

LORENA AMORÓS BLASCO

Artista, investigadora y profesora de la Facultad de Bellas Artes
Campus de Espinardo, Murcia
Departamento de Bellas Artes de la Universidad de Murcia
lorenamo@um.es

Ultrajes **barrocos** a través de la práctica artística de **Jessica Harrison y Shary Boyle**

vol 6 / Jun. 2012 99-111 pp

Recibido: 12-02-2012 - revisado 19-02-2012 - aceptado: 02-03-2012

Arte y políticas de identidad

© Copyright 2012: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia. Murcia (España)
ISSN edición impresa: 1889-979X. ISSN edición web (<http://revistas.um.es/api>): 1989-8452

BAROQUE OUTRAGE THROUGH THE ART PRACTICE OF JESSICA HARRISON AND SHARY BOYLE

ABSTRACT

Based on the Benjaminian postmodern notion that takes notice of the eternal recurrence of a Baroque period that never stops disseminating itself in a contemporary art context, and without a doubt, extensible nowadays with social dramatic inflections, this article tries to make women artists like Jessica Harrison and Shary Boyle visible with a denounce discourse against totalitarian regimes and/or gender violence, committing the individual with the intention of the art piece, making us reflect on these important matters and suggesting several solutions to help them disappear. Our investigation will be done through the perspective of content analysis. We will insist in Walter Benjamin's reflections (1892-1940) that appear in his work *The Origin of German Tragic Drama*, as in the critical studies taken place around critical feminist studies.

Keywords

Woman, allegory, representation, identity, violence.

RESUMEN

Partiendo de una noción posmoderna benjaminiana, que repara en el eterno retorno de un barroco que no deja de diseminarse en el contexto artístico contemporáneo, sin duda, extensible en la actualidad por las dramáticas inflexiones sociales, este artículo trata de visibilizar la obra de mujeres artistas como Jessica Harrison y Shary Boyle, donde, a través de estrategias alegóricas, existe un discurso de denuncia contra los regímenes totalitarios y/o la violencia de género, dado que comprometen al sujeto en la intención de la obra, llevándonos a reflexionar sobre estas graves cuestiones y plantearnos distintas vías de actuación para apoyar su disolución. Al respecto, nuestra investigación se va a llevar a cabo desde la perspectiva del análisis de contenido. Para ello, insistiremos en las reflexiones de Walter Benjamin (1892-1940) que se recogen en su obra *El origen del trauerspiel alemán*, así como en los estudios críticos desarrollados en torno a estudios de crítica feminista.

Palabras Clave

Mujer, alegoría, representación, identidad, violencia.

INTRODUCCIÓN

Son múltiples los estudios ensayísticos encaminados a pensar nuestra contemporaneidad en términos barrocos. La relación de investigaciones específicas en torno a esta vuelta o, más bien persistencia, ha sido extendida por autores como Walter Benjamin (*El origen del drama barroco alemán*, 1925), Peter Bürger (*Teoría de la vanguardia*, 1987), Graig Owens (*El impulso alegórico. Contribuciones a una teoría de la posmodernidad*, 1984) y Benjamin Buchloh (*Procedimientos alegóricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo*, 1982). A través de ellos se trasluce la perseverancia del concepto de alegoría como emblema de la posmodernidad o, lo que es lo mismo, la posmodernidad como imperio de la alegoría. Al respecto, José Luis Brea, en su libro *Nuevas estrategias alegóricas* (1991), propone reconocer en los lenguajes contemporáneos de las artes plásticas una tendencia a desarrollar estrategias enunciativas de carácter alegórico resultantes de las economías barrocas de la representación. Con posterioridad, en *Noli me legere. El enfoque retórico y el primado de la alegoría en el arte contemporáneo* (1999), el mismo autor revisa el concepto alegórico partiendo tanto de panegiristas como de detractores contemporáneos. En el primer caso, como seguidores del proceso de rehabilitación de la alegoría iniciado por Benjamin, además de Bürger, Owens y Buchloh, encontramos autores tan diversos como Gianni Vattimo, Massimo Cacciari, Gilles Deleuze o Hans-Georg Gadamer, que desde distintos puntos de vista coinciden en detectar y analizar el carácter necesariamente alegórico del pensamiento contemporáneo. De otra parte, significativa resulta la detección explícita de Jorge Luis Borges cuando, precisamente él, autor alegórico por excelencia, despliega contra el arte alegórico “un bombardeo inmisericorde de ataques in crescendo, tachándolo de intolerable, estúpido y frívolo” (Brea, 1999,

