



**Universitat de les  
Illes Balears**

**Gènere i crítica de la representació en les pràctiques  
fotogràfiques americanes (1970-1980). La sèrie  
*Untitled Film Stills* de Cindy Sherman.**

DE LUQUE MARTÍ, Laura.

43 155 183 F

MULET GUTIÉRREZ, Maria Josep.

**Memòria del Treball de Final de Grau**

Estudis de Grau d'Història de l'Art

Paraules clau: art contemporani, gènere, crítica representació, fotografia contemporània  
americana, feminisme, Cindy Sherman, *Untitled Film Stills*.

de la

**UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS**

Curs Acadèmic 2014-2015

Cas de no autoritzar l'accés públic al TFG, marqui la següent casella:

# SUMARI

1. Introducció.....	3
2. Objectius i metodologia .....	4
3. Estat de la qüestió .....	5
4. El context en les pràctiques fotogràfiques americanes des de 1960.....	6
4.1. Context sociopolític a Estats Units i corrents de pensament .....	6
4.2. El context artístic .....	8
4.2.1. Les pràctiques fotogràfiques .....	12
4.2.2. La qüestió del gènere en l'art: les propostes feministes .....	17
5. El cas paradigmàtic de Cindy Sherman.....	20
5.1. <i>Untitled Film Stills</i> (1977-1980) i les seves interpretacions.....	24
6. Conclusions .....	31
Notes.....	32
Referències bibliogràfiques.....	38
Annexes.....	42

## 1. Introducció

Dins la línia temàtica “Fotografia i gènere en les pràctiques artístiques des de 1960” aquest treball s’ha centrat en les pràctiques fotogràfiques nord-americanes de les dècades de 1970 i 1980 que qüestionen la identitat i la seva representació, i en una producció específica, la sèrie *Untitled Film Stills* de l’artista Cindy Sherman.

En una època de profundes transformacions en diferents àmbits, es produeixen una sèrie de fragmentacions que donaran peu a la construcció d’una complexa xarxa de noves teories i pràctiques. Els grans discursos totalitzadors entren en crisi i possibiliten el reconeixement de la multiplicitat, provocant una crisi d’identitat. La veu minoritària de l’altre s’alça i la qüestió del gènere, en aquest context, serà un dels temes predominants.

Totes aquestes transformacions s’extrapolaran també a l’àmbit artístic, que posarà en dubte certs valors tradicionals que explicaven i donaven sentit a l’obra. Sorgirà un nucli d’artistes nord-americans, que tot i no formar una escola, compartiran el mateix objectiu. Seguint l’herència d’una vessant conceptualista<sup>1</sup>, treballaran els conceptes d’originalitat, simulació o autoria per desvetllar els mecanismes ocults de tota representació ficcional que se’ns imposa. Un exemple serà el discurs unidireccional que marquen els massmedia. En aquest sentit, les característiques del mitjà fotogràfic el convertiran en l’eina combativa ideal en aquest debat. Un dels exemples que recollirà tot això serà *Untitled Film Stills*, de Cindy Sherman; veu alternativa, la femenina, que utilitzant un mitjà alternatiu, el fotogràfic, realitzarà una crítica a la representació basant-se en els estereotips massmediàtics que ens ofereix el cinema.

El treball s’estructura en diversos apartats que van d’allò més general a qüestions més específiques per a entendre millor l’aportació concreta de Cindy Sherman amb la sèrie *Untitled Film Stills*. Es comença amb el plantejament dels objectius i metodologia per després sintetitzar l’estat de la qüestió i el panorama artístic, sociopolític i de pensament d’àmbit nordamericà des de la dècada de 1960, amb èmfasi principal en els anys 70 i 80, tot destacant els dos assumptes nuclears, la força de les pràctiques fotogràfiques i del pensament feminista. Finalment el treball es centra en la sèrie *Untitled Film Stills*. Tanquen la recerca les conclusions.

Amb tot, es pretén assolir les competències estipulades en el pla d’estudis pel que fa al Treball Final de Grau. És per això que també segueix les Orientacions metodològiques per a la presentació de treballs acadèmics (Facultat de Filosofia i Lletres, UIB)<sup>2</sup>.

## 2. Objectius i metodologia

Els objectius que persegueix aquest treball són, en primer lloc, adquirir coneixement i aprofundir en propostes fotogràfiques contemporànies lligades a artistes que treballen en qüestions de gènere, entre d'elles, Cindy Sherman. En aquest sentit s'atorgarà importància al context com a eix vertebrador explicatiu<sup>3</sup>. En segon lloc, plantejar el valor del gènere i específicament el punt de vista de la dona artista en el discurs artístic contemporani. En tercer lloc, plantejar el valor del llenguatge fotogràfic en el discurs artístic contemporani. En quart lloc, i lligat als dos punts anteriors, esbrinar el per què l'artista es considera un referent en l'art contemporani de la segona meitat del segle XX. Finalment, aprofundir en la sèrie més significativa, *Untitled Film Stills*, per esbrinar fins a quin punt n'és representativa de tot l'esmentat. Per a tal comesa, es pretén enumerar i descriure les diferents interpretacions que s'han fet.

Per aprofundir en el tema ha estat necessari ampliar la investigació abraçant tots els elements que formaven part del discurs. Es tracta d'un tema complex principalment per dues raons: per una banda per l'eclecticisme i indefinició propi de l'època i per altra, la transversalitat dels conceptes, fet que condicionarà la dispersió de la bibliografia. A les diverses interpretacions basades en diferents corrents filosòfiques s'ha de sumar la problemàtica pròpia de cada element, com és la qüestió del gènere i la dona artista o la consideració artística del mitjà fotogràfic. La falta de perspectiva històrica, a més, suposarà un altre *handicap* ja que dificultarà la creació d'interpretacions tancades. Finalment, el fet de treballar amb un gran gruix de bibliografia escrita en llengua anglesa –així com francesa, en alguns casos–, dificultarà considerablement la comprensió lectora<sup>4</sup>.

S'ha consultat i reflexionat a partir d'una primera presa de contacte amb la bibliografia general –històries de l'art contemporani, històries de la fotografia, així com publicacions de divulgació, que tractaven el tema de manera aproximada– per anar destriant aquells conceptes i autors principals que aportaran interpretacions noves, a diferència dels autors que en faran simplement un recull de les teories ja exposades. La segona línia d'investigació s'ha centrat en la consulta de bibliografia específica sobre l'art contemporani en la segona meitat del segle XX –i l'aprofundiment en l'art postmodern–, per passar a centrar-se en la qüestió del gènere –principalment teories feministes–, així com publicacions específiques sobre el discurs fotogràfic contemporani. Finalment s'han consultat monogràfics sobre Sherman que van des de retrospeccions en catàlegs d'exposició a crítica en articles de revistes especialitzades.

El treball s'organitza en àmbits diversos. Després d'una introducció al tema i un estat de la qüestió, es dóna importància al context –sociopolític, filosòfic i artístic- per passar després més específicament a la fotografia contemporània i la qüestió del gènere en l'art. S'ha considerat oportú atorgar aquesta importància perquè suposa la base explicativa per a entendre finalment a Cindy Sherman i els *Untitled Film Stills*.

### **3. Estat de la qüestió**

A diferència d'altres períodes, a l'època contemporània el discurs teòric es desenvoluparà paral·lelament, i ja no de forma complementària, al discurs pràctic. És per aquesta raó que a finals dels anys setanta i principi dels vuitanta, coincidint amb l'aparició del treball d'una sèrie de dones com Cindy Sherman, o d'altres com Sherrie Levine, Barbara Kruger o Jenny Holzer, sorgeix un grup de crítics a l'escena americana inclosos dins l'anomenada corrent del postmodernisme crític<sup>5</sup> qui seran els responsables de definir i reflexionar per primer cop entorn de les pràctiques artístiques emergents d'aquest període. Per dur a terme tal comesa el seu treball es desenvoluparà a partir del qüestionament del formalisme modern. Autors pioners com Hal Foster<sup>6</sup> i d'altres van començar a consolidar alguns dels termes en l'àmbit artístic que els van permetre afirmar que la modernitat s'havia esgotat, raó per la qual van apostar per la necessitat de reescriure i deconstruir aquells aspectes que consideraven oportuns<sup>7</sup>. Basaran la seva metodologia en la corrent filosòfica del postestructuralisme francès. Craig Owens i Hal Foster van començar en un primer moment a contraposar la idea de postmodernisme i pluralisme<sup>8</sup>, idea que mantindria també una altra autora cabdal, Rosalind Krauss<sup>9</sup>.

Com a conseqüència a aquestes noves idees emergents i ja en relació a la qüestió específica del discurs fotogràfic contemporani, sorgirà com a referent la revista d'art contemporani *October*, fundada el 1976 a Nova York per Rosalind Krauss i Anette Michelson, des d'on es pretenia promoure una nova crítica cap a l'art modern a través d'aquest postestructuralisme francès, examinant les relacions entre l'art i el seu context social. Al voltant d'*October* s'arreglegaran crítics clau en aquest debat com els ja citats Foster i Owens o Benjamin H. D. Buchloh. Al 1977 s'incorporà Douglas Crimp, el qual organitzà l'exposició "Pictures" el 1977 per Artists Space a Nova York, catàleg que tornarà a reescriure dos anys després i on inclourà per primer cop l'obra de Cindy Sherman, al costat d'altres noves propostes. Aquesta exposició suposarà el primer context crític seriós pel que fa al seu treball, ja que per a la primera exposició individual encara faltaria un any. Per altra banda, al voltant d'*October* també sorgiran nous crítics

com Abigail Salomon-Godeau que aportaran idees al discurs sobre la seva obra. En definitiva, aquests autors són els que definiran per primer cop l'activitat fotogràfica contemporània, que en denominaran postmoderna<sup>10</sup>, i en conseqüència encetaran el discurs envers les primeres interpretacions sobre l'obra de Cindy Sherman. Arrel d'aquest punt de partida es mantindrà en aquesta línia la majoria de la bibliografia posterior, com el coetani Arthur Danto o més posteriors com Peter Schejldahl, així com teòrics espanyols com Anna María Guasch i Jordi Alberich, entre els més destacats<sup>11</sup>. Per altra banda, i complementari a aquest discurs, trobarem el pensament feminista i les seves diverses variants. Una gran quantitat d'autors associaran aquestes idees a l'obra de Sherman, com serà la pionera Laura Mulvey. Amb tot, existirà una varietat dins la crítica entorn a l'obra dels *Untitled Film Stills*, des del psicoanàlisi freudià o antifreudià i feminisme –i en relació a aquest fet una part de la seva bibliografia es troba inserida dins estudis de gènere sobre feminisme–, passant pel postmodernisme crític i la seva relació amb la semiòtica, l'estructuralisme i postestructuralisme o el deconstructivisme, tot fruit d'aquesta pluralitat d'opcions pròpia de l'època. A més, la transversalitat del mitjà fotogràfic provocarà que trobem una bibliografia dispersa en publicacions generals sobre història de l'art contemporani, història de la fotografia contemporània o, per altra banda, crítica d'art específica -revistes, articles, assaigs i catàlegs.

#### **4. El context en les pràctiques fotogràfiques americanes des de 1960**

##### **4.1. Context sociopolític a Estats Units i corrents de pensament**

Les pràctiques fotogràfiques que articulen el seu discurs entorn del gènere s'originen com una resposta que forma part d'un moment de convulsió social molt ampli i destacat. Serà especialment a partir dels anys seixanta, arrel d'un cúmul de diverses transformacions en diferents àmbits –econòmic, social i polític– on sorgirà un nou espai i estructura social. Després de la recuperació econòmica del període de postguerra, durant aquestes dècades Estats Units es va caracteritzar per un clima polític i social molt dens, tant pel que fa a conflictes exteriors com a conflictes interiors. Aquest fet va provocar un posicionament molt crític d'un sector important de la població, ja que la societat es va qüestionar moltes injustícies socials i fou molt crítica amb els discursos dominants. L'esperit de rebel·lió de la classe mitja i de grans segments juvenils es va expandir a totes les esferes (Martín 2001, 61-69).

Dins aquest context, cal distingir dues grans etapes destacades: un primer període inserit en els anys 1950 i 1960 i un segon moment que inclou les dècades de

1970 i 1980. A la primera etapa té lloc un extraordinari creixement econòmic, a la vegada que es donen també greus conflictes. Destaquen les manifestacions de protesta contra la Guerra del Vietnam, les revoltes contraculturals o el moviment dels drets civils impulsat pels afroamericans i que suposà la lluita per la igualtat. En consonància, el moviment feminista tingué també el seu clímax als anys seixanta i setanta. Posteriorment, als anys setanta tindrà lloc la crisi del petroli. Aquest fet provocarà una radicalització política, on durant tota la dècada dels anys vuitanta dominaran les polítiques conservadores de Ronald Reagan. Així mateix s'aplicaran tota una sèrie de polítiques neoliberals que suposaran el fi de l'estat del benestar –retirada d'ajudes socials, habitatge, educació o sanitat–, raons que potenciaran aquest esperit crític abans esmentat<sup>12</sup>. La visibilitat de les veus de totes aquestes minories suposaran l'aparició de nous agents socials i culturals que possibilitaran un canvi en els rols tradicionals. Aquesta desestructuració de la societat civil conduirà a la fragmentació de l'individu, a la seva noció d'identitat. Es produirà una ruptura i pèrdua de límits i significats dins la producció cultural, originant-se un nou moment històric caracteritzat per l'heterogeneïtat (Olivares 2001, 4; Popelka 2009, 90-93; Ribalta 2004, 10; Guasch 2000, 471-474).

Pel que fa als corrents de pensament, dins l'ideologia occidental contemporània destaquen un grup de filòsofs que estableixen les bases d'aquesta nova societat. Es produeix un declivi de l'herència de la Il·lustració, i per la majoria d'autors aquest període es considera la fi de la modernitat –d'on esdevindrà el concepte de postmodernitat<sup>13</sup>–, ja que consideren que n'és una superació. Per d'altres, però, aquest període és entès com una simple continuació o evolució, ja que la modernitat és suficientment àmplia i capaç d'incloure-ho tot. Per tal de definir aquest període s'han tractat conceptes força complexos que actualment s'han qüestionat i sobre els quals hi ha hagut controvèrsia. Amb tot, ens trobem amb diferents idees tot i que totes elles comparteixen la creença de que en aquest moment es produeixen una sèrie de canvis, on s'intentarà enfrontar a una sèrie de qüestions creant-se així una consciència crítica.

L'aspecte més destacat d'aquest nou pensament és la pèrdua de credibilitat del gran relat unificat en favor de la fragmentació de discursos, on trobarem una multiplicitat de sabers i llenguatges. Ja no s'entén la història com una evolució temporal lineal, si no com a juxtaposicions de diversos pensaments. En aquest sentit el desenvolupament de la filosofia postestructuralista francesa esdevindrà la crítica més important cap al subjecte modern en relació a la seva deconstrucció. Aquesta corrent inclou totes aquelles propostes posteriors a l'estructuralisme, i es caracteritza per

renunciar a la creació de coneixements científics totals i coherents –la validesa dels grans discursos- predominant per sobre d'això la inestabilitat i multiplicitat de formes. Els pensadors més destacats seran Roland Barthes, Michael Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Jean-François Lyotard o Jean Baudrillard. En renunciar als grans relats –com el positivisme– proposen una lectura oberta i participativa compromesa amb la realitat (Escudero 2003, 291-295; Alberich 1999, 113-117). Altres referències importants són en relació al psicoanàlisi de Sigmund Freud o Jacques Lacan en relació al feminisme, o, per altra banda, els estudis culturals de Stuart Hall i Raymond Williams (Ribalta 2004, 12-13; Martínez-Collado 2005, 170-172).

