevo planteamiento en cuanto al contenido, pero la agenda básica queda intacta». La investigación se refiere al sistema educativo de Gran Bretaña pero la amplia coincidencia que encontramos mantiene con el caso de la educación artística en España lo hace extrapolable a nuestro caso.

<sup>4</sup> Shelley Rice señala la función social de la fotografía apoyándose en A. Solomon-Godeau. RICE, S. (ed.), *Inverted Odysseys, Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman*. Massachusetts, The MIT Press, Institute of Technology, 1999.

<sup>5</sup> Claude Cahun es el pseudónimo correspondiente a Lucy Schwob, sobrina del célebre Marcel Schwob, que escribió para el *Mercurio de France* en sus comienzos y participó en el debate político del surrealismo, en la década de los treinta, al lado de André Breton, quien reconoció su aportación en diversas ocasiones. Esta relación, como la que mantiene con Michaux o Desnos, que también aplauden su genio, no supone sin embargo, la mención de sus escritos por la historiografía del movimiento surrealista que, exceptuando los *Documents surréalistes* de Maurice Nadeau, son raramente reseñados.

<sup>6</sup> Estos movimientos sociales, que llegan hasta nuestros días, están representados, por ejemplo, por los *drag king* y las *drag queen* y se encuentran materializados en la institución universitaria en los *Gender Studies* así como en los *Feminist, Gay, Lesbian y Queer Studies*.

El proceso de exhumación que recupera a la artista francesa pone en escena una obra fotográfica donde aparece como antecedente en el desarrollo de la teoría *queer*<sup>7</sup> y cuya relación con ciertas creaciones de Sherman es de inmediato advertida por la crítica artística, como apunta la investigadora S. Rice en su estudio de ambas:

«Cahun is often compared to Cindy Sherman, often seen as her precursor in the continually reedited film of art's history. [...] Both of these women use their own bodies as subjects in extremely theatrical, photographic tableaux. [...] they have chosen to personify, in their pictures, their own perceptions about the world –and not simply their perceptions about themselves»<sup>8</sup>.

Esa mirada que sobre el mundo exponen hace de su proyecto artístico un desafío evidente a un sistema heterosexual que dinamita el concepto unitario de identidad y apuesta por la expresión individual más allá de la coherencia y la legibilidad de las estructuras vigentes<sup>9</sup>. La elección de las dos artistas fundamenta su coherencia en el tratamiento y la aportación de ambas a la cuestión que venimos señalando, con una continuidad tan sorprendente como sugestiva<sup>10</sup>. Las representaciones de Cahun y Sherman revelan la inestabilidad y el carácter artificial de las categorías hombre/mujer. En este sentido, Cahun promulga en su *Carnaval en chambre* el continuo disfraz, donde el «rol» o *personnage* revestiría la diversidad de facetas del «yo», una vez tras otra:

«Le masque charnel et le masque verbal se portent en toute saison. (...) On étudie son personnage; on s'ajoute une ride, un pli à la bouche, un regard, une intonation, un geste, un muscle même...on se forme plusieurs vocabulaires, plusieurs syntaxes, plusieurs manières d'être, de penser et même de sentir –nettement délimitées– parmi lesquelles on se choisira une peau couleur du temps...»<sup>11</sup>.

<sup>7</sup> K. Deepwell, citada por K. Kline, apunta, entre otras, tal relación «As Katy Deepwell has observed, Cahun prefigures the development of queer theory, postulating the postmodern «possibility of a plurality of gendered identities and identifications» and demonstrating that identity is not a fixed, autonomous condition». KLINE, K., «In or out of the picture. Claude Cahun and Cindy Sherman», en *Mirror images. Women, surrealism, and self-representation*. Massachussetts, The Mit Press, 1998, p. 79.

<sup>8</sup> RICE, *op. cit.*, p. 24.

<sup>9</sup> Creemos en la unidad del proyecto entre ambas por la elección de una puesta en escena que desarticula el carácter binario del vigente sistema de identidades a través de unos modelos que convocan elementos en éste incompatibles. «Masculino» y «femenino» ya no son categorías ni cerradas ni paralelas.

