

## INTRODUCCIÓN

El objeto de mi tesina es analizar el recorrido artístico de Vanessa Beecroft, artista italiano-inglesa que en estos últimos años ha destacado por su trabajo y ha copado la atención internacional por sus *performances* de chicas desnudas en los espacios dedicados al arte.

Un aspecto de mi trabajo consiste en leer sus *performances* como cuadros vivientes – *tableaux vivant* – según la definición que da Dave Hickey.<sup>[1]</sup>

Su práctica artística se situaría así, pues, en la tradición de representación del cuerpo femenino en el arte y en la estética occidental, donde la representación del cuerpo simboliza la transformación de la materia de base de la naturaleza en las formas elevadas de la cultura y del espíritu.<sup>[2]</sup>

A lo largo de la historia de la representación del desnudo femenino, el cuerpo ha sido considerado como medio de contener la feminidad y la sexualidad femenina; el cuerpo femenino como materia informe y indiferenciada, en el que los procedimientos y convenciones del arte controlan y sitúan en las fronteras seguras del discurso estético.

El desnudo femenino, representación de mujeres en el patriarcado, en la tradición dominante, no sólo propone definiciones individuales del cuerpo femenino, sino que también propone normas específicas para ver y para los que lo miran. Según las tesis de Lynda Nead, “el ideal ilustrado de la visión contemplativa de un objeto funciona como refuerzo de la unidad y la integridad del sujeto que mira y establece una oposición entre la perfección del arte y la ruptura y el carácter defectuoso de lo que no es arte, o sea, la obscenidad. El cuerpo obsceno es el cuerpo sin bordes o contención y la obscenidad es la representación que conmociona y excita al espectador en vez de aportarle tranquilidad y plenitud”.<sup>[3]</sup>

Un análisis de la práctica artística de Vanessa Beecroft abre así, pues, cuestiones relacionadas con el cuerpo femenino, su valor cultural, la representación, la definición y regulación de lo obsceno.

Un segundo aspecto de mi trabajo consiste en plantearme cómo la práctica

artística de Vanessa Beecroft se puede relacionar con una historia del arte y de la teoría feministas;

Empezando por la consideración que una definición de “arte feminista” no implica una etiqueta estilística sino una producción de ciertos significados mediante imágenes visuales, creo poder identificar en el trabajo de Vanessa Beecroft algunas señales que me hacen pensar en un trabajo con implicaciones feministas;

En general lo que el arte de las mujeres ha intentado combatir a lo largo de la historia es una representación del cuerpo femenino para el espectáculo patriarcal, es decir, una creación de imágenes de mujeres como objeto en un discurso patriarcal.

El arte y la teoría feministas rompen los protocolos artísticos y corporales tradicionales, según los cuales la representación del desnudo femenino se ha organizado alrededor del principio de la integridad del cuerpo y sus fronteras físicas. Las dicotomías todo/fragmento, superficie/interioridad han sido reelaboradas y refijadas en las representaciones feministas del cuerpo en los años “70-“90.

El arte feminista ha tenido desde siempre un carácter destructivo, en el sentido que ha funcionado para cuestionar las bases de las normas estéticas existentes y los valores, al tiempo que ha servido para extender las posibilidades de esos códigos y ofrecer representaciones alternativas y progresistas de la identidad femenina.

Ahora la sociedad está dominada por la cultura de la perfección física, en un régimen unificado de representación, y diferentes son los problemas y las ambigüedades envueltos en la representación o, en el caso de Vanessa Beecroft, hablaría más de *presentación*, del cuerpo femenino.

La imagen misma es parte de un proceso que construye posibles posiciones de visión para su audiencia. Por supuesto, la interpretación no puede estar garantizada y el arte feminista que trata el cuerpo femenino está abierto a un rango de posibilidades interpretativas, incluida la reapropiación en las estructuras voyeuristas de la tradición del desnudo femenino.

Lo que sin embargo la mayor parte del trabajo del arte de las mujeres tiene en común es una función doble como crítica de los valores existentes y la construcción de nuevos y progresistas significados para el cuerpo femenino.

En este sentido, considero interesante la definición que da Griselda Pollock: para ella una obra puede ser definida como feminista *de acuerdo con la*

*manera en que actúa, plantea exigencias, y produce posiciones para sus espectadores. Es feminista a causa de la manera en que funciona como un texto dentro de un espacio social específico en relación con códigos dominantes, convenciones del arte, y de las ideologías de feminidad dominantes. Es feminista cuando subvierte las maneras normales en que vemos el arte y normalmente somos seducidos en complicidad con los significados de la cultura dominante y opresiva.* [4]

Lo que pretendo realizar en el presente trabajo es un análisis y una lectura personal de las *performances* de Vanessa Beecroft.