En definitiva, totes aquestes noves idees sorgeixen després de la ruptura del discurs modern en diferents disciplines –teoria literària, psicoanàlisi, ciències social, etc.–, fet que condicionarà l'estudi de la funció dels mites culturals en la representació.

#### **4.2. El context artístic**

A grans trets, a mitjans del segle XX es poden distingir dues grans tendències artístiques: una basada en l'expressionisme abstracte i en la recuperació de la pintura en favor del conservadorisme, i, en oposició a aquesta primera, una altra tendència crítica de caire conceptual –relacionada amb les *performances* i *happenings*– que posteriorment derivarà en una crítica a la representació, vessant on s'inclourà Cindy Sherman (Martínez-Collado 2005, 123).

Per entendre aquesta segona tendència, serà cabdal conèixer la llavor que possibilitarà aquest nou art, ja que a principis dels anys seixanta té lloc una transformació radical envers la pràctica i la concepció estètica. Es qüestionen els valors i les funcions tradicionals de l'art: ja no és entès com un objecte material, si no la importància ara recau en el procés comunicatiu i el valor lingüístic. Això donarà lloc al que s'ha denominat com a art conceptual (Sougez 2007, 549). A partir d'aquesta base es desenvoluparan diverses pràctiques, resultant tot d'aquest eclecticisme. L'art ara té nous modes, valors, tècniques i suports. És un reflex del seu temps i per tant ha interioritzat el discurs de la globalitat i el multi culturalisme. Per això, des dels anys setanta, es pot definir com a internacional, on s'eliminen les fronteres entre gèneres. Aquest període permet reflexionar envers dos aspectes: explorar el fet de la creació artística i també aprofundir en les característiques socials dels creadors, raó per la qual està lligat a la política, l'estètica, l'economia i l'ètica (Popelka 2009, 95-97; Martín 2001, 20-31).



Dins aquest art més crític i conceptual Guasch diferenciarà dos tipus de propostes: l'art polític dels anys setanta, representat per temes que reflecteixen els problemes socials i són l'expressió de les lluites de classe, i l'art activista dels anys vuitanta<sup>14</sup>, que adopta un rol actiu en els conflictes del sistema. No es basa tant en les lluites de classes si no en la crítica de les representacions socials, com ara són els estereotips. D'aquesta manera es replantegen les relacions entre obra i espectador i es genera un canvi en els procediments artístics. Tindrà les seves arrels en l'art polític dels anys seixanta i setanta, com és l'art feminista. El que preocupa ara als artistes és la interconnexió entre les institucions i l'art, com és, per exemple, la relació entre l'art i la política, o la representació, la identitat sexual i la vida social<sup>15</sup> (Guasch 2000, 471-477).

La majoria d'autors coincideixen en afirmar que els moviments d'aquesta dècada es qüestionen el formalisme proposat per Clement Greenberg, Michael Fried o per les institucions oficials que marquen el discurs, com és el MoMA. S'ha d'entendre que a la modernitat l'obra d'art disposava d'autoritat perquè es considerava que posseïa una visió autèntica del món, ja que es basava en la universalitat de les formes, així com també es tenia la creença generalitzada de que el judici del gust era universal. Per tant, l'obra d'art moderna, com assenyala Owens i com reafirmen anys després altres com Alberich, es tradueix en una representació de l'essència i la individualització de l'artista. En aquest sentit s'entén com un objecte autònom amb un valor estètic i un significat propi independent (Alberich 1999, 135-140; Owens 1998, 93-94). Veurem però, com afirma Pultz, que aquests valors, que en un principi semblaven essencials i externs a l'estil, són, en realitat, factors interns (Pultz 2003, 143). Ara es té la creença de que som un més entre els altres, i per tant s'elimina aquest reconeixement especial. L'individu ja no es concep com un subjecte ferm i serà –el subjecte modern entès com un ésser “autoconscient, centrat i unitari”,–si no que passa a ser un subjecte més bé plural, fragmentat i dèbil –“interpretable, temporal, sense fonament i contingent”<sup>16</sup>, i per tant, es produeix una divisió de pensaments (Owens 1998, 93-94). L'art ja no s'entén com una experiència profunda i una materialització de l'esperit i dels valors de la cultura humana si no que passa a ésser un vivència efímera sense unitat. En resposta a això, els artistes creen noves pràctiques socials i artístiques ja que consideraven que les preocupacions de la modernitat havien quedat desfasades.

Aquest nou art pretén superar, segons opinen la majoria d'autors, certs aspectes que defineixen la modernitat, com són la puresa, l'objectivitat o la veracitat (Pultz 2003, 143). Guasch afegeix la innovació formal, el sublim estètic o la reflexió de l'ésser humà

i les seves propietats transcendents, a més dels aspectes ja citats per Pultz com la purificació de l'estil (Guasch 2000, 471-477). L'objectiu serà eliminar aquesta autoritat mitjançant la deconstrucció del subjecte, la crítica a la representació. Tot i això, és important entendre que, com remarquen pràcticament la totalitat dels autors (Martínez-Collado, Guasch o Alberich, entre d'altres) la intenció no és superar la representació, si no exposar el sistema de poder que prohibeix o promociona unes propostes en favor d'unes altres (Owens 1998, 95-97).

En relació a tots aquests aspectes, el paper dels massmedia suposarà un fet clau. En aquest nou context, la informació, el saber, esdevindrà la principal força de poder i de producció. Com assenyala Alberich, a partir dels anys cinquanta la societat passa de caracteritzar-se per la producció i consums de béns a definir-se per la creació i difusió d'informació i serveis, i aquest serà el canvi més destacat. Cita aquest fenomen tot referint-se al "poder omnívor dels massmedia". Aquesta era de la informació es caracteritzarà per la globalització i el relativisme, ja que els massmedia es definiran pel seu caràcter efímer, superficial i, generalment, per les seves suposicions sense fonament (Alberich 1999, 113-140). Serà dins aquestes noves tècniques d'informació —que es diferenciaran de la societat de masses de la primera meitat del segle XX, on es desenvolupaven els mitjans massius com la premsa, radio o cinema, i on hi havia un esquema ideal unidireccional amb receptors passius—, on tindrà cabuda també un discurs paral·lel alternatiu a aquests grans mitjans, on ambdós models podran conviure.

Amb tot, el subjecte estarà immers en una saturació d'informació, en un excés de simbolismes, signes i representacions, i, en definitiva, d'imatges, les quals condicionaran les seves relacions simbòliques entre altres individus. I és que formar part d'una societat suposa un acord comunicatiu sobre els signes que s'utilitzaran, una acceptació generalitzada d'un mateix llenguatge, que és el que permetrà conformar, en conseqüència, la nostra cultura. Aquesta informatització de la societat transformarà profundament el mode en que accedim al coneixement, i l'individu s'haurà d'adaptar a uns nous contextos per a poder construir la seva identitat. Així doncs, veurem com tots aquests aspectes provocaran un canvi en el tema de la representació visual. Això afectarà a l'art en el sentit de que l'obra ara es compon a partir de signes fragmentaris, resultat de la democratització de la informació realitzada per aquests massmedia. Es qüestiona el valor del real i es presta més atenció al signe. A més, desapareix el gran art de la modernitat amb espais i receptors concrets, i ara, gràcies a la difusió dels nous mitjans, l'experiència estètica té lloc en l'entorn més quotidià de cada individu. En

aquest sentit es produeix una democratització total de l'art, que descendeix de les esferes per apropar-se a tota la societat en general. Alberich entén que l'art ara és un diàleg entre les diferents veus socials, unint-se així el plural amb l'individual. Degut a això, es produeix un canvi radical en l'experiència estètica. Els artistes s'han d'adaptar al nou llenguatge i codis que configuren la societat de la informació. Arrel de la saturació d'imatges, aquests assoliran una connexió directa i immediata amb l'espectador per tal d'impactar sobre ell.

Alberich remarca que ja ni el concepte d'avantguarda ens és útil per entendre aquesta fragmentació i heterogeneïtat de l'art present. La història de l'art ja no es pot entendre com una evolució o una superació del passat, sinó que ara l'art es defineix com un "apropcionisme actualitzador". S'ha perdut l'essència de l'avantguarda, i ara, com ja han esmentat altres autors amb anterioritat, domina la multiplicitat de discursos culturals (Alberich 1999, 135-140). Per tant, contràriament a aquests valors, l'obra actual no persegueix la mateixa fita que la modernitat ja que desapareix el judici de valor comú.

Per últim, també cal fer esment al mercat de l'art, el qual condicionarà les pràctiques artístiques. És important assenyalar que dins l'anomenada societat postindustrial, ens trobem immersos en una societat de consum i de l'espectacle, on s'apostarà per un culte al temps lliure, al plaer i al consum. Es tracta d'una època basada en la indústria cultural i l'esplai. En aquest sentit, la cultura i l'art dependran de les lleis regides pel mercat i dels nous espais d'oci, on la producció estètica s'englobarà dins la producció d'articles de consum en general. Per aquesta raó, la cultura recaurà ara en mans de l'administració. Museus, galeries i mitjans de comunicació foren concebuts com a centres comercials de l'indústria de l'espectacle. Un dels millors exemples per entendre aquesta nova manera de fer és el cinema. A més, lligat a la idea de cultura i entreteniment, s'eliminarà la distinció entre les arts. Per Alberich, arrel de la informatització de la realitat i el desenvolupament dels massmedia, es produirà una "nihilització de la cultura" (Alberich 1999, 125-135). Olivares també es recolza en la idea de que l'art estarà condicionat per la professionalització del mercat de l'art, abans inexistent, factor que provocarà l'alteració de la creació artística (Olivares 2001, 147).

#### 4.2.1. Les pràctiques fotogràfiques

En relació a la imatge, al signe i a la representació, és evident que la fotografia tindrà un paper fonamental. Assistim a un moment de canvi, on es caracteritzarà per una nova manera d'entendre's i d'utilitzar-se. El nou discurs fotogràfic estarà immers dins aquest debat de multiplicitat envers el relat únic hegemònic institucionalitzat, convertint-se en l'eix vertebrador (Alberich 1999, 113-117). Com apunta Sougez, l'art d'aquests anys es veu influenciat per les lògiques de la fotografia, tan conceptuals i formals com ideològiques. Ja no interessa el debat de si la fotografia és o no art, sinó fins a quin punt va influenciar en els fonaments de l'art contemporani (Sougez 2007, 537-538). Owens inclús afirma que el debat postmodern fou un debat sobre la fotografia: “el discurso en el mundo del arte se identificó con la fotografía (...) ningún rasgo de originalidad en el original, a la vez la muerte del autor, la mecanización de la producción de la imagen” (Owens 2001, 300).

Arrel dels anys seixanta es pot distingir una etapa, on l'empenta de la fotografia a l'escena novaïorquesa es produeix de la mà d'artistes conceptuals i *performers* degut a que el seu treball immaterial i efímer requeria de la fotografia per documentar-ho, convertint-se finalment en la pròpia obra. D'aquesta forma la fotografia assolirà un rol documental i testimonial i es situa en una nova posició (Ribalta 2004, 16-18).

En el següent període que podem diferenciar i que s'estén dels anys setanta als vuitanta, la fotografia esdevindrà ja una constant en el panorama artístic<sup>17</sup>. La seva expansió en aquests anys fou significativa, on es barreja de forma nova amb l'art contemporani. Després de l'ús conceptualista, als anys vuitanta s'impregna de qüestions de l'especificitat del mitjà i es consolida com un autèntic gènere en una línia més subordinada al discurs (Gunthert/Poivert 2009, 564-568). Per aquest motiu, mentre exploraven la seva utilitat, aquesta va guanyar reconeixement com a forma artística i gran valor en el mercat, aconseguint importància com a autoritat social (Conkelton 1991, 126-132). La seva institucionalització provocarà un doble debat. Com argumenta Ribalta, "la actividad fotográfica posmoderna es un fenómeno indisoluble del mercado del arte y en particular de la nueva hegemonía de la fotografía en ese mercado a partir de los años ochenta, que la llevó a ocupar el lugar dominante que tuvo la pintura en el contexto tardo-moderno. Esta relación con el mercado caracteriza la doble cara del debate entre, por un lado, la discusión sobre el problema de la representación en la imagen fotográfica y, por otro, su legitimidad como forma de alta cultura. La cuestión epistemológica (reproductibilidad, pérdida del aura, multiplicidad, ausencia de original,

etc.) y la cuestión artística (reconocimiento de la fotografía en el sistema de las bellas artes y su triunfo frente a la pintura, o bien, a la inversa, hundimiento de las bellas artes a causa del triunfo de la fotografía) aparecen planteadas de manera indisociable". Per tant, veiem com en el debat fotogràfic contemporani es conjuga la crítica a la representació i el reconeixement de la fotografia dins el circuit artístic (Ribalta 2004, 5).

Així doncs, en termes generals, a l'últim terç de segle la fotografia es caracteritzarà per la continuació d'una línia més conceptual<sup>18</sup> que permetrà la revisió crítica de la representació, deguda a la "crisi del real" produïda pels massmedia. Autors com Douglas Crimp o Craig Owens (Crimp 2005, 91-92; Owens 1998, 233-235), pioners en el debat d'aquesta època, van concebre la fotografia com el mitjà més idoni per els objectius d'aquest moment. La fotografia, un mitjà situat entre l'autonomia artística de les belles arts i l'arxivística dels massmedia, ha estat caracteritzada des del seus inicis per una forta càrrega documental, convertint-se així en el llenguatge més apropiat per narrar histories, motiu pel qual fou elegida per aquesta majoria d'artistes.

Serà a mitjans dels anys setanta i principalment en l'àmbit angloamericà on sorgiran una sèrie de nuclis on desenvolupen pràctiques fotogràfiques i teories sobre la fotografia que qüestionen la idea de dicotomia entre fotografia com a representació objectiva de la realitat i fotografia de ficció. Per aquest motiu es criticarà el formalisme modern de la *straight photography*, és a dir, la fotografia pura i l'especificitat del mitjà (Ribalta 2004, 7-9).

Es poden distingir tres focus importants que testimonien la influència de la fotografia en l'art contemporani: Nova York, Vancouver i Düsseldorf. Al primer focus, que és el que aquí escau, hi destaquen un gran nombre d'artistes interessats per la fotografia i pels mitjans de masses audiovisuals, entesos aquests com l'expressió típica de la cultura contemporània i que acabaran per convertir-se en el mitjà ideal per reflexionar sobre la realitat actual. Així com a Düsseldorf existí una escola, a Estats Units no es va arribar a forjar, tot i que els unia la mateixa generació (Olivares 2001, 153). Quasi tots aquests artistes, nascuts en els anys quaranta i cinquanta –Barbara Kruger el 1945, Sherrie Levine el 1947, Laurie Simmons el 1949 o Cindy Sherman el 1954–, comencen a visibilitzar el seu treball en els anys 70<sup>19</sup> (Sougez 2007, 558-561).