<sup>10</sup> En su artículo, Kline trata, sin embargo, de desmontar la relación establecida por la crítica y el público oponiendo, en primer lugar, el carácter privado de la fotografía realizada por Cahun al público de Sherman, el blanco y negro al color o la concentración a la exageración y, a continuación, lo que cree es la diferencia fundamental: el grado de implicación de ambas con la realidad, con el mundo: «It is in their degree of participation in or removal from the world that Cahun and Sherman will be seen to diverge» (KLINE, *op. cit.*, p. 68). Kline, que admite el trabajo de las dos artistas a partir del concepto de inestabilidad del sujeto, afirma una divergencia entre la multiplicidad de «roles», según ella desarrollada por Sherman, y la multiplicidad del «yo», base sobre la que trabajaría Cahun. En la presente investigación entendemos que ambas nociones estarían íntimamente vinculadas y que el objetivo privado o público de las representaciones de las dos artistas así como su grado de implicación en ellas no contradicen tal relación.

<sup>11</sup> CAHUN, C., «Carnaval en chambre», *La ligne de coeur*, 1926. Actualmente publicado en *Claude Cahun. Écrits*. París, Jean Michel Place, 2002, p. 485.

La multiplicidad de personajes a interpretar mantendría una relación íntima con la multiplicidad del yo, evidenciada en el caso de Cahun en su galería de autorretratos y en el de Sherman en autorretratos y retratos<sup>12</sup>.

La obra fotográfica de las dos artistas elegidas plantea a partir de un trabajo consciente sobre el cuerpo la posibilidad de subversión del sistema heterosexual, de la jerarquización interna de sus elementos. Su operación de derribo, analizada en el presente artículo desde la propuesta filosófica de Michel Foucault, M. Wittig y Judith Butler, comprende la cuestión normativa, de regulación sexual, como régimen político, y se aleja así de toda concepción naturalizada y universal instando a la intervención individual, cotidiana:

«Por una parte está el mundo entero, con su afirmación y asunción arrolladora de la heterosexualidad como lo-que-debe-ser, y por otra parte existe una percepción débil, fugitiva, a veces luminosa y sorprendente de la heterosexualidad como trampa, como régimen político forzoso. Es posible escapar de él. Es un hecho»<sup>13</sup>.

Gran parte de la obra fotográfica de Claude Cahun y Cindy Sherman exhibe la posibilidad de fuga de este sistema que mediante, sus categorías morales y oposiciones naturalizadas, desprestigia y niega la visibilidad a mujeres y lesbianas, entre otros grupos. Desde la ruptura de su coherencia y obligatoriedad, estas artistas trabajan conscientes las fallas del entramado a favor de quienes sufren la vigencia de sus barreras. En este contexto, surge la alianza de ciertos movimientos de liberación de la mujer con los movimientos *queer* que, desde la crítica al esquema moderno, apuestan por el destierro de unas categorías genéricas y sexuales fuertemente constrictivas ya que producen la marginación inmediata de todo elemento alternativo a su proyecto. En este sentido, *Frontière Humaine*, única fotografía que la artista francesa publicó en vida, es muy reveladora por la sensación que produce en quien la observa<sup>14</sup>. La investigadora K. Conley indica la imposibilidad de determinar si la fotografía es real o está manipulada, si se trata de una figura animada o inanimada, de un hombre o de una mujer, de un bebé o de una persona anciana<sup>15</sup>. Ideada por quien,

<sup>12</sup> Véase anexo fotográfico.

<sup>13</sup> WITTIG, M., «Homo Sum», en *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid, Egales, 2006, p. 74 [trad. Javier Sáez y Paco Vidarte, título original *The Straight Mind and other essays*. Boston, Beacon Press, 1992].

<sup>14</sup> Véase figura 1 del anexo fotográfico.

<sup>15</sup> CONLEY, K., «Claude Cahun's Iconic Heads: from «The Sadistic Judith to Human Frontier», *Papers of Surrealism*, núm. 2, verano de 2004, pp. 1-23, p. 2: «(...) this photograph also destabilises common assumptions about photography itself, its reliability and its indexicality, by seeming to capture not only what seems familiar to any human being but also the suggestion of what does not, of what seems to escape familiarity with a hint of the interference of otherworldly, even ghostly, elements in an otherwise familiar world».

en esta ocasión, es al mismo tiempo sujeto y objeto, la representación traduce el deseo, tan trabajado en el surrealismo, de impugnación de la división neta entre real o artificial, entre infantil y adulto para agregar, además, las categorías hombre y mujer: «*Human Frontier* deliberately plays with expectations about what both women and men should look like<sup>16</sup>». Cahun se erige en objeto de su propia creación (artística), –quizá sería más acertado decir «de su propia *construcción*–, en un movimiento de imitación que evidencia la falta de autenticidad, de naturalidad del proceso de identificación, la impostura del sistema de representaciones masculino/ femenino. La artista cuestionaría, en definitiva, el conocimiento y su articulación<sup>17</sup> y, especialmente, la diferencia «esencial» que clasifica y organiza a los seres humanos en un movimiento como el que describe Foucault:

