

- La obra temprana de Cindy Sherman *Untitled Film Stills* (*Fotografías sin título*, 1977-1980) había asumido la construcción de la imagen de la mujer en la cultura de masas, en cuanto que la artista se fotografió a sí misma posando convincentemente en una diversidad de tipos cinematográficos (la chica del gángster, la rubia tonta), géneros (cine negro, melodrama) y estilos (Douglas Sirk, Michelangelo Antonioni, Alfred Hitchcock). Pero a medida que su obra se fue desarrollando en los ochenta, la idea de una perspectiva que pudiera fijar la identidad de la mujer como un punto focal controlado por el punto de vista del espectador (masculino) mutó en una especie de campo visual hecho añicos. A veces esto es efecto de una especie de iluminación trasera que fuerza que del fondo de la imagen surja un brillo que avanza hacia el espectador y, por consiguiente, perturba las condicio-

nes de visión, con lo que convierte a la figura misma en una especie de punto muerto. En otros casos, esta corrosiva dispersión visual es resultado de una especie de «luz salvaje», la dispersión de destellos en torno a la por otra parte oscurecida imagen, como refractándola a través de las facetas de una elaborada joya. Éste es el caso de *Untitled #10* (Sin título #10) [4], donde Sherman se ha concentrado en la creación de un sentido de la cualidad completamente aleatoria de la iluminación. Pues aunque sume en la oscuridad total tres cuartos del campo, la iluminación destaca el brazo y los pliegues del borde de la prenda para crear un complejo brillante, nudoso, de casi ininteligibilidad.

En oposición a la estabilidad de la perspectiva tradicional en la que el sujeto queda fijado, con su mirada abarcando, capturando, controlando todo en su visión desde un punto dado, este recurso al rebote de la luz se abre a una idea muy diferente de la «mirada», que desestabiliza a su sujeto y lo convierte en víctima más que en el dueño de la visión. La nueva mirada, teorizada por Lacan como la mirada-como-*objet-à*, o la mirada siniestra, se modela sobre la idea de la luz que nos envuelve a cada uno de nosotros. Tal irradiación que nos cae desde todos los puntos del espacio no puede asimilarse al foco único de la perspectiva. Por el contrario, para describir esta mirada luminosa, La-

▲ can recurrió al modelo del camuflaje animal, que Roger Caillois había descrito en los años treinta como el efecto del espacio en sentido amplio sobre un organismo que, cediendo a la fuerza de la mirada generalizada de este espacio, pierde sus propios límites orgánicos y se confunde con su entorno en un acto casi psicótico de imitación. Haciendo de sí mismo una especie de camuflaje informe, este sujeto mimético se convierte ahora en una parte informe de la «imagen» del espacio en general. «Se convierte en una mancha», escribe Lacan, «se convierte en una imagen, está inscrito en la imagen.»

En la medida en que nuestro cuerpo es el objetivo de esta mirada luminosa, siniestra, su relación con el mundo establece nuestra percepción no en la transparencia de una aprehensión conceptual del espacio, sino en la espesura y densidad de un ser que simplemente intercepta la luz. Es en este sentido en el que estar «en la imagen» es sentirse disperso, sujeto a una imagen organizada no por la forma, sino por lo *informe*. Ninguna de las obras de Sherman captura esta idea de entrar en el espacio como «mancha» tanto, quizá, como *Untitled #167 (Sin título #167)* [5], donde el efecto de camuflaje del mimetismo está en plena floración. La figura, ahora absorbida y dispersada en el fondo, no pueden destacarla más que unos cuantos

residuos aún visibles, si bien sólo apenas, en la superficie moteada del detritus oscurecido que llena la imagen. Distinguimos la punta de una nariz, la aparición de un dedo con la uña pintada, la mueca desdeñosa de un conjunto de dientes. La perspectiva clásica enfrenta entre sí dos unidades: el punto de vista y el punto de fuga. Cada uno refuerza el sentido de foco y singularidad del otro. La mirada extraviada, dispersa, no presta al sujeto ningún apoyo, nada con lo que identificarse, a menos que ello mismo esté disperso. La fragmentación del «punto» de vista impide aquí que la mirada invisible, ilocalizable, sea sede de la coherencia, el significado y la unidad. El deseo no es, por consiguiente, mapeado como el deseo de forma y, por tanto, de sublimación; el deseo es modelado en términos de una transgresión contra la forma.

BIBLIOGRAFÍA

BAKER, George (ed.), *James Coleman*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2003.

CRIMP, Douglas, *On the Museum's Ruins*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1993.

FOSTER, Hal, «The Return of the Real», *The Return of the Real*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1996
[ed. cast.: «El retorno de lo real», en *El retorno de lo real*, trad. Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Akal, 2001].

JAY, Martin, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1993.

KRAUSS, Rosalind, «Cindy Sherman», *Bachelors*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1999.