Aquest nou discurs es construeix en un primer moment des de la marginalitat, fins que acaba per esser institucionalitzat. Alberich en diferencia tres moments: un primer que va des de 1973 fins a 1978 amb autors pioners però encara marginals que es caracteritzen per un discurs molt crític amb la modernitat burgesa i capitalista. En un

segon moment, de 1978 fins a 1984, conviuen aquests primers autors amb nous artistes que difonen el seu discurs, sobre tot, en l'àmbit acadèmic universitari nord-americà, així com en algunes de les publicacions centrals d'art i fotografia. El discurs tan crític es suavitzarà i centraran l'atenció en qüestionar les contradiccions modernes per tal de trobar resposta, creant així un nou estil. Finalment un tercer moment es produirà entre 1984 i 1995, on assistirem a una explosió d'autors i exposicions. Tot i això, s'esvairà el discurs crític original, acabant per convertir-se en una tendència més dins la història de l'art (Alberich 1999, 143-146).

Tota la pluralitat d'opcions vista defineix un panorama molt complex envers la fotografia contemporània, aspecte que suposa un fet clau per entendre la pràctica de l'època (Ribalta 2004, 12-26). Tot i la gran varietat de temes i conceptes, tots tenen en comú el rebuig al discurs fotogràfic modern i lluiten en favor d'un discurs més lligat al context social, cultural i polític, i per tant, una proposta més amplia que permeti incloure totes les diferències. És el que anomenaran "la politització de l'art", rebutjant així l'autonomia de l'art i l'artista modern (Alberich 1999, 143-146). Krauss aposta per una fotografia amb més poder crític, afirmant que la fotografia moderna pretén la seva institucionalització en el museu i s'acaba per convertir en un simple objecte estètic de contemplació, el que en denomina una "crítica a la estetització" (Ribalta 2004, 20-21). Aquesta nova idea de representacions polititzades tindrà com a conseqüència una pluralitat d'interpretacions i procés de designificació i resignificació, el que possibilita diverses lectures d'un mateix fenomen artístic. Ara tenen llibertat total envers l'espectador, i hom entén diferent depenent dels referents culturals, la biografia o l'estat d'ànim. L'obra no té un significat únic i original, si no obert, relatiu i canviant. Per aquesta raó s'exigeix la participació de l'observador com a co-creador i element actiu en el joc estètic (Escudero 2003, 291-298). I és que la fotografia sempre s'ha entès com una imatge vertadera i una representació fidel a la realitat, totalment objectiva. Fins aleshores els fotògrafs eren considerats com observadors imparcials (Pultz 2003, 143-144). Ara, però, es perd credibilitat en la imatge pel que s'intentarà desmentir aquesta idea, raó per la qual denunciaran la càrrega social, ideològica i política que ve associada a cada representació i qüestionaran estils com la fotografia documental. Per aconseguir aquests objectius redefeixen els conceptes moderns a partir d'una revisió, principalment, del concepte de veritat en la representació ja que la veritat està construïda culturalment. En relació a això, com ja s'ha vist, tant a Estats Units com a

Europa es van qüestionar els valors que propugnaven les institucions artístiques i els interessos econòmics del museu (Alberich 1999, 176-193, 143-146).

Per dur a terme aquesta crítica, el discurs de la fotografia contemporània també es lligarà a diversos conceptes teòrics com l'Escola de Frankfurt i de Walter Benjamin. En relació a aquests autors, es treballaran conceptes clau com la pèrdua de l'aura i l'extinció de "l'art ritual", la democratització gràcies a la reproductibilitat tècnica, és a dir, l'impacte de la reproducció massiva en l'estatut de l'obra i la seva originalitat, la teoria de l'al·legoria i la poètica del fragment o la idea d'autor com a productor, convertint així la fotografia en la gran alternativa a la pintura<sup>20</sup> (Martín 2001, 74-81). Crimp, per exemple, parla de la importància de l'aura -concepte proposat per Walter Benjamin- en relació a la consagració d'una obra i el seu valor en un museu i en el mercat, ja que la importància recau entorn de la idea de peça única i de renom. Amb la reproductibilitat tècnica aquesta aura desapareix. Els valors museístics troben sentit en l'aura, i en entrar en crisi, l'art tradicional com a conseqüència també hi entrarà. És per això que en un principi les institucions artístiques rebutjaran la fotografia com a discurs alternatiu perquè pretenen recuperar les obres lligades a idees auràtiques, raó per la qual recolzaran la pintura neoexpressionista i la "fotografia-com-art" -moviments propis de la modernitat amb fotògrafs com Alfred Stieglitz- (Crimp 2005, 158).

També es recolliran influències de l'estructuralisme i del postestructuralisme pel que fa a les investigacions sobre el llenguatge i la funció representativa –Foucault, Deleuze– i d'autors com Roland Barthes i el seu concepte de mort de l'autor<sup>21</sup> (Ribalta 2004, 13-23; Escudero 2003, 305; Alberich 1999, 176-193). Aquest concepte suposarà també una desacralització de l'autor com a eix que explica l'obra i que li atorga autenticitat i originalitat<sup>22</sup>. Es critica el cànon d'art modern d'autonomia de disciplines segons la seva especificitat tècnica, la seva puresa o l'autenticitat del material, a més de l'originalitat i la singularitat de l'autor (Ribalta 2004, 13). La importància de la fotografia contemporània és la superació d'aquests conceptes, demostrant que l'aura és una característica de la còpia, no de l'original. Enaltiran el valor anònim de la imatge i es preocuparan per la realitat de la simulació i l'aparença (Crimp 2005, 158; Martín 2001, 61-69). Davant la impossibilitat d'una realitat última com a rerefons, l'art es converteix en un generador de món simulats, artificials i ficticis, igual que passarà amb el vídeo, informàtica, cinema o publicitat. El resultat final és un desvirtuament entre el món real i el representat o la ficció<sup>23</sup> (Escudero 2003, 305).

Aquestes idees es plasmen en l'estètica fotogràfica de forma diferent. Si el purisme fotogràfic suposava una diferenciació molt clara de les característiques de cada tècnica, com són la recerca de nitidesa, la definició gràfica o la cura en la positivació -és a dir, un art totalment despolititzat- els fotògrafs contemporanis exploraran l'antítesi. Al no poder oferir una experiència pura i original, recorren a la reutilització d'imatges -construcció i deconstrucció- per a la reflexió, el que denominaran "apropcionisme" (Alberich 1999, 146-157). Les diverses propostes vendran definides pel pastitx, combinacions d'imatge i text, perfomances o seqüències o sèries, entre d'altres (Owens 2001, 300). Es tractarà d'un muntatge no narratiu, amb discontinuïtats i fragmentacions que implicaran un sentit renovat de la realitat, una aproximació múltiple. A aquests recursos s'afegirà la utilització de la paròdia, la simulació, la inversió o la duplicació (Guasch 2000, 471-472; Sougez 2007, 558-561; Conkelton 1991, 138). Per altra banda, l'escenificació o posada en escena a l'hora de construir una imatge esdevindrà una característica clau, convertint-se en un mode de demostrar tots els mecanismes culturals que estan implicats en una fotografia. Per Ribalta, utilitzen l'escenificació - pròpia de fotògrafs com Rejlander o Robinson - ja que són tècniques pre-modernes (Ribalta 2004, 20-21). Pultz afirma que no existeix un estil fotogràfic, si no "opcions estratègiques" (Pultz 2003, 143-144). L'important per un artista fotògraf no és la perfecció tècnica, si no el projecte artístic-ideològic (Guasch 2000, 432-433). El seu objectiu no fou documentar una època a través dels grans col·lectius i classes socials predominants, si no a partir de sentiments i experiències concretes de cada individu. Guasch, seguint aquesta idea afirma que "la fotografia articula i visualitza el concepte d'individualitat", i parla de "narrativitat del subjecte en la narrativa fotogràfica" (Guasch 2009, 65). És per això que autors com Schaf consideren que la fotografia es converteix en una altra font, igual de vàlida i necessària que la naturalesa, ja que sense aquesta no haguessin tengut cabuda aquest seguit de reflexions (Schaf 1994, 341).

En definitiva, i després de tot l'exposat, podem concloure que la fotografia s'utilitzarà per dues raons; perquè es considera el motor de la cultura d'imatges en la societat actual i perquè permet eliminar conceptes com l'aura i l'autoria (Alberich 1999, 146-157). La fotografia ha aconseguit reflectir els elements de la nostra cultura d'una forma totalment nova, i no es pot menysprear la seva importància dins aquesta. S'han descrit tot un conjunt d'aspectes del nostre entorn en forma de fotografies, com el cinema i la televisió, representacions que han acabat definint-se com un entorn real.



Aquesta profusió va provocar que fos portadora de la cultura però també en fos creadora (Conkelton 1991, 120).

#### **4.2.2. La qüestió del gènere en l'art: les propostes feministes**

Immersa dins aquesta revisió dels conceptes moderns i la impossibilitat de concebre un subjecte universal i únic –el masculí–, una de les veus minoritàries, la femenina, assolirà un rol fonamental en l'estudi de la identitat. Lligat a aquest debat de revisió general del subjecte, s'inscriurà el moviment feminista, el qual no es pot obviar ja que el seu sorgiment, expansió i consolidació es desenvolupa de forma paral·lela cronològicament, a més de compartir el mateix objectiu d'anàlisi de la identitat. Tot i que esser dona artista no implica obligatòriament l'associació amb aquesta ideologia, en el cas de Cindy Sherman la majoria d'estudiosos –tot i que hi haurà excepcions– inclouen el seu treball dins aquesta ideologia. Aquesta associació ve donada perquè durant els anys setanta i vuitanta sorgirà un tipus de feminisme crític i deconstructiu amb la representació de la imatge femenina, exactament el mateix que perseguirà Sherman en les seves fotografies. En aquest sentit és important remarcar que el feminisme no es pot considerar un concepte únic, si no més bé genèric ja que recull diversos enfocaments i postures, no podent concebre una lectura única per part de les dones artistes (Robinson 1998, 245; Muñoz/González 2013, 39-54). L'estudi de la història del feminisme nord-americà, a grans trets, està d'acord en diferenciar tres tipus d'enfocaments, els quals es corresponen a tres períodes cronològicament successius<sup>24</sup>.

En un primer moment, durant els anys seixanta, a Estats Units es fonamentarà en la reivindicació de la igualtat i de la creació d'una nova sensibilitat i estètica –amb contingut i forma– pròpia de les dones (Guasch 2000, 530-540). Es té la creença de que la diferència sexual és biològica, utilitzant el sexe femení com una arma política. Es definirà aquest primer feminisme com una crítica al model patriarcal però que al final cerca equiparar-se al model masculí, motiu pel qual s'adonen que és necessària una revisió molt més profunda (Guasch 2002, 83). En conseqüència tindrà lloc el sorgiment d'una segona generació que s'inclou a finals dels anys setanta i es desenvolupa al llarg dels anys vuitanta<sup>25</sup>. En aquest segon període es qüestiona l'existència d'un art feminista universal, “ahistòric i transcultural”. Dins el primer feminisme trobarem diverses postures, però totes es basaran en la idea de que ens podem constituir com a subjectes únics (Guasch 2000, 530-540). Es qüestiona la idea de que la diferència sexual

s'expliqui mitjançant factors biològics, i sorgeixen teories que afirmen que el significat de les imatges és una construcció cultural i per tant és inestable, donant més importància al concepte de gènere que de sexe –en aquest sentit cobraran importància els Gender Studies i els Cultural Studies- (Escudero 2003, 288-289; Muñoz/González 2013, 39-54).

El psicoanalista Jacques Lacan resultarà fonamental; tot i que parteix del psicoanàlisi freudià, l'enriqueix amb la teoria estructuralista –lingüística– afirmant que la diferència sexual ve construïda pel llenguatge i per tant parlarà en termes simbòlics del “falo” com instrument d'autoritat dins les lleis socials, un concepte que es troba en l'inconscient<sup>26</sup> (Guasch 2000, 530-540). Ens convertim en dones a través de la llei, l'economia i l'educació, és a dir, la ideologia, el sistema de creences i suposicions que representen les relacions entre els individus. En aquest sentit és l'home qui crea el gènere femení, entenent d'aquesta manera que dins la societat patriarcal aquest gènere femení no significa només diferència, si no també opressió, desigualtat i inferioritat. La deconstrucció d'aquests paradigmes, rols, models o estereotips que se'ns imposen serà el punt de partida d'aquests nous estudis feministes, permetent d'aquesta forma l'alliberació de la dona. L'objectiu es centrarà en desvetllar els mecanismes ocults, “desxifrar els mites”.

En aquest sentit les investigacions dels anys vuitanta posaran de manifest la importància que tenen els massmedia en aquest procés de construcció de significats (Martínez-Collado 2005, 88-118; Guasch 2002, 83). Segons Alberich, les “postfeministes” es centren en la significació de la publicitat. Artistes com Martha Rosler, Sherrie Levine, Cindy Sherman, Barbara Kruger, Jenny Holzer, entre d'altres, utilitzaran la fotografia i altres pràctiques relacionades amb aquest objectiu (Alberich 1999, 194-200). La dona sempre ha estat vista com un objecte estètic de contemplació i el desig de tenir poder sobre aquesta, per això és interessant la visió des d'una dona artista, perquè, com esmenta Robinson, “debe renegociar los códigos en conflicto de la mujer y el artista, en su vida, en su obra, en su concepción y representación del yo” (Robinson 1998, 241-245). En haver tingut poc accés a la posició de geni i originalitat, tenen més facilitat per accedir i ocupar una nova zona<sup>27</sup> (Jacob 2000, 321). Segons Owens, en les representacions prohibides és on figura la dona, prohibida com a subjecte. Per a poder representar-se, adopta una mirada masculina, per això s'associarà la feminitat amb els conceptes de “mascarada” i simulació, perquè sempre és a través de l'altra mirada. En aquest sentit, opina que la dona exposa els límits de la representació occidental. Es deixa de banda el binomi masculí/femení per poder

desmuntar tant la feminitat com la masculinitat<sup>28</sup>. D'aquesta manera Owens proposa entendre la diferència sense utilitzar l'oposició (Owens 1998, 95-100), idea que mantindrà Guasch (Guasch 2000, 530-540).

És important destacar el treball de la teòrica Laura Mulvey al seu assaig *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975), on va fixar l'atenció en la lògica de la representació, en la funció de la imatge i la mirada de l'espectador i de l'autor del cinema de Hollywood dels anys trenta, quaranta i cinquanta. Considera que les imatges d'estereotips femenins són una representació del desig masculí, de "l'instint escopofílic" que és el desig de mirar concebent en termes d'un objecte eròtic. També parla de termes com el "voyerisme" o el "narcicisme". Analitza com el cinema reforça aquestes idees que ja tenim interioritzades (Guasch 2002, 78; Respini 2012, 28-29).