«Se nos explica que si a partir de la edad clásica la represión ha sido, por cierto, el modo fundamental de relación entre poder, saber y sexualidad, no es posible liberarse sino a un precio considerable: haría falta nada menos que una trasgresión de las leyes, una anulación de las prohibiciones, [...] pues el menor fragmento de verdad está sujeto a condición política<sup>18</sup>».

Los gestos, máscaras carnales y orales, las miradas y formas de ser o sentir de las que habla Cahun en su *Carnaval* no respetan el código establecido entre sexo y género<sup>19</sup>. Todos estos elementos son ofrecidos a nuestra elección en un movimiento que nos retrotrae a una época anterior a la normalización del sexo, como señala Foucault: «Todavía a comienzos del siglo XVII era moneda corriente, se dice, cierta franqueza. [...] Gestos directos, discursos sin vergüenza, transgresiones visibles, anatomías exhibidas y fácilmente entremezcladas [...] los cuerpos se pavoneaban<sup>20</sup>». El pensador francés explica cómo el férreo sistema que enseña y vigila la reproducción de sus modelos impondría con su ley el silencio sobre lo que margina<sup>21</sup>. La homogeneidad y coherencia regirían el pro-

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 2. «Cahun puts into play the question of what is human and how a human being knows who and what (he) she is. This question of knowledge is perhaps most significantly articulated in the photograph *Human Frontier* as photography would seem to represent a reliable medium with which to record what can be known because of the indexical way in which it captures what may be seen».

<sup>18</sup> FOUCAULT, M., *Historia de la sexualidad*, vol. I. Madrid, Siglo XXI, 1987, p. 11.

<sup>19</sup> Véase anexo fotográfico, figuras 2 y 3.

<sup>20</sup> FOUCAULT, *op. cit.*, p. 9.

<sup>21</sup> «Tal sería lo propio de la represión y lo que la distingue de las prohibiciones que mantiene la simple ley penal: funciona como una condena de desaparición, pero también como orden de silencio, afirmación de inexistencia, y, por consiguiente, comprobación de que de todo eso nada hay que decir, ni ver, ni saber», FOUCAULT, *Ibidem*, p. 10.

yecto identitario de una sexualidad reproductiva aniquiladora de todo aquello humanamente alejado del ideal/principio de fertilidad capitalista<sup>22</sup>.

En este sentido, las representaciones de Cahun y Sherman pondrían en escena el cuerpo como lugar privilegiado en el proceso de construcción de la identidad o subjetivación<sup>23</sup>, en la línea defendida por Butler que retoma las tesis de *Vigilar y castigar* de Foucault. El cuerpo es, según esta teoría, un resultado discursivo, en la medida en que «la sujeción es, literalmente, el *bacerse* un sujeto, el principio de regulación conforme al cual se formula o se produce un sujeto»<sup>24</sup>. De esta manera, el proceso identitario nos construiría como sujetos, como entidades inteligibles y se realizaría en función de unas reglas previstas por la heterosexualidad hegemónica, que se materializan mediante rituales de regularización y normalización de los movimientos y gestos corporales<sup>25</sup>. Todas ellas son, según Butler, prácticas significantes que nos acercan al ideal normativo, a la coherencia y la legibilidad heterosexual<sup>26</sup>. La investigadora norteamericana

<sup>22</sup> «[...] al hacer que nazca la edad de la represión en el siglo XVII, después de centenas de años de aire libre y libre expresión, se lo lleva a coincidir con el desarrollo del capitalismo: formaría parte del orden burgués. La pequeña crónica del sexo y de sus vejaciones se traspone de inmediato en la historia ceremoniosa de los modos de producción». FOUCAULT, *Ibidem*, p. 12. En este sentido, Monique Wittig habla también de la natalidad como instrumento de opresión que ingresa en los medios de producción, véase WITTIG, M., «No se nace mujer», en *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, *op. cit.*, p. 33.