p. 56). Como señala Brea, “esta crítica de la alegoría es por Borges soportada en la crítica de Benedetto Croce, para quien la alegoría es monstruosa porque aspira a cifrar en una forma dos contenidos: el inmediato o literal y el figurado. Juzga que esa manera de escribir comporta laboriosos enigmas” (Brea, 1999, p. 60) y postula la necesidad de resolución de dicho dualismo alegórico.¹

En nuestra investigación, daremos cabida a la rehabilitación de la alegoría iniciada por Walter Benjamin y continuada por sus seguidores. Aquella que tiene la “capacidad de transgresión de límites” (Brea, 1999, p. 49), que aniquila la realidad inmediata, la realidad sensible. Por ello, conviene señalar en primera instancia que aludiremos al término alegoría para designar “no tanto el discurso que expresa una verdad conceptual a través de un sistema de símbolos dotados de retornos codificados y tendencialmente unívocos, sino, sobre todo, a aquel discurso que es de verdad conscientemente excéntrico con respecto a lo que quiere decir, en cuanto no logra decirlo completamente o directamente” (Vattimo, 1979, p. 162). De modo que a lo largo de nuestra comunicación, cuando nos refiramos al concepto de “barroco”, lo haremos desde una perspectiva donde lo alegórico funciona en sentido global porque extirpa algún componente a la totalidad de la obra, sustrayéndola de su función, de manera que la significación integral sólo se adquiere en otra dimensión de la realidad, cuando dichos fragmentos que son como ruinas y que entrañan una cierta expresión de lo melancólico, se vinculan de forma insospechada. Hablamos entonces de “ultrajes barrocos” en la obra de Jessica Harrison y Shary Boyle, en tanto que ambas artistas someten sus respectivas obras a una infinidad de mutaciones en el código genético de las mismas hasta suplantarlo un universo concreto de significantes estéticos relacionados con

aspectos del kitsch. A partir de este concepto estético y cultural, que designa la inadecuación estética en general y permite comprender en gran medida las formas de la cultura y el arte contemporáneo, estas artistas crean nuevas fórmulas discursivas e ironizan sobre la historia del concepto de belleza en sus formas artísticas, sociales y mercacaconsumistas. Cada obra de sus respectivos proyectos, transgrede violentamente el discurso tradicional relegado a la historia del material porcelánico. Conceptualmente, se desligan de la apariencia inocente que se asocia a las figurillas de dicho componente y, arrastradas fuera de sus mundos ideales, ambos trabajos afrontan una serie de catástrofes surrealistas que se resuelven en mutilaciones y deformaciones con el fin de desafiar el carácter pasivo y delicado de la porcelana. El estado de estos objetos se transmuta en expresiones de sentimientos encriptados que oscilan entre el deseo y el sadismo más profano, donde lo violento se pierde en la representación tal y como en el *trauerspiel* barroco de Walter Benjamin.