Amb tot, veiem com aquestes idees entren en contacte amb les teories crítiques de la modernitat, ja que el feminisme s'inclou dins la consciència crítica moderna de que no és possible concebre un subjecte universal i únic (Martínez-Collado 2005, 88-118; Guasch 2002, 83). Seguint aquesta idea, Guasch afirma que el contingut feminista d'artistes com Sherrie Levine, Barbara Kruger, Cindy Sherman, Dara Birnbaum, Louise Lawler, Jenny Holzer o Silvia Kolbowski, entre d'altres, prové de la "destrucció dels mites culturals derivats del sistema patriarcal i monocultural de la modernitat, incloent la crítica a la representació, a l'autoria, a les grans narratives, a l'aura, a l'apropiació i a la ironia" (Guasch 2002, 80). Per aquest motiu les teories postestructuralistes també van influenciar el debat feminista dels anys vuitanta. En definitiva, aquest segon estadi del feminisme suposa un debat sobre la representació i basa el seu discurs en la deconstrucció del subjecte modern, de la mateixa manera que ocorria amb les noves propostes crítiques amb la modernitat. Com afirma Owens, "s'uneix la crítica feminista del patriarcat amb la crítica postmoderna de la representació (...) la crítica a la modernitat i la crítica feminista tenen el mateix projecte: desestabilitzar l'autoritat cultural globalitzadora, la identitat unificada i centralitzada" (Owens 1998, 95-97). Per tant, la majoria d'interpretacions feministes de la seva obra van sorgir un cop es va establir el postmodernisme. Respini, però, n'argumenta dues raons: la primera, com ja hem vist, com un subproducte del postmodernisme, ja que ambdós lluitaven per una alternativa a la tradició androcèntrica moderna, però també n'afegeix una altra: com una resposta a n'aquest, ja que, de nou, fou un discurs dominat pels homes (Respini 2012, 28-29).

En definitiva i després de tot l'exposat, el feminisme suposarà un dels pensaments que més ha influenciat en la deconstrucció de la subjectivitat, la identitat, els rols assignats als gèneres i als estereotips sexuals, convertint-se en una peça clau dins la problemàtica de la identitat pròpia del moment (Martínez-Collado 2005, 10-14; Owens 1998, 103-105; Alberich 1999, 194-200).

## **5. El cas paradigmàtic de Cindy Sherman**

"Es la artista que más ha contribuido a la subversión de la estabilidad a través de la mirada entre la imagen y el yo" (Schejdahl 1984, sense paginació), "Iniciadora de los discursos que definen la obra de una serie de artistas contemporáneos" (Pérez 1995, 49), "Encabeza un nuevo movimiento en la definición de la identidad, donde el yo se rompe y fragmenta cuando intenta identificarse con el mundo" (Torres 1996, 44), "Pronto se convirtió en el ejemplo de la fotografía postmoderna por excelencia" (Ribalta 2004, 15), "Encabeza la revuelta contra los simulacros" (Vidal 1998, 19), "Un ejemplo muy elocuente de la práctica contemporánea podría ser Cindy Sherman" (Krauss 2002, 215-222), "Una de las principales artistas del arte del cuerpo y de las que ha atravesado más registros siempre entre márgenes que separan la realidad y la ficción, es Cindy Sherman" (Guasch 2002, 504), "Famosa mundialmente a principios de los ochenta por su peculiar manera de tratar el autorretrato" (Gómez 2005, 93-94), "La obra de Sherman es emblemática de un enfoque que consagra la fotografía como dispositivo abiertamente artístico y crítico" (Gunthert/Poivert 2009, 564-568), "Calificada como la representante más conocida en el arte fotográfico posmoderno, siendo de las más cotizadas" (Hans-Michael 2011, 363), "Una de las artistas más talentosas e influyentes de nuestro tiempo"<sup>29</sup> (Respini 2012, pròleg, sense paginació), "Irrumpió como un cometa en el firmamento internacional del arte de los ochenta" (Ruhrberg et al. 2012, 667-677),

S'ha escrit molt sobre la figura de Cindy Sherman ja que des dels inicis va sorgir l'interès per part dels crítics. En un primer moment va tenir una recepció inicial a les pàgines de petites revistes d'art però aviat l'atenció per aquesta figura esdevingué massiva (Krauss 1993, 32). Els historiadors i crítics d'art l'han posicionat sempre com a artista o geni de referència en les pràctiques fotogràfiques contemporànies, i en general, de l'art contemporani. Es tracta d'una artista molt prolífica, amb més de cinc-centes obres que conformen la seva trajectòria. Cal esmentar, però, que en ésser una figura en actiu, el seu relat resulta incomplet. I és que el seu èxit coincideix en un moment en que

el mercat anhela la comercialització i inversió en l'obra més conceptual<sup>30</sup> (Ramírez 1996, 68-71).

El seu treball ha transcorregut per diverses tècniques, des de la fotografia analògica a la digital fins al collage i el cinema. La seva metodologia és a través de sèries, on cada un dels seus conjunts és independent i disposa d'una cohesió interna. Es podria afirmar que cada sèrie esdevé un tema: *Untitled Film Stills* (*Fotogrames sense títol*, 1977-1980), *Centerfolds* (*Pàgines centrals*, 1981), *Fashion* (*Moda*, 1983-1984), *Fairy Tales* (*Conte de fades*, 1985), *Disasters* (*Desastres*, 1985), *Disgust Pictures* (*Imatges repugnants*, 1986-1990), *History Portraits* (*Retrats històrics*, 1988-1990), *Sex pictures* (*Imatges sexuals*, 1992) o *Horror and Surrealist Pictures* (*Horror i imatges surrealistes*, 1994-1996), entre d'altres, en són exemples (Respini 2012, 13-14).

La seva trajectòria sofreix una evolució al llarg dels anys: si als *Untitled Film Stills* analitza els diferents estereotips femenins transmesos pels massmedia, als seus últims treballs les imatges es tornen cada cop més obscures i sinistres, arribant a una descomposició<sup>31</sup>. El seu cos desapareix igual que la seva identitat desapareixia abans entre tots els rols. En definitiva, tota la seva obra és un lloc d'identitat del subjecte (Torres 1996, 53). Explora la naturalesa i l'impacte de la representació i la enrevessada manipulació de les imatges per a que sembli invisible. Es capaç de mantenir l'atenció de l'espectador i destapar la cultura i els rols d'una època, per això les seves fotografies es reconeixen i són tan accessibles. Es tracta de la recerca de nosaltres mateixos al gènere al que pertanyem, per això transforma la seva imatge i així ens mostra totes les formes que tenim de presentar-nos en públic. En tot aquest transformisme ella mateixa ha deixat d'esser ella, i s'ha difuminat darrera aquestes imatges (Lueken 1996, 20-25).

Pel que fa a la interpretació teòrica de la seva obra, com ja hem vist, s'ha vist arrossegada cap a un entrecruament de diversos discursos teòrics –feminisme, postmodernisme i postestructuralisme, entre d'altres–, on cada part reclamava a l'artista com a representant de les seves idees<sup>32</sup>. Tot i les diverses adscripcions, la pròpia artista no reconeix cap d'aquestes associacions teòriques, motiu pel qual, segons Mulvey, el seu art fascina per la seva capacitat de suggerir i escapa a tantes lectures possibles (Mulvey 1991, 150). Per Respini és mèrit de Sherman que siguin tan adaptables totes les teories –i a vegades contradictòries– i alhora no provinguin de cap base teòrica (Respini 2012, 23-25). Segons la pròpia Sherman, tot el que s'interpreta sobre la seva obra és intuïtiu, ja que ella reivindica un camí autònom de qualsevol tipus de teorització

(Vidal 1998, 21; Ramírez 1996, 68-71). Tot i això, tampoc va rebutjar les possibles interpretacions.

Per entendre la seva obra, resulta aclaridor recórrer a la seva biografia. Cindy Sherman va néixer a Glen Ridge, Nova Jersey, el 1954, i va créixer als barris residencials de classe mitja de Huntington Beach, a Long Island. Forma part de la primera generació de nord-americans que es van criar amb la televisió i el cinema. Fou durant la infància i l'adolescència que va començar a mostrar interès per la caracterització. En una entrevista amb Waters, Sherman declarava que "intentaba parecer otra persona, incluso una anciana. Me maquillaba como si fuera un monstruo y cosas por el estilo, lo cual me parecía mucho más divertido que parecerme a una Barbie" (Waters 2012, 688-72).

El 1972 es va matricular al Buffalo State College, a Nova York, on va començar els seus estudis de pintura. Les seves primeres obres foren autoretrats i còpies realistes d'imatges i fotografies provinents de les revistes. Tot i demostrar gran habilitat per aquesta tècnica, aviat es va interessar per la fotografia, especialment pel fet que començava a ésser utilitzada per artistes conceptuals i perfomers. Resulta revelador el fet que suspengués una assignatura però no posseir la destresa tècnica. L'any següent, però, en repetir curs, la professora responsable considerà més important introduir els seus alumnes en l'art conceptual i altres moviments artístics contemporanis, deixant de banda així aspectes tècnics. D'aquesta manera, en interessar-se per l'art contemporani, va adonar-se'n que pintar no tenia sentit<sup>33</sup>. A més, es va sentir atreta pel treball d'algunes artistes feministes que actuaven davant la càmera com Lynda Benglis, Eleanor Antin i Hannah Wilke i homes com Chris Burden o Vito Acconci, que utilitzaven el seu propi cos com a suport del seu art. Així mateix, Robert Longo, conceptualista i postminimalista, company que va conèixer a la universitat, també el va influenciar. Des d'ençà va començar treballs en col·laboració amb Longo i d'altres companys, els quals van crear Hallwall, un centre social on es citaven artistes com Richard Serra, Dan Graham o crítics i conservadors com Lucy Lippard. Búffalo, gràcies a Hallwalls, es va convertir en un referent de l'art contemporani. Serà en aquest moment quan Helene Winer, directora de la galeria alternativa Artists Space, ubicada a Nova York, els oferirà exposar a Nova York (Respini 2012, 14-15).

Seguint amb la seva trajectòria, per a la realització d'un treball de classe en que havia de reflectir el pas del temps, va crear un personatge amb l'obra fotogràfica *Suzy Lake. Miss Chatelaine* (1973), una còpia en gelatina de plata de 50'8x40'6cm. Amb

aquesta primera experimentació amb la identitat i la fotografia van començar a gestar-se les seves idees. "Cuando iba a la escuela, me indignaba que la actitud del arte fuera tan religiosa o sagrada, así que quería hacer algo con lo que la gente pudiera sentirse identificada sin tener que leer antes un libro sobre el tema. Que cualquier persona de la calle pudiera apreciarlo, aunque no pudiera entenderlo por completo, aún así podría sacar algo de ello. Esa es la razón por la que quería imitar algo de la cultura y a la vez burlarme de la cultura al hacerlo"<sup>34</sup>. Per això des del primer moment va renunciar a la teoria en favor de la cultura popular i els massmedia. Després de la seva graduació al 1977, Sherman i Longo van traslladar-se a Nova York. Allà va començar a fotografiar el seu apartament, així com espais a l'aire lliure (Cruz 1997, 1-4). Fou contractada com a ajudant a temps parcial a la Artists Space, on va seguir influenciant-se de l'ambient artístic. Després, la directora de la galeria va obrir al 1980 la galeria Metro Pictures, que es convertiria en el trampolí que permetria a la carrera de Sherman catapultar-la cap a l'èxit. Serà al 1977, amb vint-i-tres anys, quan va començar a realitzar els *Untitled Film Stills*, que es poden classificar com uns dels conjunts d'obres més rellevants realitzats al segle XX, i que han estat elevats a cànon artístic per historiadors, conservadors i crítics (Respini 2012, 28-29). Paral·lelament, també va començar a realitzar instal·lacions temporals i actuacions d'una nit –es disfressava per acudir a inauguracions o celebracions.

En aquests anys Sherman i la seva generació troben la seva orientació: no rebutgen el conceptualisme però aporten el seu "granet" mitjançant la incorporació d'imatges, i és quan es comencen a interessar pels mecanismes ocults. Tot i com ja hem vist, aquesta idea no era totalment nova –realment el collage i l'art pop ja ho feren–, segons Schjeldahl, la diferència en la generació de Sherman fou "la concentració d'acer", "la disciplina abnegada", és a dir, el mitjà fotogràfic que van rebre de les avantguardes i amb el que realitzaran el seu repertori d'imatges. A més, la genialitat de Sherman ha estat localitzar la resposta, no en el bombardeig mediàtic exterior, sinó en la seva pròpia part condicionada, "esa chispa a través del espacio entre el yo y la cultura" (Schejdhal 1984, sense paginació).

Per altra banda, un aspecte interessant a destacar és que molts autors no l'etiqueten com a fotògrafa, sinó com una artista que utilitza la càmera com una eina<sup>35</sup> (Mulvey 1991, 137-138; Guasch 2009, 65).

### 5.1. *Untitled Film Stills* (1977-1980) i les seves interpretacions

Els *Untitled Film Stills* o *Fotogrames sense títol* es componen d'una sèrie de setanta fotografies preses durant un període de tres anys, que va des de 1977 fins a 1980, que va acabar la sèrie en adonar-se que ja repetia estereotips. Són imatges en blanc i negre que exploren els estereotips femenins del cinema i s'assimilen a les imatges publicitàries que es realitzen en els sets de rodatge. Els trobem en dues mides diferents, tot i que fonamentalment predominarà la mida 20x25cm, que és el propi de les imatges publicitàries. L'altra, de 25x101cm, és l'habitual dels cartells cinematogràfic. Es van exposar a la galeria Hallwalls per primer cop el 1977, on es van presentar en la mida petita. Després, en presentar-se el 1978 a Artists Space –que suposà el seu debut a Nova York– ho va fer en la mida més gran. Els seus treballs entraren per primer cop al MoMA al 1982 quan amb 28 anys era un de les principals exponents d'una nova generació d'artistes nord-americanes que utilitzaven la fotografia per replantejar-se de forma radical el mitjà en un món de saturació visual. Al 1995 Peter Galassi, conservador cap de fotografia, va adquirir tota la sèrie dels *Untitled Film Stills*. El MoMA és l'únic museu del món que posseeix tot aquest conjunt. Els van exposar el 1997, i el 2003 els van publicar en forma de llibre<sup>36</sup>.

Els *Untitled Film Stills* es poden interpretar com una relació enciclopèdica de papers femenins inspirats entre els anys 1950 i 1960<sup>37</sup>, en les pel·lícules de Hollywood del cinema negre, les pel·lícules de sèrie B i també del cinema europeu de directors tals com Alfred Hitchcock, Michelangelo Antonioni o Douglas Sirk (Pultz 2003, 150-151). Tot i això, no fan referència a pel·lícules reals, ja que la pròpia Sherman així sempre ho ha afirmat<sup>38</sup>. Sovint s'ha confós aquest fet, i alguns crítics han intentat cercar-ne el paral·lelisme. En relació a aquest fet, Krauss relata una anècdota on un professor i crític d'art encetava la conferència comparant cada fotograma amb la pel·lícula amb la qual s'havia inspirat, il·lustrant el fotograma al costat del suposat fotograma real (Krauss 1993, 17). Aquests fotogrames el que fan és recordar-nos al catàleg virtual de referències culturals que tenim a la ment, tractant-se concretament d'icones i estils culturals de la postguerra, que la indústria de Hollywood n'ha fet unes tipologies recognoscibles. Es tracta de diversos personatges tals com la dona amb estudis superiors, la dona dolça, la dona a la fugida, la mestressa de casa, la vampiressa, la *femme fatale* o la dona vulnerable, entre d'altres. Totes remetent a un ideal de bellesa i feminitat propi de l'època de la seva mare, on cerca un tipus de dona d'aspecte més artificial, o com descriu Sherman "de talle ceñido y sostén puntiagudo, montón de



maquillaje, cabello tieso, tacones de aguja y cosas por el estilo" (Respini 2012, 29-30). Realitza sis primeres imatges on Sherman es mostra caracteritzada amb una perruca rossa, imitant una vella glòria (Ramírez 1996, 68-71).