<sup>23</sup> BUTLER, J., *Mecanismos psíquicos del poder. Teoría sobre la sujeción*, p. 95. Foucault desarrolla en el capítulo dedicado a la «Disciplina», el control de los cuerpos que se integrarán como «dóciles» en una maquinaria cuya disposición en serie permite la «posibilidad de un control detallado y de una intervención puntual (de diferenciación, de corrección, de depuración, de eliminación) en cada momento del tiempo», FOUCAULT, *Vigilar y castigar*, p. 164.

<sup>24</sup> BUTLER, J., *Mecanismos psíquicos del poder*, p. 96. Butler matiza «La afirmación de que el cuerpo es «formado» por un discurso no es sencilla, y de entrada debemos aclarar que esta «formación» no equivale a «causa» o «determinación», y menos aún significa que los cuerpos estén de algún modo hechos de discurso puro y simple».

<sup>25</sup> Obsérvese, en este caso, la figura 3 en la que Cahun aparece caracterizada como mujer. Su vestimenta y su maquillaje van acompañados de una pose nada habitual en sus autorretratos: la timidez de su mirada y actitud contrastan con la mirada frontal, desafiante de otras fotografías en las que el así lo exige. Además, la petición de respeto inscrita sobre su camiseta «I AM IN TRAINING, DON'T KISS ME» explicita la conciencia de Cahun sobre las implicaciones sociales que el sexo y el género conllevan.

<sup>26</sup> El intento de control que se establece sobre el cuerpo dibuja como decíamos una nueva anatomía política. El objetivo de esta *técnica de poder y procedimiento de saber* es «organizar lo múltiple, procurarse un instrumento para recorrerlo y dominarlo; se trata de imponerle un orden», FOUCAULT, *Vigilar y castigar*, p. 152. Una vez que «las celdas» se han organizado, una vez que los lugares individuales están asignados, permitiendo el control y una economía del tiempo, queda lo que Foucault denomina el *establecimiento de correlación del cuerpo y del gesto*, para optimizar el rendimiento del sistema: «(...) la posición del cuerpo, de los miembros, de las articulaciones se halla definida; (...) El tiempo penetra el cuerpo, y con él todos los controles minuciosos del poder (...) El control disciplinario no consiste simplemente en enseñar o en imponer una serie de gestos definidos; impone la mejor relación entre un gesto y la actitud global del cuerpo, que es su condición de eficacia y rapidez», *ibidem*, p. 156. Las disciplinas tienen entre sus objetivos pues, sumar y capitalizar el tiempo, «Los procedimientos disciplinarios hacen aparecer un tiempo lineal cuyos momentos se integran unos a otros, y que se orienta hacia un punto terminal y estable. En suma, un tiempo «evolutivo», *ibidem*, p. 165. Así, el ejercicio de poder es

explica en el *Género en disputa* cómo la inteligibilidad de las personas viene dada por la adquisición de «un género ajustado a normas reconocibles»<sup>27</sup>, algo que le habilitará un lugar socialmente previsto.

En la elección de escenario y personaje de la que habla Cahun y Sherman retrata, no se mantienen los ideales de «coherencia» y «continuidad» que definen, según Butler, nuestra inteligibilidad. La filósofa reflexiona sobre la correspondencia establecida entre cuerpos y géneros según la cual a un cuerpo masculino le pertenece un determinado género y a un cuerpo femenino, el contrario. En este sentido, se refiere a la célebre formulación de Simone de Beauvoir, «no se nace mujer, se llega a serlo» para indicar que, en la obra de la francesa que alberga tal afirmación, no hay ningún elemento que obligue a que quien se convierta en mujer sea del sexo femenino<sup>28</sup>. En este sentido, concluye que, incluso desde la teoría beauroviriana, se puede afirmar que: «el sexo no causa el género, y no se puede considerar que el género refleje o exprese el sexo; (...) el género es la construcción cultural variable del sexo: las infinitas posibilidades abiertas de significado cultural ocasionadas por un cuerpo sexuado»<sup>29</sup>. Las representaciones fotográficas expuestas por Cahun y Sherman escapan de esta manera a la norma de «coherencia» pues quiebran las relaciones trazadas entre sexo, género y prácticas sexuales y deseo<sup>30</sup>: los cuerpos que visten y afectan no encajan en las categorías previstas ni siguen sus trayectos en paralelo. Es éste el sentido en que actúa la proliferación de representaciones, práctica discursiva de la teoría de la performatividad de Butler. Las prácticas *drag* trabajan la desnaturalización del proceso de adquisición de la identidad y la ruptura del esquema lineal que sobre nuestros cuerpos se presupone<sup>31</sup>:

---

acumulativo y sus efectos de dominación sobre un cuerpo que forman parte de una *maquinaria multisegmentaria*, acrecentados, *ibidem*, p. 169.