Además, reflexiono sobre cómo Vanessa Beecroft puede estar relacionada con un discurso de arte y crítica feministas. Analizo la primera fase del arte feminista, es decir los años 70, con artistas como Judith Chicago o Miriam Schapiro; y, a continuación describo cómo ha ido evolucionando el arte y la crítica feministas a lo largo de los años 70-90.

Mi hipótesis de trabajo es abrir una posible relación entre una artista como Cindy Shermann y Vanessa Beecroft; intentar demostrar la existencia de un hilo conductor común a las dos artistas, partiendo de las teorías de Laura Mulvey que han servido de base para ambas artistas.

Vanessa Beecroft es una artista de los años “90. Trabaja en una atmósfera de renovado interés por lo cotidiano, por lo inmediatamente cercano, por el redescubrimiento de la dimensión íntima y la necesidad de tenerlo en cuenta cuando se habla de lo social.

El cuerpo deviene central en el discurso artístico de los años “90: hay un renovado interés por la realidad y el cuerpo quiere ser el lugar de la diferencia, no solamente diferencia biológica, sino encarnación de las diferencias específicas de los sujetos.

La exigencia que subyace es la de realizar un trabajo partiendo del personal punto de vista de cada uno, una atención al paso del tiempo, una utilización de formas narrativas.

Vanessa Beecroft es una artista posmoderna. Una definición de este concepto de posmoderno la da Douglas Crimp en los siguientes términos: *si alguna vez parecía que las imágenes tuvieran la función de interpretar la realidad, ahora parece que se han apropiado de la realidad. Así pues llega a ser un imperativo el comprender la imagen misma, no para descubrir una realidad perdida, sino para determinar cómo una imagen se transforma ella misma en una estructura determinante.*<sup>[5]</sup>

En la idea del posmoderno, la construcción, manipulación y presentación de la imagen llegan a ser elementos significativos; en las *performances* de Vanessa Beecroft es fundamental el concepto del poner en escena, del *staging*, de la contextualización.

Con sus *performances* se pasa del activismo hacia un congelado de imágenes que, simbólicamente, abre un periodo de reflexión; el congelado de imágenes, ejemplo de una temporalidad fragmentada, confirma, a mi modo de ver, las intenciones polémicas del trabajo de Vanessa Beecroft, su crítica de la sociedad de las imágenes, del poder ideológico y seductivo de la cultura de los medios. Concretamente en sus *performances*, la crítica se dirige hacia un estereotipo de belleza creado y promovido por los medios; Paul Virilio define “ver doble” a aquel desdoblamiento de la percepción causado por la actual convivencia de lo real y virtual.<sup>[6]</sup>

Vanessa Beecroft trabaja con una constelación de mujeres jóvenes,

desvestidas y con accesorios a la moda; desde el punto de vista formal, mirar una composición de mujeres en un espacio que mantiene una cierta aura artística (la galería), nos hace pensar en los lienzos de las Venus del siglo XVI, como aquéllas de Guido Reni, si bien las de Vanesa Beecroft han perdido la inocencia de aquellas pinturas.

La pintura antigua es siempre una referencia constante en las prácticas artísticas de Vanessa Beecroft. Su formación se desarrolló en Italia: estudió en Génova y después en la Accademia di Belle Arti di Brera, analizando en profundidad el estilo renacentista. Según sus propias palabras:

*Las performances para mí están relacionadas con la historia de la pintura. Es por eso que las pinto y me preocupo de cada detalle; yo realizo una performance como si estuviera realizando un cuadro.* [7]

Sus mujeres están maquilladas con la misma atención que un pintor pone a los colores de su tela: son figuras construidas con atención, pintadas, quizás para aliviar la incomodidad de una buscada desnudez.

Sus efímeros tableaux vivant, sus mujeres, ocupan en la galería el mismo territorio que nosotros, pero no el mismo espacio. Estas figuras, cuyos comportamientos están dirigidos por leyes rígidas, (moverse lentamente, no hablar con el público..), se mueven en sus propio espacio, no nos hacen partícipes.

Con estas performances nosotros vivimos en el presente lo que estamos acostumbrados a vivir en la representación. Es lo que vemos, realidad? Irrealidad? Hiperealidad?

Los tableaux de Vanessa Beecroft parecen innegablemente productos de la imaginación fotográfica, elaboraciones, productos de la iconografía de la moda y del deseo. Pero, en la realidad, en situ, cambian completamente.

Según el crítico Hickey, ellas son a la vez, menos eróticas y más chocantes; “más que hacernos participar en un juego de fantasías eróticas, nos hacen reflexionar y avergonzarnos de nuestra corporeidad”. [8]

Ante la presencia de estas pinturas, a nosotros se nos niega tanto la posibilidad de una contemplación privada de la representación, como la intimidad de participar en un encuentro real.

En consecuencia, encontramos las mujeres de Vanessa Beecroft a la vez más presentes y menos accesibles a nosotros de lo que desearíamos: inaccesibles para comprender y accesibles para nuestra mirada.