Després d'aquestes primeres imatges, les següents foren realitzades a l'interior de la casa de Long i a diferents localitzacions de Nova York. Algunes també a altres indrets com Arizona, on es realitza el famós fotograma número 48 de l'autoestopista, on veiem a Sherman realitzant autoestop al bell mig d'una carretera deserta. Les que estan en exterior demostren que la identitat no es basa només en els gestos i l'expressió facial, sinó també en l'*atrezzo* i la localització. Es tracta d'unes fotografies amb una elaboració molt preparada, des de l'angle de la càmera fins a l'escenografia o les expressions facials. Tal com regeixen les normes del cinema, el personatge no mira mai a la càmera, sinó a fora de l'enquadrament. Es tracta d'una escenificació exagerada, tant pel que fa al maquillatge, la repetició d'accessoris, la roba d'una altra talla que no correspon amb la seva o les expressions absents, tots aquests elements posen de manifest la seva artificialitat. Al fotograma número 4, per exemple, deixa al descobert un detall contradictori: una guia telefònica de Manhattan al passadís. Al fotograma número 33, hi ha una fotografia dins una fotografia. Ens convertim en còmplices de la ficció fotogràfica. Li interessa el procés de l'estructura narrativa i la parafernàlia, no la interpretació convincent.

La sèrie, doncs, fa referència a com experimentem el món saturat d'imatges i com la identitat contemporània és canviant i es fractura, definida per estar en permanent evolució. A més, a les primeres fotografies va provocar als negatius certa reticulació – efecte granulat que es produeix quan un bany químic està a una temperatura diferent a l'anterior. El seu objectiu era aconseguir un aspecte "pobre", còpies d'usar i llençar. Alhora, ella sabia que algú amb coneixements sobre revelat fotogràfic podria deduir que aquest procés es pot realitzar intencionadament. Per aquesta raó, el primer cop que foren exposades el seu preu fou de cinquanta dòlars cada una. Aquest preu tan econòmic fou amb la intenció de recordar a un fotograma real. I és que aquest tipus d'imatge no es valorava com a obra d'art i mai es solia reconèixer l'autoria del fotògraf. Aquesta idea de que no semblessin art però a la vegada ho fossin, es suma a la complexitat de la seva sèrie. Els *Untitled Film Stills* es poden contemplar de forma individual però gran part del seu significat es dedueix de la infinita varietat d'identitats que es perceben d'una fotografia a la següent. Respini compara la figura de Sherman amb el fotògraf alemany August Sander, el qual va realitzar un catàleg i la posterior classificació de la població

alemanya segons la seva professió a l'obra *Hombres del siglo XX* (1910-1945) (Respini 2012, 16-21).

Com ja s'ha vist, resulta impossible separar els *Untitled Film Stills* de la teoria a la que s'han associat per explicar el postmodernisme, el feminisme, les teories psicoanalítiques sobre la mirada masculina i la cultura de l'espectacle. És per això que a continuació es plantejarà com s'han interpretat aquestes fotografies al llarg del temps.

Un dels primers autors que en fa referència és Douglas Crimp, el qual el 1977 organitzà l'exposició "Pictures" a Artists Space de Nova York. Al catàleg d'aquesta<sup>39</sup>, reescrit dos anys després, esmentarà per primer cop l'obra de Cindy Sherman, juntament amb la d'altres artistes que treballaven de forma similar. Suposa el primer context crític seriós pel seu treball –per la primera exposició individual de Sherman encara s'haurà d'esperar un any. Aquest assaig va marcar l'aparició i el reconeixement de la influència de la cultura dels mitjans damunt una àmplia varietat de pràctiques artístiques. Per Crimp, aquesta nova generació representava l'esperit crític i l'afinitat amb les imatges de la cultura de masses través de diferents estratègies –apropiació, aproximació, pastitx o recontextualització<sup>40</sup>– vagament relacionades i agrupades en la dècada de 1980. Tot i que eren molt diferents, tots exploraven les estratègies artístiques similars que s'oposaven al paradigma modern. Crimp reconeix el seu treball ben aviat, i li assimila termes com "mort de l'autor" o "simulacre", entre d'altres, aspectes que aviat esdevindran sinònims. Per altra banda, descriu un dels fotogrames tot fent referència a la seva artificialitat i ambigüïtat: "He aquí una imagen: muestra una mujer joven con el pelo cortado a lo *garçon*, que viste una chaqueta y un sombrero estilo años cincuenta. Tiene el aspecto de lo que en aquella década se conocía como una mujer dedicada a su profesión (...) Nos hacemos preguntas: ¿Acaso la tendencia a leer la imagen como si fuera una ficción depende de una cierta dislocación espacial, donde la cara queda en un primer plano y los edificios al fondo, sugiriendo un artificio cinematográfico? ¿O son los detalles del maquillaje los que indican que se trata de un disfraz? Quizá es todo esto y aún más". També parla de l'inexistència d'una continuïtat narrativa o continuació natural, tot qualificant-les de "seqüència sintagmàtica" o "temporalitat convencional". Amb tot, hi ha un ambient narratiu que s'afirma però no es compleix: s'origina de la naturalesa del fotograma cinematogràfic però no té narrativa. Tot i això, ho podem entendre si percebem cada fotograma com una "disyunción sintagmática de una escena congelada"<sup>41</sup> (Crimp 2001, 175-188). Per altra banda, i en relació a l'artificialitat abans esmentada, introdueix el concepte de "mètode dirigit" que es basa en una fotografia

manipulada i ficcionalitzada de forma autorreflexiva. S'utilitza l'aparent veracitat de la fotografia per crear ficcions. Considera que les fotografies de Sherman operen d'aquesta forma, exposant així la ficció del jo. Afirmar que inverteix els termes d'art i biografia perquè no es construeix a ella mateixa, si no a partir d'identitats ja creades<sup>42</sup>. No demostra el vertader jo de l'artista amb el seu art, sinó el jo com a construcció imaginària. Parla de nou del concepte d'autoria perquè utilitza un mitjà mecànic i borra de les escenes qualsevol persona continua o essencial o qualsevol rostre que es pugui reconèixer (Crimp 2005, 160-161).

També destaca Craig Owens<sup>43</sup>, un altre dels pioners en començar a desenvolupar la idea del postmodernisme. A la revista *October*, a l'article titulat *El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad*<sup>44</sup>, explica com veu en els *Untitled Film Stills* una crítica a la construcció de la identitat femenina dissenyada a través dels mitjans de comunicació<sup>45</sup>. Acusa als massmedia d'esser els responsables d'aquestes identifications alienants que tenen a veure amb la política i l'ètica, definint-les com el fals mirall. Creu que aquesta obra s'ocupa de la mimesi no com a simple activitat estètica, sinó en relació a com es construeix el subjecte. Proposa que no ens quedem en una primera lectura, tot fent referència al "primer nivell de Barthes" –és a dir, una lectura literal, que indica la situació de la imatge en l'anècdota–, sinó que realitzem una lectura tipològica, ja que són imatges o models de dones, no dones reals. "Las mujeres de Sherman no son mujeres, sino imágenes de mujeres, reflejos especulares de la feminidad proyectados por los medios para fomentar la imitación, la identificación (...) son tropos, figuras retóricas"<sup>46</sup> (Owens 2001, 77). Allibera la imatge del seu sentit referencial i simbòlic per deconstruir-la, reconstruir-la i identificar-se amb elles. Owens per explicar aquesta idea fa referència a les idees de Jacques Lacan<sup>47</sup>, on el jo és una construcció imaginària –per tant està fent referència al feminisme de la diferència, la segona vessant del feminisme– (Owens 2001, 233-235). Posteriorment, a *El discurso de los otros: las feministas y el posmodernismo*, presenta l'obra de diferents d'artistes dels anys setanta que realitzaran aquesta crítica a la representació. Introdueix per primer cop el concepte de "mascarada", una noció psicoanalítica que entén la feminitat com una mascarada perquè és una representació el desig masculí<sup>48</sup>. Per això parla de que es fotografia en situacions que suggereixen perill imminent més enllà. Per tant, les seves fotografies "son máscaras-espejos que devuelven al espectador masculino su propio deseo de querer fijar en la mujer una entidad estable y estabilizadora" (Owens 1998, 120).

Rosalind Krauss també parla de la qüestió de l'autoria, fent referència a que Sherman és alhora subjecte i objecte. Es nega a considerar a l'artista com a font d'originalitat i exemple d'una visió subjectiva. Considera que si hagués fotografiat a un model que no fos ella mateixa, entendria que l'artista és la consciència –un aspecte separat–. Si fos així, hauríem de pensar simplement que Sherman parodia de forma crítica la cultura de masses, essent un discurs purament estètic. Però la seva obra està en una relació inversa amb el discurs crític, ja que ha entès que la fotografia és l'altre art. Així, va construir un metallenguatge que permetia explorar la creativitat, la visió artística i el discurs crític (Krauss 2002, 215-222). Uns anys després, Krauss escriu un monogràfic sobre Sherman "titulat" *Untitled* (sense títol). Comença l'escrit tot fent referència a l'anècdota d'un crític que compara els fotogrames amb pel·lícules reals, i denuncia aquest fet. Argumenta que, en relació a la idea de simulacre del teòric Jean Baudrillard: "La condición de las obras de Sherman es el carácter de simulacro de lo que contienen, la condición de ser una copia sin un original"<sup>49</sup>. Per tant, veim que continua amb la idea de simulació proposada per Crimp. El que succeeix és que tant el crític com Sherman tenen la mateixa imatge en l'imaginari col·lectiu –degut a la ideologia–. Fa referència a aquest fenomen a partir del concepte de mite de Roland Barthes, que considera és el que Sherman està analitzant des del punt de vista crític. La qualifica com una "mitògrafa", una desmitificadora de mites. Creu que el consumidor de la ficció realista creu en els mites, en l'essència del personatge, per això la tasca de Sherman és tan important (Krauss 1993, 17-20). També parla de la creació del "signe de l'intrús invisible". Per altra banda, dona importància a les tècniques fotogràfiques per aconseguir el seu objectiu: profunditat de camp marcada, longitud focal de la lent al mirall on mira per a poder incloure a l'espectador dins la imatge o el granulat, entre d'altres. Sosté que totes aquestes característiques no funcionen simplement com un aspecte formal, si no com a significants crucials per a l'efecte semàntic. En destaca el fotograma número 3, el més retroil·luminat de tots on no es pot veure ni la cara del personatge, només la seva silueta. Està dreta enfront una cortina on la llum de fons es fon creant ambigüitat. En aquesta més que en qualsevol altra, no hi ha cap implicació narrativa. Com es pot parlar d'una ombra blanca? D'una llum obscura? Quan la llum i l'obscuritat s'inverteixen, quan es converteix el positiu en negatiu i el negatiu en positiu, es dissolen els referents del nostre llenguatge descriptiu, i només ens queda un llenguatge fotogràfic on la manipulació lumínica genera la seva pròpia lògica. Un altre exemple és el número 36, on trobam una llum sense focus<sup>50</sup> (Krauss 1993, 52-56).

Per la seva banda, el que fos crític d'Andy Warhol, Arthur Danto, també escriurà l'assaig introductori d'un catàleg entorn als *Untitled Film Stills* (1990), de títol homònim. Considera que fou gràcies a la revolució del pop art –i especialment a Andy Warhol– que va ajudar a que les imatges s'entenguessin com una actitud, restant importància al treball físic. Seguint aquesta idea creu que l'obra de Sherman fou possible gràcies a aquesta profunda transformació artística però sobre tot política. Planteja la qüestió de si és fotògrafa o no, arribant a la conclusió de que no importen els aspectes tècnics ni la fotografia artística, ja que el seu producte no és la fotografia com a obra d'art, tot i que l'obra ha de passar a ésser la fotografia. Defineix aquest tipus de fotografia com a "fotografia utilitària", rica en associacions socials. Com a altra influència també esmenta a Duchamp, ja que anticipa aquest moviment transformant-se en un avatar femení, Rose Ssélavý<sup>51</sup>. Per altra banda, pel que fa a la temàtica de l'obra en si, entén la model representada com una al·legoria d'algun aspecte més profund i obscur en l'inconscient de tots, independentment del sexe, per tant, no considera que siguin simplement metàfores feministes<sup>52</sup>. "Se trata de una chica en problemas, y en conjunto suponen el mito que todos llevamos desde la infancia: el peligro, el amor o la seguridad. Son aspectos que definen la condición humana". Per altra banda, Danto atribueix l'èxit d'aquesta obra a que són fotografies i perfomances alhora, qualificant-les de "perfomances fílmiques documentades a través de la fotografia, no són només fotografies"<sup>53</sup>. I és que Sherman ha identificat com a primeres influències el treball de les perfomers Eleanor Antin, Adrian Piper o Hannah Wilke. Utilitza la fotografia com a document, recuperant així la utilització que en feia l'art dels happening (Danto 1990, 1-14).

D'altra banda trobam l'autora feminista Laura Mulvey, amb el seu assaig *A phantasmagoria of female body: the work of Cindy Sherman* (1991). A partir del seu assaig anterior, *Visual Pleasure and narrative cinema* (1975) va incloure l'acte de mirar i fotografiar cap a l'observador conscient, i inclús còmplice, en el cicle del *vouyerisme*. D'aquesta manera estableix les bases per a les teories feministes de la mirada masculina<sup>54</sup>. Seguint la idea de Lacan -ja mantinguda per Owens- del jo com a construcció social, entén el "falo" com una presència simbòlica. D'aquí relaciona que el plaer cinematogràfic sigui escopofílic, *vouyerista*, ja que l'home pretén controlar a través de la mirada. Afirmar que aquest fabrica el significat i la dona el porta, degut a la idea psicoanalítica de la castració. Opina que les pel·lícules treballen per tornar a crear a la dona com un símptoma de castració, i situar-la com un fetitx erotitzat (Mulvey 1975,

365-378). En relació a Cindy Sherman, Laura Mulvey afirma que la seva arribada al panorama artístic marca el principi de la segona generació feminista<sup>55</sup> (Mulvey 1991, 138-139). Per això considera que els *Untitled Film Stills* són *vouyerismes* i representen la dona com un objecte de la mirada masculina. La superfície suggereix que podria estar emmascarant alguna cosa oculta a la vista. Accentua el malestar introduint vulnerabilitat a la posada en escena i a l'expressió: moment on està sense vigilància, en la intimitat del seu propi entorn. Espantada perquè una presència invisible fora de plànol que l'està observant. En conseqüència ens fa sentir la nostra mirada incòmoda (Mulvey 1991, 138-141).