<sup>27</sup> BUTLER, J., *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Méjico D. C., Paidós, 2001, p. 49.

<sup>28</sup> *Ibidem*, «Beauvoir afirma claramente que una «llega a ser» mujer, pero siempre bajo la obligación cultural de hacerlo. Y queda claro que la obligación no proviene del «sexo». No hay nada en su estudio que garantice que la «persona» que se convierte en mujer sea necesariamente del sexo femenino. Si «el cuerpo es una situación», como ella dice, no se puede hacer referencia a un cuerpo que no haya sido desde siempre interpretado mediante significados culturales; por lo tanto, el sexo podría no cumplir las condiciones de una facticidad anatómica prediscursiva. De hecho se verá que «el sexo, por definición, siempre ha sido género». Butler remite aquí a su ensayo «Sex and Gender in Beauvoir's *Second Sex*», en *Yale French Studies. Simone de Beauvoir*.

<sup>29</sup> BUTLER, J., *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires, Paidós, 2002, p. 143.

<sup>30</sup> BUTLER, *op. cit.*, 2001, p. 49. «Los géneros inteligibles son aquellos que en algún sentido instituyen y mantienen las relaciones de coherencia y continuidad entre sexo, género, práctica sexual y deseo».

<sup>31</sup> Queremos mencionar el caso de las *drag kings*, mujeres que habitualmente se visten y caracterizan como si fueran hombres, por el análisis que llevan a cabo de las experiencias que viven según su consideración como mujeres o como hombres, señalando las grandes diferencias que perciben en el seno de una sociedad en la que la identidad es omnipresente y en muchos casos, determinante.



«El travestismo es un ejemplo que tiene por objeto establecer que la «realidad» no es tan fija como solemos suponerlo, el propósito del ejemplo es exponer lo tenue de la «realidad» del género a fin de contrarrestar la violencia que ejercen las normas de género»<sup>32</sup>.

Según Butler, el travestismo evidencia precisamente, el proceso de creación del efecto de lo natural, de lo original y sugiere que el género es un tipo de caracterización persistente que pasa como realidad. La teórica norteamericana explica cómo las identificaciones corresponden con la esfera imaginaria, señalando el esfuerzo de quien las lleva a cabo por realizarlas, sujeto a una lucha continua de reconstitución. Este ejercicio constante le otorga un carácter de iterabilidad –o, ese *grand nombre d'exercices*, en palabras de Cahun– que terminará por naturalizar su efecto: El género es la repetida estilización del cuerpo, una serie de actos repetidos dentro de un marco regulador altamente rígido que a lo largo del tiempo cristalizan, dando la apariencia de una sustancia o de una existencia natural<sup>33</sup>.

En este sentido, el trabajo de observación y representación de quienes se travisten provocaría la desestabilización de los límites trazados entre lo natural y lo artificial, lo interno y lo externo, lo esencial y lo superfluo. El condicionamiento existente, –tan sólo dos categorías a partir de las cuales se trabaja para su reproducción o rechazo–, no supondría una determinación absoluta. Butler señala que el ejercicio performativo se realiza mediante los procedimientos de simulación, repetición e imitación, los mismos que caracterizarían la adquisición de la identidad. De este modo, el proceso de identificación aparece no como un acto de carácter individual sino como una repetición conforme a las reglas de normalización cuyo resultado sería la producción coyuntural de un sujeto. El trabajo realizado por Cahun, Sherman o las prácticas *drag* supone la evidencia del carácter artificial, externo del proceso de construcción del sujeto y apunta, por lo tanto, en este espacio, a la existencia de un espacio para la redefinición, para la libertad.

<sup>32</sup> BUTLER, *op. cit.*, 2001, p. 23. La crítica norteamericana no cree, sin embargo, que el travestismo pueda ejercer cierto tipo de violencia sobre las mujeres que han sido, tradicionalmente, el objeto de la representación, como ha denunciado cierto sector del feminismo o que sea una actividad de origen misógino: «(...) teóricas tales como Marilyn Frye y Janice Raymond (...) ha sostenido que el travestismo es ofensivo para las mujeres y que es una imitación basada en el ridículo y la degradación. (...) El problema que plantea el análisis del travestismo entendido únicamente como misoginia es, por supuesto, que presenta la transexualidad de hombre a mujer, el vestirse con ropa de otro sexo y el travestismo como actividades homosexuales masculinas –que no siempre lo son– y que además diagnostica que la homosexualidad masculina tiene su raíz en la misoginia. El análisis feminista presenta la homosexualidad masculina como algo *relativo* a las mujeres y un podría sostener que, en su forma extrema, este tipo de análisis es en realidad una colonización a la inversa, (...) reinscribir así, paradójicamente, la matriz heterosexual en el corazón de la posición feminista radical», BUTLER, *op. cit.*, 2002, p. 186.