Nuestra ansiedad, pues, en opinión de Hickey, no surge tanto del hecho que haya mujeres desnudas muy cerca de nosotros, sino por la insuperable distancia entre nosotros y ellas. No es una ansiedad del deseo, sino una ansiedad del desplazamiento.

“Si por un lado no tenemos la experiencia y seguridad suficientes para observar sin inhibiciones, y tampoco la seguridad para crear una lógica de mirada no implicada, y por otro no somos bastante ingenuos para aceptar el mundo de su desnudez, la sensación de incomodidad que nos crea se acrecienta”. [\[9\]](#)

De todas maneras, el ansioso desplazamiento que experimentamos ante la presencia de los tableaux de Vanessa Beecroft deriva más de la evidente reproposición del orden del arte renacentista; lo que nos confunde, pues, no es tanto el choque de la innovación, sino la nueva y diferente utilización de las convenciones clásicas.

Michelangelo utiliza el lenguaje de la escultura en el espacio de la pintura, Bernini, al contrario utiliza el lenguaje de la pintura en el espacio de la escultura; Los tableaux de Vanessa Beecroft utilizan el lenguaje de la pintura en el espacio de las personas vivas.

Sus composiciones de mujeres son también esculturas; pero no las esculturas de los *kouros* griegos, solitarios, erectos, sin nada que les rodea; son las esculturas de Nicola e Giovanni Pisano, las esculturas de los púlpitos de Siena y Pisa, donde la escultura se hace también arquitectura, una arquitectura del cuerpo humano.

De hecho lo que se crea en estas performances es un campo de relaciones, memorias, fantasías, experiencias entre las mujeres; se definen roles, y se crea un espectáculo visual donde, a mi modo de ver, el espectador, sin duda, constituye una parte de este espectáculo.

La performance, a diferencia de un cuadro o una escultura, presupone la presencia del espectador con el efecto que pueda producirse un intercambio significativo. Su teatralidad está ligada tanto a la fase de preparación de la puesta en escena, como a la propia duración del evento.

Hay, no obstante, que precisar que más que una performance según las características del género artístico de los años 70, las de Vanessa Beecroft son performances más próximas al sentido mismo de la palabra: *to perform*: entretener el público con un ballet, un concierto jazz o una orquesta; aquí con un grupo de chicas objetualizado. [\[10\]](#)

El espectador, frente a mujeres en apariencia iguales, mudas, presentes pero sin expresión, que obedecen con minuciosidad a las órdenes que la artista imparte -órdenes tales como: *No hablar. Ningún contacto con los ojos. Nada demasiado rápido o demasiado lento. Ninguna expresión-*, se encuentra en la situación de tener también, implícitamente, órdenes que respetar: *Mirar sin tocar. No acercarse demasiado. Ninguna mirada seductora. No fijar la mirada demasiado tiempo* con el riesgo de la humillación que supone que te cojan in fraganti mientras mira.

Estas chicas son a la vez chocantes y banales, un sueño y una pesadilla; están en posición de atención en su brillante vacío. Sin duda, las performances de Vanessa Beecroft resumen con una extrema coherencia visual el ritmo de la sociedad de los años 90; nos dicen mucho sobre cómo vivimos y cuáles son nuestros valores.

No hay ninguna individualidad en esta colectividad parada; Vanessa Beecroft utiliza chicas más o menos idénticas una a la otra: jóvenes, atractivas, con el mismo tipo de cuerpo, pelo, algunas veces utiliza pelucas, los mismos zapatos, accesorios y maquillaje.

Ellas se visten muy ligeras de ropa o, con más frecuencia, desnudas. Desnudas más que desvestidas, porque llevan tacones y maquillaje.

El grupo de chicas representa un “cuerpo cultural” modelo, aquello continuamente imaginado a través de nuestra cultura visual de los medios de comunicación, por eso tan familiar a nosotros. Lo que emerge es que el cuerpo que deseamos es un cuerpo no solamente estandarizado, sino que reproducible y, más, mass-producibile.

Es un cuerpo que refleja la estética de la cultura de masas y, por eso, genérico y perfecto. Cuando están expuestas como arte, las chicas de Vanessa Beecroft tienen la potencialidad de hablarnos de cómo estamos objetualizados, colonizados, manipulados por la tecnología. Además nos hacen pensar en las más fantasiosas asociaciones con la clonación, la ingeniería genética y el escenario de la cultura de la réplica.

Como *chips* de la era digital, ellas tienen también la posibilidad de decirnos algo sobre la frenética redefinición de lo que hace tiempo era considerado absolutamente no-negociable, sobre el mundo en el que vivimos.

La ambición de Vanessa Beecroft es mostrar acontecimientos con un impacto visual tan fuerte que se pueden considerar como espectáculos de cultura monumental.