Es segueix amb la idea de mascarada –degut a la utilització de maquillatge– i la idea d'ambigüitat, ja que provoquen una sensació imprecisa. "No sabem si somien per un romanç o ploren per un difunt" (Mulvey 1991, 142). En relació a aquest concepte, compara a Sherman amb el mite o la marca de Marilyn Monroe, la qual no va aconseguir ocultar la seva angoixa i infelicitat interior. També esmenta a la cantant nord-americana Madonna com un tipus de Sherman, degut al seu transformisme. Inclús anant més enllà hi troba comparacions amb Frida Kahlo, la qual té un nombre infinit d'autoretrats com una màscara, tot i que no va poder evitar que el vel caigués alguna vegada (Mulvey 1991, 149). Krauss critica la visió feminista de Mulvey afirmant que no es poden construir narratives sobre les dones en les fotografies posicionant-se un mateix devora la model, perquè es pot caure fàcilment en la subjectivitat, en un aspecte més sentimental que artístic. Vol que l'espectador assumeixi la posició de Flaubert, és a dir, objectiu i analític (Krauss 1993, 163).

D'altra banda Mulvey també manté la idea de que no es segueix una narrativa continua, si no que es tracta de moments congelats independents. Un altre aspecte que té en compte Mulvey, i que els altres no mencionen, és la referència al context dels anys cinquanta. Remeten a seqüeles de la Guerra de Corea, l'èxit del Pla Marshall, el consum massiu americà i la societat de l'espectacle, en un context de la Guerra Freda on la publicitat, el cinema, i el *glamour* està comercialitzat. *L'American Way of Life* està a l'abast de tothom, independentment de la seva raça, tot i que realment emmascarava una època de repressió social i política. Opina que intenta desestabilitzar aquest emblema americà, ja que no es refereix als anys cinquanta des d'una simple nostàlgia. Finalment, compara l'absència de paraules en l'obra de Sherman amb l'absència que es produeix quan una estructura fetitxista s'enfonsa i deixa un buit, ja que en última instància s'ha de desxifrar el llenguatge. La falta total de pistes verbals i significants en l'obra de

Sherman crida l'atenció sobre la semiòtica, sobre l'ocultació de les idees inconscients<sup>56</sup> (Mulvey 1991, 148-150).

## 6. Conclusions

Es fa palès, en primer lloc, que el coneixement del context sociopolític i dels corrents de pensament implícits són elements indispensables per a la interpretació artística, per a la seva comprensió i posada en valor. En conseqüència, el panorama històric permet entendre, donar sentit i aprofundir en les pràctiques artístiques coetànies, que es presenten com a reflex intrínsec de totes aquestes noves qüestions que es plantegen, podent distingir així una nova etapa dins la fotografia. Tot i això també es comprova la inexistència d'una classificació clara, ja que no estan inscrites dins un moviment definit, sinó més bé es produeix un entrecreuament d'idees entre diversos pensaments i propostes. A més, resultarà difícil afirmar si els artistes d'aquest moment creen recursos específics o simplement assoleixen tècniques ja creades.

En segon lloc, s'entén que el valor del gènere i específicament el punt de vista de la dona artista en el discurs artístic contemporani resulta decisiu. Lligada a aquest debat de revisió general del subjecte i creença en la impossibilitat de concebre un subjecte universal i únic –el masculí–, la veu femenina assolirà un rol fonamental en l'estudi de la identitat. La dona com a element repressor es trobarà en la posició adequada per rebatre els convencionalismes, raó per la qual el feminisme suposarà un dels pensaments que més ha influenciat en la deconstrucció de la subjectivitat, els rols assignats als gèneres i als estereotips sexuals.

En tercer lloc, es compren que l'art d'aquests anys es veu influenciat per les lògiques de la fotografia, tan conceptuals i formals com ideològiques. La fotografia s'utilitzarà principalment per dues raons. En primer lloc, perquè es considera el motor de la cultura d'imatges en la societat actual. Ha aconseguit reflectir els elements de la nostra cultura d'una forma totalment nova, i no es pot menysprear la seva importància dins aquesta. S'han descrit tot un conjunt d'aspectes del nostre entorn en forma de fotografies, com el cinema i la televisió, representacions que han acabat definint-se com un entorn real. Aquesta profusió va provocar que fos portadora de la cultura però també en fos creadora. En segon lloc, perquè permet eliminar conceptes com l'aura i l'autoria gràcies a tècniques com l'apropionisme, la simulació o el pastitx, possibilitant així la revisió de la crítica de la representació deguda a la crisi del real produïda pels massmedia. La fotografia, un mitjà situat entre l'autonomia artística de les belles arts i

l'arxivística dels massmedia, des del seu naixement ha estat caracteritzada per una forta càrrega documental, convertint-se així en el llenguatge més apropiat per narrar històries, motiu pel qual fou elegida per aquesta majoria d'artistes.

En quart lloc, i lligat als dos punts anteriors, es dedueix que un dels casos que millor aglutina tots aquests elements de revisió és la sèrie *Untitled Film Stills* i l'aportació de l'artista Cindy Sherman. És una veu alternativa, la femenina, que utilitza un mitjà alternatiu, el fotogràfic, per a realitzar una crítica a la representació basant-se en els estereotips massmediàtics que ens ofereix el cinema.

Finalment, pel que fa a les interpretacions de la seva obra, s'arriba a la conclusió que cada corrent de pensament ha intentat convertir a Sherman en el paradigma de les seves idees. Si bé fou inevitable associar-la a aquestes diferents corrents de pensament - per paral·lelisme cronològic i ideològic, compartint mateixos objectius-, el resultat és una conclusió del tot incompleta ja que pot associar-se -conscient o inconscientment- a tots i a la vegada a cap, podent ésser una estratègia més de la pròpia artista -aspecte que es relacionaria perfectament amb el desconcert i la pèrdua d'identitat estable amb els que treballa-. El que sí és cert és que és filla d'aquest moment i fruit de les problemàtiques que l'envolten.

## Notes

---

<sup>1</sup> Aquest “neoconceptualisme”, tot i compartir la tendència a basar-se en la idea o el concepte, es diferencia d'aquest perquè també mostra interès en l'obra. Per tant, reprenen l'esperit conceptualista però reflexionat des de l'aspecte social.

<sup>2</sup> S'han seguit les recomanacions disposades en la plana web de la biblioteca sobre el Treball Final de Grau [en xarxa] <[http://biblioteca.uib.cat/oferta/ajuda/treball\\_fi\\_de\\_grau/](http://biblioteca.uib.cat/oferta/ajuda/treball_fi_de_grau/)> [consulta: 02/06/2015].

<sup>3</sup> Tot i existir abundant bibliografia sobre aquest període, la majoria només tracta conceptes i interpretacions molt concretes, obviant una explicació prèvia pel que fa al context. Inclús en les publicacions d'històries de la fotografia o històries de l'art contemporànies també trobem aquesta mancança.

<sup>4</sup> Altres problemàtiques serien l'artificialitat del llenguatge i el fet que molts conceptes es donen per suposats -especificitat del vocabulari-, que es dificulta per l'excessiva complementarietat d'idees.

<sup>5</sup> L'hermenèutica postmoderna és un conjunt d'ideologies que es van integrar en el debat artístic dels anys setanta, com són el feminisme, el multiculturalisme i diverses etnicitats. Les obres que es creaven baix aquesta visió es van analitzar amb tal metodologia (Guasch 2007, 100-103).

<sup>6</sup> Es considera que existeix un debat sobre la crisi o fi de la modernitat i es sent la necessitat de definir una altra etapa dins l'art contemporani. Es sosté que el postmodernisme no és un simple anti-modernisme: no trenca amb la tradició moderna, si no amb les formes institucionalitzades d'aquesta. Per Foster la postmodernitat, que comença als anys seixanta, suposa esbrinar la unió entre la institucionalització de la



---

fotografia i totes les noves pràctiques que combatien contra el concepte d'originalitat i especificitat de la fotografia (Foster 1985, 11-12; Guasch 2007, 135-138).

<sup>7</sup> Segons Ribalta, les dues teories sobre l'art de la postmodernitat que més han influït són les de Owens i Krauss, les quals es basen en conceptes benjamians d'alegoria, amb la relació de la imatge i el text (Ribalta 2004, 12-13).

<sup>8</sup> En relació a aquestes idees algunes publicacions fonamentals seran *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación* de Brian Wallis (Wallis, Brian. 1984. *Art after modernism: rethinking representation*. New Museum of Contemporary Art. New York) i *La posmodernidad* de Hal Foster (Foster, Hal et al. *The Anti-Aesthetic: essays on postmodern culture*. Bay Press. New York). En el pròleg d'aquest últim Foster explica la postmodernitat de resistència, entesa com una deconstrucció crítica de la tradició degut a que qüestiona més que explora els codis culturals. Segons l'autor aquest concepte va sorgir arrel de "certes corrupcions de la modernitat tardana, del consumisme de la indústria cultural i de l'absència de discurs crític". Per totes aquestes raons defensava un art compromès amb la política i crític amb el discurs de la representació amb les institucions artístiques i amb l'economia (Foster 1985, 11-12).

<sup>10</sup> Cal esmentar que el terme "postmodern" ha estat objecte de controvèrsia, on la gran majoria dels autors més actuals i inclús aquests primers autors anys després l'han qüestionat. Com a alternativa, alguns autors com Arthur Danto opinen que el terme és massa radical i que només identifica a un sector de l'art contemporani. Creu que el postmodernisme és un estil, i que ni postmodern ni contemporani inclouen totes les pràctiques artístiques contemporànies existents. Per això convida a utilitzar al terme d'art post-històric, on tot està permès i no existeix una limitació històrica (Danto 2013, 25-41). Autors més actuals com Jorge Ribalta parlaran de neoavantguarda tot fent referència a la gran eclosió de pràctiques sorgides a partir dels anys seixanta (Ribalta 2004, 7-9).

<sup>11</sup> Fins i tot podem veure com aquestes interpretacions es mantindran en publicacions realitzades per alumnes de la UIB com De la Fuente, Luis. 2008. «Cindy Sherman. Untitled Film Stills #27» Dins Miquel Seguí Aznar et al. (ed.) *La foto observada: 45 comentaris*. Universitat de les Illes Balears, Servei de Publicacions i Intercanvi Científic. Palma. 255-261

<sup>12</sup> "Gran parte de la crisis política se centraba en la respuesta de la nueva izquierda al militarismo y racismo de finales de los sesenta, con la protesta nacional estadounidense contra la Guerra de Vietnam. Habían asesinado a M. Luther King, y Robert Kennedy (...) Luego hubo muchas más revueltas. Desórdenes violentos, oposición a las posturas del partido (...) Había muerto muchísima gente en la Guerra de Vietnam y uno de cada siete americanos vivía en la pobreza. Eso condujo a un creciente apoyo a la nueva izquierda (Wallis 2001, 97-100).

<sup>13</sup> El concepte postmodern és complex. Marchán Fiz per exemple argumenta que és confús perquè ni tan sols hi ha un acord pel que significa modernitat. Aquest període no es defineix per una negació radical de tot, si no simplement per una deconstrucció de certs aspectos (Marchán 1986, 291-295).

<sup>14</sup> En relació a l'art activista dels vuitanta, Guasch esmenta que es va rebatre mitjançant models socials alternatius i pràctiques artístiques oblidades desde la Guerra de Vietnam (1965-1973) (Guasch 2000, 471-477).

<sup>15</sup> Schjeldahl, d'acord amb aquesta idea, afirma que els artistes aspiren a saber el que l'art pot representar, significar i subvertir (Schejdahl 1984, sense paginació).

<sup>16</sup> Altres autors com Pérez mantenen la idea de que pertanyem a un jo múltiple, social, materialista, sense crítica ni veu representativa, al qual ens manca una lògica col·lectiva (Pérez 1995, 55). En relació a això, Torres creu que la recerca d'una identitat consistent i unitària està en el fons de moltes de les propostes de l'art actual. Opina que el problema de la pèrdua d'identitat i de la coherència en la configuració del jo és l'assumpte fonamental de reflexió artística. Tot això té relació amb la desaparició de l'autor, fet característic de l'art contemporani, ja que demostra que la identitat de l'autor és indiferent (Torres 1996, 44-45).

---

<sup>17</sup> Tot i convertir-se en una constant durant la segona meitat del segle XX, Alberich creu que durant les últimes dècades sofreix un envelliment arrel de la imatge digital, de la seva institucionalització accelerada i dels nous mitjans dominants. Amb tot, perd el seu protagonisme. Es segueix utilitzant, però ja no és el fil conductor de la cultura visual (el mode de representació per excel·lència), ja que ara també predominarà el cinema, el video o la televisió, així com la manipulació electrònica i digital de la imatge, pel que parla de “era postfotogràfica”, i “hibridació amb els mass media” (Alberich 1999, 40-45).

<sup>18</sup> A més de la influència conceptual, també absorbirà influències del *popart* pel que fa a la utilització d'imatges provinents dels massmedia (Ribalta 2004, 16-18).

<sup>19</sup> “Estos artistas de los ochenta y los noventa son ejemplo de una corriente comprometida que procura hacer crítica política y social mediante una nueva crítica psicológica del sujeto. Reflexionan sobre la formación de la identidad individual” (Martín 2001, 51-61).

<sup>20</sup> Tots aquests conceptes són tractats a Benjamin, Walter. 1936. «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit». *Zeitschrift für Sozialforschung*. N°5 (Traduït com a *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*).

<sup>21</sup> Barthes, Roland. 1968. «La mort de l'auteur» *Manteia*. N° 5. 12-17 (Traduït com a *La mort de l'autor*)

<sup>22</sup> Alberich parafrasseja a Barthes afirmant que “el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura” (Alberich 1999, 146).

<sup>23</sup> Per Rosalind Krauss la fotografia és una còpia falsa de la realitat perquè en ella intervenen les lents i d'altres mecanismes, factors que condicionen que esdevingui un simulacre (Krauss 2002, 23). Per Guasch, aquesta idea provoca que la fotografia entesa com a art ja no sigui concebuda com una rival de la pintura, sinó com un instrument de l'artista que li permet crear simulacres i ficcions (Guasch 2000, 432-433).

<sup>24</sup> Martínez-Collado identifica tres feminismes diferents: de la igualtat (1960-1970), de la identitat (1970-1980) i de la diferència (1980-1990). La majoria d'autors com Guasch i Vidal també ho dividiran d'aquesta forma (Guasch 2002, 83; Vidal 1998, 22).

<sup>25</sup> Aquest segon període serà denominat per la majoria d'autors, com mantindran posteriorment Guasch i Martínez-Collado, com “postfeminisme de la diferència” (Guasch 2002, 83; Martínez-Collado 2005, 218). Guasch i Alberich també ho defineixen com “feminisme postestructuralista” o “postfeminisme” (Guasch 2000, 530-540; Alberich 1999, 194-200). D'altres autors com Vidal consideren adequat parlar d'un “neofeminisme” o “postconceptual” inserit a mitjans dels anys vuitanta (Vidal 1998, 22).

<sup>26</sup> Els primers estudis de gènere s'associaren al psicoanàlisi. Després, a mitjans dels anys vuitanta al postestructuralisme, moment en que el feminisme eclosiona dins l'època contemporània (Martínez-Collado 2005, 155-157).