Figura 1. Jessica Harrison, "Rosamund", 2005.
www.jessicaharrison.co.uk

1 DECONSTRUYENDO A PIGMALIÓN

Decían los clásicos que los dioses habitan y visten las formas que la imaginación del hombre les atribuye. Este es uno de los significados del mito de Pigmalión. Como cuenta Ovidio en su *Metamorfosis*, Pigmalión talló una estatua de marfil de la que se enamoró y suplicó a Venus que le otorgara vida. La diosa, atenta al "amor sincero" de éste, convirtió en realidad su deseo, y Pigmalión "por fin besó una boca verdadera". En otras versiones, Pigmalión se enamora de la misma Afrodita, pero ante la negativa de la diosa de yacer con él, crea una estatua a la que venera, habla, besa y acuesta en su lecho, por lo que ella, contenta por estas muestras de amor, da alma y vida a la estatua como Galatea. Esta fantasía de que el hombre creó a la mujer, y otra más osada, como comenta Pilar Pedraza (1998, p. 19), que procede de ella: "la de que el hombre produce criaturas femeninas más hermosas y mejores que las mujeres, con las que puede sustituir a éstas con ventaja para lo bueno y para lo malo, para el amor sublime y para la paliza mortal", tiene todavía hoy lamentables incursiones tanto en la ficción artística como en la sociedad actual. De ahí que manifestaciones artísticas contemporáneas se revelen contra dicha falacia y reivindiquen desde distintas perspectivas, la reconquista de una nueva mirada femenina que tire por tierra esa obstinación masculina, centrada en el deseo de crear y difundir soñadas Galateas. Si bien las formas de enfrentarse a estos supuestos, generalmente se han realizado desde el activismo más radical, feminista, gay y lesbiano, otras formas ligadas a la representación apuntan igualmente en este sentido. La obra de Jessica Harrison y Shary Boyle, puede interpretarse como un ejercicio de resistencia y denuncia contra los regímenes totalitarios y/o la violencia de género que parte de la contra/representación femenina. Ambas artistas, a través de las figurillas que fabrican, tratan de deconstruir las connotaciones derivadas del material porcelánico, tratando

de dismantlar la extendida y machista creencia según la cual el cuerpo de la mujer connota ser-objeto-de-contemplación, así como alertarnos de los peligros que entraña esta perspectiva falocéntrica. La mutilación y la representación del cuerpo abierto y desmembrado de estas mujeres minerales con vestimenta victoriana, además de entrañar un carácter siniestro y melancólico, de ruina, también conduce a cuestionar la idiosincrasia de las autoras de sus heridas, y denunciar con mayúsculas el deseo masculino de fantasear sobre la posesión de dichas representaciones/mujeres. Al respecto, el hecho de que las creadoras de estas figuras laceradas y descoyuntadas sean mujeres, nos ayuda a remarcar que lo simbólico femenino no está cerrado y por consiguiente, su imaginario abre un espacio distinto para representar a la mujer o hablar de ella desde una posición agresiva. Esta forma de rechazar la posición de otredad que se le asigna en relación con el orden simbólico del lenguaje, es sumamente relevante y da cuenta del aspecto crítico de las representaciones que nos conciernen, las cuales critican la base patriarcal y se reafirman en nuestro contexto contemporáneo desde

un punto de vista activo. De manera que el propósito de descolonizar el cuerpo femenino y explorar la imagen de la mujer a través de estrategias alegóricas nos lleva a encontrar puntos de conexión entre lo delicado y lo monstruoso, entre lo frágil y lo crítico, entre lo bello y el cadáver, entre la vida y la muerte. El excéntrico entrelazamiento de estas significaciones sobrecarga de sentido el espacio de la representación al que se remiten y su puesta en escena transgrede los valores culturales heredados, al tiempo que proporciona una visión alternativa e irónica contra la estatuilla de ideología burguesa, manifestando la tensión existente e inquietante entre los estadios psicológicos y sociológicos. En este contexto, Pigmalión parece no ser un buen hacedor, pues la belleza de sus posibles figuras se reafirma en el detalle de lo maltrecho, de la herida, de lo vejatorio. No obstante, como subraya Pilar Pedraza (1998, p. 127) esta fantasía de la estatua que cobra vida gracias al “amor” de un hombre tiene su contrapartida en la mujer que se petrifica como castigo por algún pecado femenino. Al parecer no hay manera de estar a salvo.



Figura 2 y 3. Jessica Harrison, “Myjane” y “Fiona”, porcelana, 2010. www.jessicaharrison.co.uk