La artista crea imágenes vivas, y este aspecto lo va a cambiar todo. Aunque la mayoría de las personas conoce el trabajo de Vanessa Beecroft a través de sus fotografías y videos, es el hecho de instalar personas vivas, esto es, la teatralidad del acontecimiento lo que hace de estas chicas, con su deambular por la galería de arte, algo muy especial.

Las chicas no son nada más que elementos visuales. Vanessa Beecroft las sustrae de la vida real y las dirige a servir como arte viva en las públicas instituciones del arte.

Ellas son sus instrumentos, su material, simples recipientes que ella rellena de diferentes significados, catalizadores para la activación de relaciones sociales entre su arte y sus espectadores.

Quizás es evidente decir que Vanessa Beecroft crea situaciones que llevan a la provocación y a la fantasía. Las chicas de la performance en el Insitute of Contemporary Art de Londres llevaban solamente camisetas ceñidas y tacones muy altos; en el año ‘98 al Guggenheim Museum de Nueva York estaban desnudas con zapados preciosos.

Se puede pensar que las chicas representen no solamente sus instrumentos, sino también sus subrogados; que su cuentos sean cuentos basados , en parte, por su experiencia; la artista con su creación retoma así el hilo de un discurso incesante, un discurso que empieza con sus obsesiones, sus relaciones conflictuales con su imagen física y su figura.

Digo este pensando en su primera exposición del año 1995: Vanessa Beecroft expone dibujos y escritos en forma de diario donde escribe todo lo que ha comido en los últimos años; es un claro ejemplo de su relación de amor y odio con su aspecto físico, sus obsesiones de tipo anoréxico-bulímico por la comida, la importancia dada a la apariencia física.

En relación con esta idea, me parece interesante exponer la reflexión propuesta en el libro de Josep Toro [\[11\]](#), donde se considera la anorexia como una enfermedad con componentes sociales y culturales.

Más que otra patología de la mente, él afirma, la anorexia/bulimia parece propia de estadios de desarrollo económico muy avanzado, como es el de los países ricos de Occidente. Niveles relativamente elevados de educación y renta son precondiciones de esta terrible enfermedad, que tiene además un marcado carácter femenino, por su peculiar y trágica sobrevaloración de la imagen corporal.

El interés del libro de Josep Toro, frente a otros análisis de esta enfermedad,

que es una de las más estudiadas por la comunidad científica internacional, radica en el amplio panorama socio-cultural que él indica como trasfondo ambiental de la anorexia, concebida como grado extremo de una patología tan difundida socialmente como para coincidir, en sus elementos ideales y morales, con valores y comportamientos que todo el mundo considera como normales.

¿Quién no está convencido, en efecto, que la delgadez es el aspecto físico más deseable, estéticamente bello y higiénicamente saludable? ¿Quién no interroga la báscula para saber si sus esfuerzos para alcanzar este ideal dan o no resultado?

Si sólo algunos caen en la enfermedad, esto se debe a que en la mayoría de los sujetos este ideal de delgadez es corregido, en sus efectos potencialmente devastadores, por consideraciones más realistas sobre el relativismo de la imagen corporal, el placer que puede dispensar la comida, así como la relación necesaria que existe entre la salud y la alimentación. Pero, el ideal de la delgadez es socialmente tan imperante que sujetos psíquicamente débiles, expuestos a la colonización mediática de sus conciencias pueden llegar a convertirlo en una idea obsesiva que transforma y destruye su vida.

Toro está convencido del carácter socio-cultural de la anorexia. Para él, la prevención primaria sólo puede consistir en una auténtica revolución cultural. El ideal de la delgadez moviliza, en efecto, mecanismos ideológicos y económicos tan complejos y extensos, que resulta perfectamente comprensible que sólo un cambio radical de civilización podría cancelarlo de las conciencias individuales y colectivas.

“Vanessa Beecroft, directamente y cambiando el cuerpo de los otros, intenta quizás reconciliar la representación de la mujer ideal con la experiencia física y psicológica de su propio cuerpo”.[\[12\]](#)

Ella explota el proceso de percepción e identificación, a menudo mezclando y disolviendo los géneros, para subrayar el conflicto entre imágenes exteriores y la imagen de si misma, de una manera a la vez provocativa y sanadora.

Asistimos a un progresivo cambio respecto a los sujetos de las performances de Vanessa Beecroft; si al principio las chicas eran elegidas por ella misma, vestidas con sus propios vestidos y seleccionadas por el “aura” que la artista veía en ellas, con el paso del tiempo el procedimiento se va refinando. Ahora las chicas continúan siendo delgadas, atractivas, jóvenes, pero con los años

ha crecido el glamour. Son más elegantes, refinadas, se mueven con más seguridad y feminidad.

Vanessa Beecroft trabaja con una gama específica de estereotipos: la estudiante, la showgirl, la pin-up, la sexy-girl, la chica con glamour.