<sup>27</sup> L'exposició *Sense and Sensibility in Feminist Art Practice* (1982) és un exemple d'aquesta nova manera de fer ja que molts treballs fixen la seva atenció en els discursos innerents a la representació. Per altra banda, *Diferencia: sobre la representación y la sexualidad* (1985) amb treballs de Mary Kelly, Barbara Kruger, Sherrie Levine, Jeff Wall o Victor Burgin en serà un altre exemple important (Martínez-Collado, 133-135).

<sup>28</sup> També existeixen homes que investiguen sobre la construcció social de la masculinitat, com és l'artista Richard Prince (Owens 1998, 110-115).

<sup>29</sup> També trobarem autors que no enaltiran l'artista i en faran una crítica, afirmant que les seves obres són massa explícites i que no és molt eficaç per crear un dubte realment inquietant. Argumenten que la seva obra pot ésser fàcilment rebutjada com una estratègia artística d'avantguarda més, ja que és un comentari que es reconeix amb massa facilitat (Respini 2012, 163). Schjeldahl, per exemple, en relació als *Untitled Film Stills*, afirma que tècnicament són fotografies “cruets”, un poc ingènues i identificables als conceptes

---

d'un narcicista adolescent. Tot i això, esmenta que si ens fixam de forma individual són més interessants perquè no se'ns ha donat cap pista de com pensar o què sentir, fent que l'essencial de Sherman ja estigui en marxa (Schjeldahl 1984, sense paginació).

<sup>30</sup> La pròpia Sherman així ho afirma: "Creo que el éxito de los *Untitled Film Stills* tuvieron que ver con el paso de la fotografía a las bellas artes que tuvo lugar en ese momento" (Waters 2012, 71).

<sup>31</sup> Vidal també argumenta que en la seva obra es distingeix una evolució, partint en un principi de la identitat femenina i acabant per afirmar que és impossible aquesta mirada, on no admet cap negociació (Vidal 1998, 19).

<sup>32</sup> S'ha descrit com a artista o geni que excava en l'inconscient humà, un exemple de la cultura postmoderna de simulació, una negociació feminista de la mirada masculina, o un exemple de la noció de l'objecte, entre moltes altres (Jones 1997, 33-40). Schjeldahl és l'únic que l'engloba dins un terme més general d'avantguarda americana, "els que donen per suposat el qüestionament de l'art", classificant-la dins la categoria "d'art de la imatge" que es defineix pel seu ús irònic i l'autorreferència als mitjans; un art que inclouria des de les serigrafies d'Andy Warhol a les últimes obres de David Salle (Schjeldahl 1984, sense paginació).

<sup>33</sup> Fuku, Noriko. 1997. «A woman of parts. Interview with Cindy Sherman». *Art in America*. Nº 6. 125.

<sup>34</sup> Citat originalment a Nairne, Sandy et al. 1987. *State of Art: ideas & images in the 1980s*. Chatto and Windus. Londres. 132.

<sup>35</sup> S'il·lustra aquesta controvèrsia a través d'una conversa entre Ronald Fledman –propietari d'una galeria d'art– i Peter Bunnell –catedràtic de fotografia i art modern a la universitat de Princeton–, on Fledman li pregunta al catedràtic si considera interessant a Cindy. Aquest li respon que com a artista sí però no com a fotògrafa. La seva argumentació és que "no veo que plantee cuestiones significativas en relación con este medio. (...) No veo como podría engranar en un discurso en torno a la naturaleza del medio en el que se expresa (...) No participa de la estructura o de la tradición de la fotografía. Aunque sé que es cierto que la tradición cambia". Solomon-Godeau planteja la idea de que pot ésser tengui raó, perquè en la seva obra manca d'importància el mitjà com a fotografia artística, ja que es basa en els usos i funcions que té la fotografia en els massmedia. Comprova com realment aquests autors menyspreen a Sherman per no seguir la tradició artística (Abigail 2001, 79-80). Per Respini, els artistes de 1970 no foren educats com a fotògrafs, si no com a creadors de belles arts, pel que aquesta qüestió manca d'importància (Respini 2012, 28-29).

<sup>36</sup> Galassi, Peter. 2003. *Cindy Sherman: the complete Untitled Film Stills*. The Museum of Modern Art. New York.

<sup>37</sup> Als anys cinquanta sorgeix el concepte del "American Way of Life", de la calma abans de la Guerra del Vietnam. Època en que s'estableix una cultura particular de les aparences i l'aspecte femení. Però veurem com Sherman retorça aquesta nostàlgia amb representacions que oculten més del que semblen (Mulvey 1991, 141).

<sup>38</sup> Entrevista amb John Waters, on aquest li esmenta que molta gent pensa que es tracta de pel·lícules reals i ella respon en un rotund "No, no, no i no" (Waters 2012, 688-702).

<sup>39</sup> "Pictures" fou publicat originalment a la revista *October*. Crimp, Douglas. 1979. «Pictures». *October*. Nº 8. 75-88.

<sup>40</sup> Buchloch defineix de forma clara aquestes estratègies fotogràfiques (Buchloch, 1997, 97-130).

<sup>41</sup> Aquesta idea d'absència de continuïtat narrativa proposada per primer cop per Crimp serà mantinguda per la majoria dels altres autors com Rosell, Tarantino o Guasch (Rosell 1999, 42-47; Tarantino 1994, 22-25; Guasch 2009, 78-86). I és que com bé manifesta Gómez, conviden a contemplar la significació que

---

hi falta i reflexionar sobre el que no veiem, trobant la narrativitat en la consciència de l'espectador (Gómez 2005, 93-94).

<sup>42</sup> Guasch, en consonància amb aquesta afirmació, aportarà una nova denominació, la de "biografia visual", substituint la de "autobiografia". En aquesta nova denominació es supera l'autorretrat i s'estableix una nova relació entre l'autor i la vida (Guasch 2009, 78-86).

<sup>43</sup> Les seves obres cabdals són *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism* (1980), *Representation, Appropriation and Power* (1982) o *The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism* (1983).

<sup>44</sup> Owens, Craig. 1980. «The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism». *October*. Nº 12. 67-86 & *October*. nº 13. 59-80.

<sup>45</sup> La majoria d'autors posteriors es mantindran en aquesta línia i coincidiran amb les idees d'Owens: "Mostra estereotips femenins des de la visió masculina" (Hans-Michael 2011, 363), "Utilitza el seu cos per actuar papers socials femenins. No investiga sociològicament cada rol si no que els representa com es solen presentar als massmedia" (Pultz 2003, 150-151), "Pèrdua d'identitat resultat de la immersió en la cultura de masses" (Isaak 1997, 194), "Està en alerta, on la metàfora masculina és l'altre" (GUASCH AVI, 84), "Convida a contemplar la significació que hi falta i reflexionar sobre el que no veiem. La mirada amb por representa l'amenaça" (Gómez 2005, 93-94), "Es tracta de reflexos imposats pels massmedia" (Olivares 1996, 76-99), "Diferents variacions de la identitat femenina" (Lueken 1996, 96) entre d'altres.

<sup>46</sup> Tot i que la majoria d'autors accepten que es tracta simplement d'estereotips, altres d'altres com Torres es demanen quina és la vertadera Sherman, argumentat que possiblement en algunes imatges datades entre 1981 i 1982, on es veu a l'artista en interiors neutres i amb un jersei vermell, pugui ésser la Cindy més real. De tota forma, ella les presenta com un rol més (Torres 1996, 50-53).

<sup>47</sup> L'obra original és: Lacan, Jacques. 1975. «The function of language in psychoanalysis» Dins *The Language of the Self*. 11. Per altra banda, autors posteriors com Vidal, a més de les influències de Lacan, afegeixen els plantejaments de Merleau-Ponty o Sartre. Per exemple, a l'assaig *El ser y la nada, ensayo deontológico fenomenológico* de Sartre (1943) afirma que "captar una mirada es tomar conciencia de ser mirado. El mirar es pura remisión a sí mismo. Si oigo un ruido no es que perciba que hay alguien, sino que soy vulnerable y puedo ser atacado, soy visto. El mirar es principalmente un intermediario que remite de mí hasta yo mismo" (Vidal 1998, 19).

<sup>48</sup> Aquests conceptes del jo com a construcció social de Lacan o del concepte de mascarada esdevindran una constant en els escrits dels autors posteriors: "Treballa pors íntimes i universals a través de l'autoanàlisi. Una concepció feminista combativa" (Rossell 1999, 42-47), "Amb els *Untitled Film Stills* ironitza sobre les consignes feministes, els mecanismes socials de seducció (...) Denuncia els arquetips de la sexualitat determinats per les regles socials" (Gunthert/Poivert 2009, 564-568), "Tracta la feminitat com a mascarada, demostrant la representació de la dona com una forma d'obediència (...) a més de la seva relació amb Lacan" (Isaak 1997, 195), "Es relacionen amb la teoria psicoanalítica on la representació de la dona significa el desig masculí, la mirada de l'altre" (Martínez-Collado 2005, 144), "Es tracta de la mascarada (...) no hi ha un subjecte principal ni tampoc es convida a cercar-lo. El secret radica en l'espectador" (Lueken 1996, 20-25). Per la seva banda, Jones creu que el feminisme de Sherman no és inherent a les seves estructures, si no que és contextual i vinculat al foment de la participació de l'espectador (Jones 1997, 33-40).

<sup>49</sup> Aquesta idea d'absència a la referència d'una pel·lícula en concret serà mantinguda pels autors posteriors (Tarantino 1994, 22-25), (Lueken 1996, 20-25), (Guasch 2009, 78-86), entre d'altres. Aquest fet connecta amb la crítica al discurs modern de la simulació i l'original, on no existeix vertader o fals. Els moderns es preguntarien on es troba l'original, al que Alberich respon que es troba en el model mediàtic, que a la vegada és un nou simulacre de la realitat. Alberich ho compara amb l'anàlisi de Disneylandia de Baudrillard: "nos hacen creer que Disneylandia es una ciudad imaginaria y lo otro es real, pero en realidad Los Ángeles y América entera es una simulación" (Alberich 1999, 222-225). En definitiva, com afirma Gómez, només imita la forma de representació a través d'aspectes formals i de la posada en escena

---

(Gómez 2005, 93-94). Per això d'altres com Ribalta afirmen que "Su trabajo es ambiguamente situado entre el documental y la puesta en escena cinematográfica" (Ribalta 2004 , 15).

<sup>50</sup> Krauss reivindica la ideologia i el contingut, superant així l'objectivitat formalista. Va començar amb les teories de Roland Barthes i a través de la semiologia va descobrir nocions com signe i significat, que obliguen a una contextualització històrica més enllà de l'estil o la forma. Creu que les obres projecten idees socials relacionades amb les seves pròpies estratègies de construcció i lingüístiques. No obstant ella mateixa afirma que la seva relació amb la postmodernitat fou mínima, i el que va fer fou "aprofundir en aspectes de la modernitat des d'un altre punt de vista", i que el terme "no li agrada gaire" (Guasch 2007, 72-74).

<sup>51</sup> Seguint aquests precedents citats per Danto (que mantenen autors posteriors com Martínez-Collado. 155-157), Respini també esmenta que realment des de sempre la fotografia s'ha utilitzat per crear ficcions. Començant per Bayard amb *Autorretrat com ofegat* (1840) o Claude Cahun, amb els seus autorretrats surrealistes que podrien ésser un precedent molt clar de l'anàlisi de Sherman sobre la flexibilitat de la identitat. Jones o Cruz mantindran aquesta idea (Jones 1997, 33-49; Cruz 1997, 1-17). Respini, a més, afegeix a Gertrud Arndt, alumna de la Bauhaus que es disfressava per a la càmera en una sèrie d'autorretrats al 1930, on també representava estereotips com la femme fatale, la dama burgesia o la vidua. Tots són exemples de l'inici de la fotografia preparada (Respini 2012, 21-23).

<sup>52</sup> Altres autors posteriors seguiran aquesta mateixa línia encetada per Danto i l'englobaran dins l'estudi més general sobre la identitat: "No es tracta d'un retrat clàssic si no que transforma el subjecte en tots els subjectes imaginats" (Sougez 2007, 562), "Crea un llenguatge basat en el binomi objectivitat - subjectivitat. El fil conductor de tota la seva obra es basa en la negació de l'autorretrat per mostrar una personalitat més generalitzada (Pérez 1995, 49), "La interpretació de tota la seva obra gira entorn a la transformació del seu cos per canviar d'identitat" (Torres 1996, 53).

<sup>53</sup> Amb línia amb aquesta idea, Lueken, per exemple, defineix els *Untitled Film Stills* com a "performance de la detenció; barreja de teatre, fotografia i transvestisme", afirmant que són narratius sense ésser imatges en acció (Lueken 1996, 20-25). Gunthert i Poivert parlen de "teatre on es barregen cites i figures alegòriques, com una forma de performance" (Gunthert/Poivert 2009, 564-568).

<sup>54</sup> També destaca l'article de Mulvey, Laura. 2003 «Cosmetics and abjection: Cindy Sherman 1977-1987» dins David Company (ed.) *Art and Photography*. Phaidon. New York.

<sup>55</sup> Inclús trobarem autors que van més enllà i l'engloben dins el tercer estadi del feminisme: "Els seus treballs es podrien incloure dins la teoria *queer* perquè es mou entre l'objectualització del cos de l'home, la domesticació de la masculinitat, la desmitificació de l'orgull fàlic, l'intercanvi de rols sexuals i la transferència de vivències personals" (Escudero 2003, 304).

<sup>56</sup> Pel que fa a la interpretació feminista dels *Untitled Film Stills*, la pròpia Sherman declarava: "Sé que yo no era consciente de eso de la mirada masculina. Sencillamente era la forma en que estaba trabajando en ese momento, la imitación del estilo de los largometrajes de serie B en blanco y negro era lo que producía esa introspección en los personajes, no mi conocimiento de las teorías feministas. Supongo que, inconscientemente, o semiconscientemente, estaba luchando con algún tipo de desconcierto interior por entender a las mujeres. Sin duda, sentía que los personajes estaban cuestionando algo, tal vez estaban siendo forzados a asumir un determinado papel. Al mismo tiempo, estos papeles formaban parte de una película: las mujeres no están siendo naturales, están actuando. Me gusta todo este embrollo de la ambigüedad"; "Realmente yo no tenía esa conciencia de grupo (...) lo que más incrementó el sentimiento de comunidad fue cuando más y más mujeres empezaron a obtener reconocimiento por su trabajo, la mayoría en el terreno de la fotografía: Sherrie, Laurie, Kruger... Entonces tuve la sensación de que había más apoyo entre las mujeres artistas. Había cierta solidaridad femenina"<sup>56</sup> (Respini 2012, 25-29).

---

## Referències bibliogràfiques

Alberich i Pascual, Jordi. 1999. *Fotografía i fi de segle: art, discurs i fotografia en el trànsit de la postmodernitat*. Editorial Di7. Binissalem.