<sup>33</sup> BUTLER, *op. cit.*, 2001, p. 33.



Tras el análisis del trabajo de las dos artistas, observamos la doble reflexión que éste conllevaría: en primer lugar, sobre la artificialidad de las categorías de género; en segundo lugar, el cuestionamiento de la correspondencia según la cual al cuerpo masculino le corresponde un género determinado y al femenino, el otro. El objetivo de sus cámaras apunta hacia la apertura de otros espacios de enunciación, libres de la determinación a la que obliga el binario esquema propuesto: masculino/femenino. Y éste es, como hemos visto, el trabajo que llevan a cabo Claude Cahun y Cindy Sherman que ofrecen en su obra fotográfica un género y un sexo desnaturalizados para la multiplicación de sus propias representaciones.

Tras el estudio de la obra de las artistas desde la teoría de la performatividad de Butler, observamos cómo la relación entre una y otra se encuentra fundamentada en unas propuestas que reúnen elementos de una dicotomía superada y denunciada por su espíritu de segregación. Su trabajo mostraría lo afirmado por Butler: cómo la simulación y la repetición son los procedimientos que rigen la adquisición de un género y un sexo determinados, cómo los ideales de coherencia y continuidad entre género, sexo y deseo son construcciones, normas de conducta y, por su carácter artificial, susceptibles de modificación. Esta revolución debe ser desarrollada en lo cotidiano como propugnan los modelos de Cahun y Sherman, asimilables a los *drag* en su lucha por una libertad individual libre de las limitaciones de unas categorías constrictivas, reductoras, obsoletas.

## BIBLIOGRAFÍA

- BUTLER, J., *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Méjico D.C., Paidós, 2001 [trad. Mónica Mansour y Laura Manríquez, título original: *Gender Trouble. Feminism and the Subversión of Identity*. Routledge, 1990].
- BUTLER, J., *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires, Paidós, 2002 [trad. Alcira Bixio, título original: *Bodies that matter. On the discursive Limits of «Sex»*. Nueva York, Routledge, 1993].
- CHADWICK, W., «An infinite play of empty mirrors. Women, surrealism, and self-representation», en *Mirror images. Women, surrealism, and self-representation*. Massachusetts, The Mit Press, 1998, pp. 2-35.
- CONLEY, K., «Claude Cahun's Iconic Heads: from "The Sadistic Judith" to *Human Frontier*», *Papers of Surrealism*, núm. 2, verano de 2004, pp. 1-23.
- DALTON, P., «Modernismo, educación artística y diferencia sexual», en *Nueva crítica feminista de arte*. Madrid, Cátedra, 1998 [trad. de María Condor, *New feminist art criticism. Critical strategies*. Manchester University Press, 1995, pp. 91-102].

- FOUCAULT, M., *Historia de la sexualidad*. vol.1. *La voluntad de saber*. Madrid, siglo XXI, 1987 [trad. de Ulises Guiñazú, título original, *Histoire de la sexualité*. vol. 1. *La volonté de savoir*. París, Gallimard, 1984].
- KLINE, K., «In or out of the picture. Claude Cahun and Cindy Sherman», en *Mirror images. Women, surrealism, and self-representation*. Massachussets, The Mit Press, 1998, pp. 66-81.
- RICE, S. (ed.), *Inverted Odysseys, Claude Cabun, Maya Deren, Cindy Sherman*. The MIT Press, Massachussets Institute of Technology, 1999.
- WITTIG, M., *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid, Egales, 2006 [trad. Javier Sáez y Paco Vidarte, título original *The Straight Mind and other essays*. Boston, Beacon Press, 1992].



Figura 1: Claude Cahun, *Autorretrato*, 1929.



Figura 2: Claude Cahun, *Autorretrato*, 1927.



Figura 3: Claude Cahun, *Autorretrato*, 1927.



Figura 4: Cindy Sherman, *Sin título*, 1980.



Figura 5: Cindy Sherman, *Sin título*, 2004.