Aunque se haya subrayado el aspecto autobiográfico –chicas subrogadas de su persona, su miedo, su deseo de control, sus fantasías–, este aspecto es solamente la fase inicial de su trabajo; figurativamente y literalmente su trabajo empieza en el momento en que se aleja de eso.

Sus performances pueden crear instantáneas comprensibles, las cuales, pero, también están pensadas para producir situaciones que provoquen efectos psicológicos en el espectador.

Una parte de la provocación es, como ya he mencionado anteriormente, el explícito e ilícito erotismo manifestado públicamente.

Es una crítica al glamour y al estereotipo convencional femenino y, no obstante el carácter autobiográfico, ante todo es un hecho poético y visual.

El cuerpo femenino es el punto central del trabajo de Vanessa Beecroft; la visualidad del evento es lo que importa. Ella juega con *looks* diferentes – la virgen, la dominadora, la estriptista del Europa del Este, la reina del glamour – pero son *looks* exagerados, fetichizados.

Las imágenes durante la performance, aunque no ocurra nada, continúan cambiando. Nunca son imágenes estáticas. Son siempre una combinación de imágenes, impresiones, asociaciones.

Las chicas están más cansadas con el paso del tiempo de la performance, y es como si el cuadro visual empezara a desvanecerse, hasta llegar al colapso.

Las performances son como no-eventos, porque no hay narración; es un agotarse del nada. Nos quedamos con la memoria, el recuerdo de lo que hemos visto, o quizás solamente soñado.

*La performance es efímera, dice Vanessa Beecroft, dura tres horas, y después no existe más. Me gusta la idea que al final un acontecimiento se quede solamente en la memoria de quién a participado. A menudo en la memoria adquiere una belleza que, cuando se realiza no se puede aprovechar a causa de la confusión.*<sup>[13]</sup>

Hay un sentido de la inmediatez muy fuerte. Todo ocurre en el momento, no antes, ni después. Según el crítico Pier Luigi Tazzi, Vanessa Beecroft intenta representar lo no representable como no representado; es decir, que la parada

de chicas desnudas utiliza el espacio del arte como una escena de una representación de algo que ha sido reprimido, algo rechazado por la conciencia colectiva de nuestra propia cultura.<sup>[14]</sup>

La represión es evidente, actúa justo en el momento en que el trabajo artístico la desvela. No es una represión antigua: toma forma aquí y ahora, y se repite en las innumerables formas y rituales que nuestra cultura observa y utiliza; en los rituales de la vida cotidiana y en las maneras de su representación; en las formas del espectáculo de los medios de comunicación a través de películas, moda, televisión, publicidad; en todos estos aspectos que son el alimento de nuestra imaginación.

Las performances son como una epifanía de lo que es llamado femenino, pero en este caso no tiene nada que ver con el cuerpo politizado de las feministas; ni tampoco con el cuerpo sentimental amorosamente cuidado; las chicas desnudas de Vanessa Beecroft son máquinas sexualmente atractivas.

Nos enfrentamos con la especificidad del cuerpo femenino, abiertamente diferente y complemento de lo masculino en un juego de contraposiciones, semejanzas y diferencias entre chicas que a la primera vista parecen todas iguales.

*Mi intento no es esconder la identidad femenina o el poder que el cuerpo femenino ha tenido durante los siglos; yo hago un razonamiento artístico: lo que me interesa es explorar la importancia de la figura femenina desnuda.*<sup>[15]</sup>

Durante una conferencia en el New Museum de Nueva York en diciembre del '98, Vanessa Beecroft aclara su posición respecto a las primeras feministas. Para ella la cuestión de "las mujeres que vuelven a apropiarse de su cuerpo" no es una cuestión muy importante, o quizás no lo es para nada. Al contrario respecto a las performances de los años 60 y 70, con sus utópicas ambiciones de reconstruir la completa feminidad, Vanessa Beecroft no desea convencernos de nada, ni promover una causa.

Ella afirma su autonomía y autoridad, produciendo imágenes que son consideradas tabúes, o demasiado provocativas, o *off-limits*.

Al contrario de sus predecesores feministas, ella apaga la voz, despersonaliza el cuerpo femenino, ratifica su imagen como puro espectáculo visual, cargándolo de inconfundible provocación.

Vanessa Beecroft es muy coherente por lo que concierne a la producción de sus imágenes, pero no piensa quizás en una honradez de tipo ético. Cada

persona que es testigo de sus performances puede pensar lo que quiere. Ella con sus performances muestra el cuerpo femenino como es, y se divierte al observar las reacciones.