Alberola Crespo, Nieves. 1995. «La representación de una ausencia: el problema de la identidad femenina en las obras de Cindy Sherman, H. Collins, S. Gómez y J. Olausen». *Asparkia: Investigación feminista*. Nº 5. 83-92. [en xarxa] <<http://www.e-revistas.uji.es/index.php/asparkia/article/view/1042>> [consulta: 02/06/2015]

Bernárdez Rodal, Asunción. 2011. «Arte posmoderno, ¿arte feminista? Cuerpo y representación en la sociedad de la información» Dins Antonia Fernández Valencia et. al. (eds.) *Contar con el cuerpo: construcciones de la identidad femenina*. Fundamentos. Madrid. 123-150.

Buchloh, Benjamin. 1997. «Procedimientos alegóricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo». Dins Gloria Picazo; Jorge Ribalta (eds). *Indiferencia y Singularidad. La Fotografía en el Pensamiento Artístico Contemporáneo*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Barcelona. 97-130 (Originalment a Buchloch, Benjamin. 1982. «Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art». *Artforum*. Nº 21. 43-56)

Conkelton, Sheryl. 1991. «Los últimos veinticinco años» Dins DDAA (ed.) *Fotografía americana del siglo XX*. Fundació La Caixa. Barcelona.

Crimp, Douglas. 2001. «Pictures» Dins Brian Wallis (ed.). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Akal. Madrid. 175-188 (Originalment a Crimp, Douglas. 1979. «Pictures». *October*. Nº 8. 75-88).

Crimp, Douglas. 2005. *Posiciones Críticas: ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Akal. Madrid. (Originalment a Crimp, Douglas. 1980. «The Photographic Activity of Postmodernism» *October*. Nº 15. 91-101).

Cruz, Amada. 1997. «Movies, monstrosities and masks: twenty years of Cindy Sherman» Dins Amada Cruz et al. *Cindy Sherman: Retrospective*. Thames and Hudson. New York. 1-17.

De la Fuente, Luis. 2008. «Cindy Sherman. Untitled Film Stills #27» Dins Miquel Seguí Aznar et al. (ed.) *La foto observada: 45 comentaris*. Universitat de les Illes Balears, Servei de Publicacions i Intercanvi Científic. Palma. 255-261

Danto, Arthur. 1990. *Untitled Films Stills: Cindy Sherman*. Schirmer-Mosel. París.

Danto, Arthur. 2013. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. 1º edición en aquesta presentació. Paidós. Barcelona (Originalment a Danto, Arthur. 1997. *After the end of Art. Contemporary art and the pale of history*. Princeton University Press. New Jersey, USA).

---

Escudero, Jesús A. 2003. «Estéticas feministas contemporáneas (o de cómo hacer cosas con el cuerpo)». *Anales de historia del arte*. Nº 13. 287-305. [en xarxa]. <<http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA0303110287A>> [consulta: 02/06/2015]

Foster, Hal et al. 1985. *La posmodernidad*. Kairós. Barcelona (Originalment a Foster, Hal et al. *The Anti-Aesthetic: essays on postmodern culture*. Bay Press. New York).

Gómez Isla, José. 2005. *Arte hoy. Fotografía de creación*. Editorial Nerea. Madrid.

Guasch, Anna María. 2000. *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza. Madrid.

- a2002. «Género y teorías». *Lápiz: revista internacional de arte*. Nº 187/188. 76-83.

- b2007. *La crítica dialogada. Entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000–2007)*. Cendeac. Murcia.

- c2009. *Autobiografías visuales. Del archivo al índice*. Siruela. Madrid.

Gunthert, André; Poivert, Michel. 2009. *El arte de la fotografía: de los orígenes a la actualidad*. Lunwerg. Barcelona.

Jacob, Mary Jane. 2000. «Arte en la era de Reagan: 1980-1988» Dins Anna María Guasch (ed.). *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones 1980-1995*. Akal. Madrid. 322-246.

Hans-Michael, Koetzle. 2011. *Fotógrafos de la A a la Z*. Taschen. Colonia.

Isaak, Jo Anna. 1997. *Feminism and contemporary art: the revolutionary power of women's laughter*. Routledge. New York.

Jones, Amelia. 1997. «Tracing the subject with Cindy Sherman» Dins Amada Cruz et al. (eds). *Cindy Sherman: Retrospective*. Thames and Hudson. New York. 33-49.

Krauss, Rosalind. 2002. *Lo Fotográfico. Por una Teoría de los Desplazamientos*. Gustavo Gili. Barcelona (Originalment a Krauss, Rosalind. 1990. *Le Photographique. Pour une Théorie des Écart*s. Macula. París).

Krauss, Rosalind. 1993. *Cindy Sherman, 1975-1993*. Rizzoli, New York.

Lueken, Verena. 1996. «Cindy Sherman y sus “Film Stills”. Performance en movimiento» Dins DDAA. *Cindy Sherman*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid. 20-25.

Marchán Fiz, Simón. 1986. *Del arte objetual al arte de concepto*. Akal. Madrid.

Martínez-Collado, Ana. 2005. *Tendencias. Perspectivas feministas en el arte actual*. Cendeac, Murcia.

---

Martín Prada, Juan. 2001. *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Fundamentos. Madrid.

Mulvey, Laura. 1991. «A phantasmagoria of the female body: the work of Cindy Sherman». *New Left Review*. Nº188. 136-150.

Mulvey, Laura. 2001. «Placer visual y cine narrativo» Dins Brian Wallis (ed.) *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Akal. Madrid. 365-378 (Originalment a Mulvey, Laura. 1975. «Visual pleasure and narrative cinema». *Screen*. Nº 16. 6-18).

Muñoz, A.M.; González, M.B. 2013. «La mujer como objeto (modelo) y sujeto (fotógrafa) en la fotografía». *Arte, Individuo y Sociedad*. Nº 26. 39-54.

Olivares, Rosa. 1996. «Faltas públicas, obsesiones privadas: Lorna Simpson, Nan Goldin, Cindy Sherman, Sally Mann y Sophie Calle». *Lápiz: revista internacional de arte*. Nº 118-119. 76-99.

Olivares, Rosa. 2001. «Fotografía de los 80, recuperando la realidad» Dins Fco. Javier San Martín; Horacio Fernández (eds.) *La fotografía en el arte del siglo XX*. Diputación Foral de Álava, Departamento de Cultura. País Basc. 147-159.

Owens, Craig. 1984. «El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad» Dins Brian Wallis (ed). 2001. *Arte después de la Modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Akal. Madrid. 233-235 (Originalment a Owens, Craig. 1980. «The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism». *October*. Nº 12. 67-86).

Owens, Craig. 1998. «El discurso de los otros: las feministas y el postmodernismo» Dins Hal Foster et al. (eds.). *La posmodernidad*. 7ª edició. Kairós. Barcelona. 93-121 (Originalment a Owens, Craig. 1983. «The discourse of others: feminists and postmodernism» Dins Hal Foster (ed) *The Anti-Aesthetic: essays on postmodern culture*. Bay Press. New York. 75-85).

Pérez, Luis Francisco. 1995. «El narcisismo sin rostro (posible maqueta de los espacios emocionales): Eva Hesse, Cindy Sherman y Robert Gober». *Lápiz: revista internacional de arte*. Nº111. 48-55.

Popelka, Roxana. 2009. «La posmodernidad y su reflejo en las artes plásticas». *Arte, Individuo y Sociedad*. Nº 21. 89-98 [en xarxa] <<http://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/6603>> [consulta: 02/06/2015]

Pultz, John. 2003. *La fotografía y el cuerpo*. Akal, Madrid.

Ramírez, Juan Antonio. 1996. «Género descarnado: Cindy Sherman: el mundo, el demonio y la carne». *Revista Arquitectura viva*. Nº 50. 68-71.

Respini, Eva. 2012. «¿Puede la verdadera Cindy Sherman ponerse en pie, por favor?» Dins Eva Respini et al. (ed.) *Cindy Sherman*. La Fábrica Editorial. Madrid. 12-51.



---

Ribalta, Jorge. 2004. *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Colección FotoGGráfica. Gustavo Gili. Barcelona.

Robinson, Hilary. 1998. «Más allá de los límites: feminidad, cuerpo, representación» Dins Katy Deepwell (ed). *Nueva crítica feminista de arte: estrategias críticas*. Cátedra. Madrid. 241-249 (Originalment a Robinson, Hilary. 1995. «Border crossings: womanliness, body, representation» Dins Katy Deepwell (ed.) *New feminist art criticism*. Manchester University Press. United Kingdom).

Rosenblum, Naomi. 1994. *A history of women photographers*. Abbeville Press. London.

Rossell, Oriol. 1999. «Cindy Sherman». *Ajo blanco*. Nº 120. 42-47.

Ruhrberg, Karl et al. 2012. *Arte del siglo XX*. Taschen. Colonya.

Tarantino, Michael. 1994. *Julião Sarmiento and Cindy Sherman*. Irish Museum of Modern Art. Dublin.

Schaf, Aaron. 1994. *Arte y fotografía*. 3ª edició. Alianza. Madrid (Originalment a Schaf, Aaron. 1968. *Art and photography*. Allen Lane, The Penguin Press. London).

Schejdahl, Peter. 1984. *Cindy Sherman*. Pantheon Book. New York.

Solomon-Godeau, Abigail. 2001. «La fotografía tras la fotografía artística» Dins Brian Wallis (ed.) *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Akal. Madrid. 79-80 (Originalment a Solomon-Godeau, Abigail. 1984. «Photography after Art Photography» Dins Brian Wallis (ed.) *Art after Modernism: Rethinking Representation*. The New Museum of Contemporary Art & Boston. New York. 85).

Solomon-Godeau, Abigail. 2004. «Género, diferencia sexual y desnudo fotográfico» Dins Valerié Picaudé i Philippe Arbaïzar (eds). *La confusión de los géneros en fotografía*. Gustavo Gili. Barcelona. 164-175 (Originalment a Solomon-Godeau, Abigail. 1988. *Sexual difference: both sides of the camera*. Wallach Art Gallery, Columbia University. New York).

Sougez, Marie-Loup et al. 2007. *Historia general de la fotografía*. 1ª edició. Cátedra. Madrid.

Torres, David G. 1996. «Desencuentros de la identidad: Gilbert&George - Cindy Sherman». *Lápiz: revista internacional de arte*. Nº 121. 44-53.

Vidal, Carlos. 1998. «La realidad que se conoce mirando: entrevista con Cindy Sherman». *Lápiz: revista internacional de arte*. Nº 148. 19-27.

Wallis, Brian. 2001. *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Akal. Madrid. (Originalment a Wallis, Brian. 1984. *Art after modernism: rethinking representation*. New Museum of Contemporary Art. New York)

Waters, John. 2012. «Cindy Sherman y John Waters, una conversación». Dins Eva Respini et al. (ed). *Cindy Sherman*. La Fábrica Editorial. Madrid. 68-77.

---

Wood, Paul et al. 1999. *La modernidad a debate. El arte desde los cuarenta*. Akal. Madrid (Originalment a Wood, Paul et al. 1993. *Modernism in dispute. Art since the forties*. Yale University Press. Connecticut, USA).

## Annexes



Fig. 1. *Untitled Film Still #3*



Fig. 2. *Untitled Film Still #13*



Fig. 3. *Untitled Film Still #36*

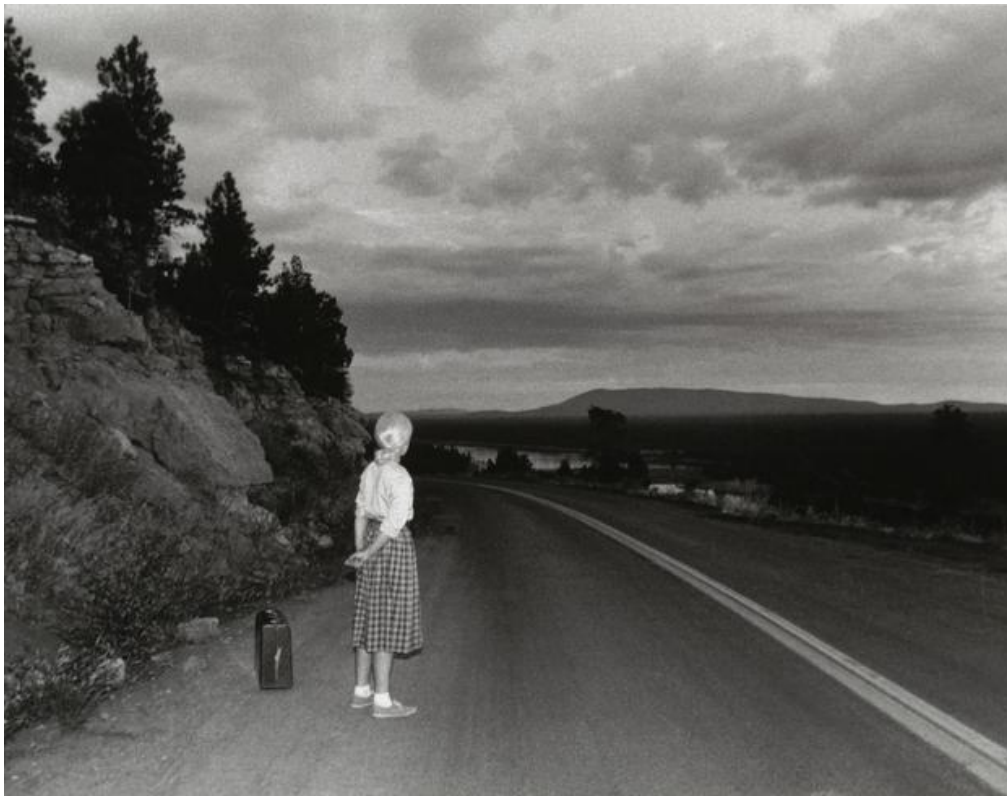


Fig. 4. *Untitled Film Still #48*



Fig. 5. *Untitled Film Still #54*



Fig. 6. *Untitled Film Still #84*

---

## Relació de figures

Fig. 1. *Untitled Film Still #3* (1977). 18x24cm. Impressió en gelatina de plata. The Museum of Modern Art, New York. [en xarxa] <<http://www.moma.org/collection/works/56520?locale=es>> [consulta 23/06/2015]

Fig. 2. *Untitled Film Still #13* (1978). 24x19'1cm. Impressió en gelatina de plata. The Museum of Modern Art, New York. [en xarxa] <<http://www.moma.org/collection/works/56576?locale=es>> [consulta 23/06/2015]

Fig. 3. *Untitled Film Still #36* (1979). 24x19'2cm. Impressió en gelatina de plata. The Museum of Modern Art, New York. [en xarxa] <<http://www.moma.org/collection/works/56899?locale=es>> [consulta 23/06/2015]

Fig. 4. *Untitled Film Still #48* (1979). 17'3x24cm. Impressió en gelatina de plata. The Museum of Modern Art, New York. [en xarxa] <<http://www.moma.org/collection/works/56994?locale=es>> [consulta 23/06/2015]

Fig. 5. *Untitled Film Still #54* (1980). 17'3x24cm. Impressió en gelatina de plata. The Museum of Modern Art, New York. [en xarxa] <<http://www.moma.org/collection/works/57179?locale=es>> [consulta 23/06/2015]

Fig. 6. *Untitled Film Still #84* (1978). 19'1x24cm. Impressió en gelatina de plata. The Museum of Modern Art, New York. [en xarxa] <<http://www.moma.org/collection/works/57236?locale=es>> [consulta 23/06/2015]