*En la utilización del cuerpo femenino hay también una parte de arrogancia con la cual quiero provocar las feministas y derribar los tabúes; Mi intención es exhibir el cuerpo femenino tanto que se llegue a un grado cero en el que el desnudo pierda su alcance sexual.*

*Pienso que al exhibir tantas veces el cuerpo femenino, el público antes o después se acostumbrará. Es el tenerlo escondido lo que genera fantasías y morbosidad.*[\[16\]](#)

Muy diferente era el discurso de las feministas de los años 70: el objetivo era transformar la mujer de objeto pasivo de la representación en un sujeto que habla. El arte feminista articulaba el derecho de las mujeres a representar sus propios cuerpos e identidades sexuales, por medio de una imaginación vaginal, de representaciones teatrales y del cuerpo, representaciones de temas tabúes. En su conjunto la mayor parte de estas obras se organizaban alrededor de la celebración de una categoría universal de mujer.

El arte de las mujeres de los setenta se caracteriza por la insistencia en la representación de imágenes y aspectos del cuerpo femenino que están normalmente ocultas; pensamos a “The Dinner Party”, obra de Judith Chicago del año 1974. La concepción central del cuadro es una mesa de banquete triangular con treinta y nueve lugares que representan a diferentes mujeres mitológicas o históricas. Cada una de las figuras tiene un mantel, cubiertos, vaso y plato que no es otra cosa –o representa en algunos casos– que un coño.

El coño, esa una parte de la mujer que a lo largo de la historia se ha confundido con el todo, es por fin ritualizado y ofrecido al espectador en un acto de consagración y transustación profana.[\[17\]](#)

La obra es una forma monumental de historia femenina y una celebración de los logros de las mujeres.

Sin duda lo que puede ocurrir al enfrentarnos con una obra como ésta es que parece que la identidad femenina se reduzca al único signo de los genitales femeninos, que a su vez, plantean una noción universal de “mujer”, mientras que enmascaran las diferencias reales que se dan en esta categoría.

Sin embargo, ahora es demasiado fácil, con las ventajas de una mirada hacia atrás, desestimar el arte de las mujeres basado en imaginación sexual; el problema del esencialismo de estas obras no debería oscurecer la intervención radical que este trabajo tuvo en los setenta. En ocasiones era capaz de desenmascarar de una manera casi sin precedentes las contradicciones dentro de los códigos dominantes de permisividad estética y la representación del cuerpo femenino.

Las feministas de la generación siguiente a la de Judith Chicago y Miriam Schapiro, las acusaron de hacer un feminismo como ya he dicho esencialista, centrado básicamente en las relaciones entre el cuerpo y la subjetividad, de ser un feminismo ingenuo, narcisista e incluso racista.

La nueva generación de feministas desplaza el interés de las “vidas” de las artistas hacia un análisis de tipo psicoanalítico de la lógica de la representación.

Laura Mulvey, en su ensayo “Visual Pleasure and Narrative Cinema”<sup>[18]</sup> se inspira en las teorías del psicoanálisis lacaniano, para prestar especial atención a la función de la imagen, la mirada, el autor y el espectador.

Partiendo del uso que hacía Lacan de la fase del espejo y de lo imaginario, Mulvey busca conexiones entre la mirada y el descubrimiento de la diferencia sexual, es decir, de la falta del pene. Las encuentra en el cine narrativo de la época dorada de Hollywood, de los años treinta a los cincuenta, en el que las imágenes de mujeres llenas de glamour se convertían en sustitutas del imaginario falo, provocando y satisfaciendo la mirada masculina guiada por el “instinto escopofílico” (esto es, el placer de mirar a una persona como objeto erótico).

Aquí las palabras de Laura Mulvey:

*La paradoja del falocentrismo en todas sus manifestaciones consiste en que, para dar orden y sentido a su mundo, depende de la imagen de la mujer castrada. Una cierta idea de la mujer emerge como pieza clave del sistema: es su carencia lo que produce el falo como presencia simbólica, es su deseo de triunfar sobre la carencia lo que el falo significa.*

Y continua:

*La mujer habita la cultura patriarcal en tanto que figura significativa para el otro masculino, aprisionada por un orden simbólico en el que el hombre puede dar*

*rienda suelta a sus fantasías y obsesiones a través de órdenes lingüísticas que impone sobre la silenciosa imagen de la mujer; mujer que permanece encadenada en su lugar como portadora de sentido, no como productora del mismo.* [\[19\]](#)

Por estos impulsos voyerísticos y fetichísticos, el hombre pasa a ocupar un destacado papel activo en la acción, mientras que las mujeres quedan relegadas a la condición de materia prima pasiva.

El placer, según Laura Mulvey, se reduce a algo negativo, (el placer cinematográfico, según la ideología del orden patriarcal, es dominado por la mirada masculina), una marca en el proceso de confabulación del espectador con un sistema sexual opresivo. Es evidente que Laura Mulvey se refiere al estilo del cine de Hollywood, su hábil manipulación del placer visual para producir satisfacción y su tendencia a codificar lo erótico en el lenguaje del orden patriarcal dominante.

Las teorías de Mulvey y sus análisis de la mirada masculina en términos psicoanalíticos son muy útiles no solo para adentrarnos en el feminismo relacionado con el campo cinematográfico, sino también con el campo plástico.

Las consideraciones que Mulvey hace sobre un mundo que está ordenado por el desequilibrio sexual, donde el placer de mirar se ha escindido entre activo/masculino y pasivo/femenino, me parecen muy interesantes y oportunas para considerar algunos aspectos del arte de Cindy Sherman y Vanessa Beecroft.

Mi hipótesis de investigación es proponer una reflexión sobre los trabajos especialmente iniciales de Cindy Sherman y las prácticas artísticas de Vanessa Beecroft y analizar la existencia de un hilo conductor común a las dos artistas, partiendo de las teorías de Mulvey que han servido de base para ambas artistas

Mulvey nos explica como la mirada determinante del varón proyecta su fantasía sobre la figura femenina, a la que corta a su medida y conveniencia. En su tradicional papel de objeto de exhibición, las mujeres son contempladas y mostradas simultáneamente con una apariencia codificada para producir un impacto visual y erótico tan fuerte que puede decirse de ellas que connotan “para-ser-miradabilidad” (to-be-looked-at-ness). Es decir que la mujer está expuesta como objeto sexual.

Y es de eso que habla Cindy Sherman en sus primeras series de 1977-1980 en blanco y negro, *Untitled Film Still*, donde la artista intenta reflejar los

estereotipos femeninos de la época -la mujer intelectual, la provocadora sexual, el ama de casa- utilizando el estilo (especialmente en el vestuario y en la escenografía) de los filmes de la serie B de los años cincuenta y sesenta.

No es la mujer en sí misma lo que interesa a Cindy Sherman, sino que su apariencia, su imagen, esto es, la manera en que la mujer “aparece” en el cine, en la literatura, en la publicidad, y en general, en el universo de los medios de comunicación.

A principios de los años ochenta, Sherman empieza a trabajar en fotografías en color y a gran formato en las que el cuerpo se expone a una mirada ajena, una mirada símbolo de la cultura patriarcal dominante. La autora trabaja con el estereotipo mujer-objeto sexual, mujeres expuestas a una situación de voyeurismo: imágenes para ser vistas y capturadas por la mirada.

Shermann adopta el discurso feminista como referencia, poniendo en tela de juicio el juego de mirada “normalmente” ejercitado por el hombre y que intenta mantener un estereotipo que en nuestra sociedad se configura como jaula del imaginario femenino.

Desde mi punto de vista numerosos son las afinidades entre el trabajo de las dos artistas, no obstante las diferentes maneras expresivas y la orientación que Cindy Sherman emprende más tarde, cuando acaba con el ideal del real como representación para concebir el real como experiencia del trauma.[\[20\]](#)

Vanessa Beecroft nos propone imágenes reales de mujeres producto de la perfección, mujeres de la era electrónica; son las imágenes que podemos ver cotidianamente en las publicidades de las revistas, en los anuncios o en los programas televisivos.

Ella lleva el proceso de mirada erótica al grado cero en un proceso de auto anulación por su evidencia, por el hecho que se muestran sus mecanismos.

Ahora, estas mujeres, no muy diferentes de las mujeres estereotipadas de Cindy Sherman, son vaciadas de sus esencias, son fetiches.

Son mujeres guapas, perfectas, llevan tacones altos y accesorios a la moda; son el símbolo de los años “90. El maquillaje está muy cuidado, casi exagerado, para subrayar una vez más el papel de la mujer como objeto de mirada, objeto erótico precisamente por la mirada masculina.

El trabajo de Vanessa Beecroft, a mi modo de ver, puede ser interpretado de diferentes maneras; ella quiere desvelar los mecanismos de la sociedad en la que vivimos, una sociedad de la apariencia, y lo hace utilizando precisamente

los mismos mecanismos de aquélla, es decir, eligiendo mujeres modelos, colaborando con estilistas de la moda como Prada o Helmut Lang, pero en los espacios dedicados al arte, espacios *safe*.

## BIBLIOGRAFÍA

- Avgikos, J., "Let the Picture Talking", *Parkett*, 56, 1999, pp.106-109.
- Bryson, N., "Us Navy Seals", *Parkett*, 56, 1999, pp.78-79.
- Di Pietrantonio, G., "Vanessa Beecroft", *FlashArt*, 183, Summer 1995, p.118.
- Duncan, M., "Vanessa Beecroft at Gagosian", *Art in America*, 7, July 2001.
- Galloway, M., "Les mises á nu de Vanessa Beecroft", *ArtPress*, 265, Fevrier 2001, pp.24-28.
- Hainley, B., "Vanessa Beecroft", *ArtForum*, 10, Summer 2001, pp.189-190.
- Hickey, D., "Vanessa Beecroft's painted ladies", en *VB 08-36. Vanessa Beecroft Performances*, Ed. Hatje Cantz, Germany.
- Janus, E., "Vanessa Beecroft", *ArtForum*, 9, May 1995, pp.92-93.
- Janus, E., "Vanessa Beecroft", *ArtNews*, 6, June 1999, p.144.
- Koestenbaum, S.W., "Bikini Brief", *ArtForum*, 10, Summer 1998, pp.23-24.
- Kontova, E., Gioni, M., "Vanessa Beecroft. Skin Trade.", *FlashArt*, Enero/Febrero 2003, pp.94-97.
- Labro, C., "Vanessa Beecroft. Artist du mois", *BeauxArts*, 202, Mars 2001.
- Richard, F., "Vanessa Beecroft", *ArtForum*, 3, November 2000.
- Seward, K., "Classic Cruelty", *Parkett*, 56, 1999, pp.99-100.
- Sironi, F., "Le ragazze di Vanessa", *Carnet*, 8, Agosto 2001, pp.42-

49.

- Smyth, C., "Vanessa Beecroft", *ArtMonthly*, 240, October 2000, pp.33-34.
- Tazzi. P.L., "Parades", *Parkett*, 56, 1999, pp.94-96.
- Vettese, A., "Art in Milan", *Parkett*, 46, 1996, pp.197-199.

INTERNET, Páginas Web: "Vanessa Beecroft" en:

- <http://www.artandculture.com/arts>.
- <http://www.bistart.com/ERwsvanasa.htm>.
- [http://www.labiennale.com/visual\\_a/xlvii/mostre\\_it/Beecroft/vanessa.htm](http://www.labiennale.com/visual_a/xlvii/mostre_it/Beecroft/vanessa.htm).
- <http://www.libricom.it/beecroft>
- <http://www.supervert.com/essays/art/beecroft.html>.
- <http://www.hozro.it/beeperf.html>.
- <http://www.exibart.com>.
- <http://www.newemotion.it>
- <http://www.cmpa.ca.scad.edu/student/emmerg/beecroft.html>.
- <http://www.artreview.com/vanbee>.
- <http://www.artviews.org/wallace.htm>.
- <http://www.designboom.com/portrait.beecroft.html>.

Textos generales:

- Castanyer Borrás, L., (Edición y prólogo), *Escenografía del cuerpo*, Madrid, 2000.
- De Checco, E., Romaño, G., *Contemporanee. Percorsi e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta ad oggi*, Milaño, Postmedia books, 2002.

- Foster, H., *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Ed. Akal, 2001.
- Guasch, A.M., *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza, 2000.
- Nead, L., *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*, Madrid, Tecnos Ed., 1998.
- Toro, J., *El cuerpo como delito. Anorexia, bulimia, cultura y sociedad*. Ariel, 1996.
- Wallis Brian (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Akal, 2001.

- 
- [1] VB 08-36, *Vanessa Beecroft Performances*, Text by Dave Hickey, Hatje Publishers, Germany.
- [2] Véase Nead, L., *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*, Madrid, Ed. Tecnos, 1998.
- [3] *Ibidem*, p.13.
- [4] Pollock, G., “Feminism and Modernism” en *Framing Feminism: Art and the Women’s movement 1970-1985*, Londres/Nueva York, Pandora, 1987, p.93.
- [5] Texto Douglas Crimp, en *October*, n.8, 1978.
- [6] Véase Virilio, P., *La máquina de la visión.*, Madrid, Cátedra, 1994.
- [7] Sironi, F., “Le ragazze di Vanessa Beecroft”, *Carnet*, n.8, 2001, p.42.
- [8] VB 08-36, *Vanessa Beecroft Performances*, Text by Dave Hickey, Hatje Publishers, Germany, p.7.
- [9] *Ibidem*.
- [10] Véase Tazzi, P.L., “Parades” en *Parkett*, n.56, 1999, p.94.
- [11] Toro J., *El cuerpo como delito. Anorexia, bulimia, cultura y sociedad*. Barcelona, Ed. Ariel, 1996.
- [12] Janus, E., “Vanessa Beecroft” en *ArtForum*, n.9, May, 1995.
- [13] Sironi, F., “Le ragazze di Vanessa Beecroft”, *Carnet*, n.8, 2001, p.49.
- [14] Véase Tazzi, P.L., “Parades” en *Parkett*, n.56, 1999, p.95.
- [15] Sironi, F., “Le ragazze di Vanessa Beecroft”, *Carnet*, n.8, 2001, p. 44.

[16] *Ibidem.*

[17] Guasch, A.M., *El arte ultimo del siglo XX, Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Ed. Alianza, 2001.

[18] Mulvey, L., “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, Publicado originariamente en *Screen*, n.16, pp.6-18.

[19] *Ibidem.*

[20] Foster, H., *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Ed. Akal, 2001.