2 EL FETICHE VIOLENTADO

Las figurillas de porcelana de Jessica Harrison y Shary Boyle, podrían ser consideradas como un fetiche violentado, como una forma de conceptualizar la muerte y, por tanto, en su acepción de amuleto, de neutralizar la autoridad de la misma. Este efecto apotropaico vinculado al objeto que asegura la protección de su dueño, dota entonces al discurso global de una manera de significación integral desde la dimensión mágica de otra realidad sobrenatural, que puede llevarnos a modificar los hechos futuros. La violencia que representan estas figurillas, se da por tanto en el relato de cada una de ellas e implica una identificación de reciprocidad entre objeto y sujeto. La representación del cuerpo violentado de la mujer puede asimismo evocar alegóricamente a hechos circunstanciales, sociales y políticos que tienen que ver con la violencia de género en la actualidad, por lo que los ultrajes que representan podrían concebirse como una forma de exorcización de dicha violencia. La idea de concebir a estas figurillas como amuletos, potencia su lado misterioso de deseo y fantasía, el cual entronca con el carácter de objeto irracional de corte surrealista. Tal evocación, decididamente siniestra, fue precisamente motivo de fascinación entre los surrealistas, “obsesionados con el carácter extrañamente (in)humano del maniquí, del autómatas, de la figura de cera, de la muñeca, todos avatares de lo siniestro y todos ejecutantes del imaginario surrealista” (Foster, 2008, p. 213). No obstante, el poder de estas figurillas de convertirse en talismanes, si bien de una naturaleza algo demoniaca por su poder de confusión entre la vida y la muerte, se pone del lado de “rituales feministas”, justo en la medida que pueden salvarnos metafóricamente de la violencia masculina y atentar contra el concepto estereotipado de belleza. Un concepto que todavía hoy sigue doliendo tanto a las mujeres sanas convertidas en enfermas y pasivas por la cirugía estética,

como a las mujeres que son agredidas por sus parejas y posteriormente víctimas de crímenes de género. No es por tanto casualidad, que las figurillas de porcelana de estas dos artistas nos remitan a la época victoriana. Un periodo basado en la represión sexual (“sexualidad del tobillo”: mostrar un tobillo era considerado algo escandaloso) y en la infravaloración de la mujer, transformada en responsable de todos los males sociales.

En alusión a las normas de la moral victoriana, podemos observar cómo Jessica Harrison en varias de sus obras de 2010, como “Ruby” y “Georgina”, cita con sarcasmo y humor negro los rituales de cortejo y el contrato matrimonial de esta época profundamente patriarcal. Ambas obras, vestidas con traje de novia, dan cuenta del desenlace fatal del relato que probablemente narran: El pretendiente no podía iniciar una relación sin negociar antes con los padres de la novia. De modo que si estos aceptaban la petición, el joven podía comenzar a cortejarla, inicialmente siempre en la casa de ella y en presencia de algún familiar que ejerciera como carabina hasta la fecha estipulada para el matrimonio. Durante el noviazgo, ambas familias se ponían de acuerdo sobre la tasa de las dotes y luego, ante un notario, realizaban la firma del contrato matrimonial. En este ámbito, el matrimonio, en esencia, era una forma de establecer acuerdos económicos, por lo que en la mayoría de las ocasiones, y sobre todo entre las clases altas, el matrimonio tenía una mera función práctica y estaba desprovisto de amor. De manera que la castidad debía presidir las relaciones de la pareja dentro del matrimonio, ya que fuera de él sólo podían encontrarse “bajas pasiones”. No es de extrañar que la muerte, y en este caso la decapitación o la degollación, fuera la forma de acabar con la vida de muchas mujeres, esposas o prostitutas, subordinadas por completo al hombre en todos los aspectos.



Figura 4 y 5. Jessica Harrison, “Ruby” y “Georgina”, 2010. www.jessicaharrison.co.uk

Paradójicamente, que los objetos de porcelana contribuyeran al placer, a las fiestas de gala donde se comía, se reía y se amaba alegremente con la ingenua convicción de que el estado de todas las cosas no sería nunca alterado, es significativo cuando nos centramos en estas obras. Ellas desestructuran alegóricamente la construcción masculina en torno a la imagen de la mujer, tanto en épocas pasadas como en la contemporaneidad, abofeteando a través de su imagen lacerada los posibles deseos de sus amantes. La fetichización del crimen, colabora por tanto a desactivar la representación resultante de la misma, y convertir a estas estatuillas minerales, en víctimas de un espectáculo tolerable, donde la violencia es fácil de metabolizar por el carácter presente y supuestamente eficaz de amuleto.

3 LA DECAPITACIÓN Y EL CANIBALISMO COMO ESTRATEGIA REIVINDICATIVA DE LO FEMENINO

“Unidad plural, unidad ensimismada. Otramente: mismamente. Yo y los otros, mis otros; yo en mí mismo. Reconciliación pasa por disensión, desmembración, ruptura y liberación. Pasa y Regresa. Es la forma original de la revolución, la forma en que la sociedad se perpetúa a sí misma y se reengendra: regeneración del pacto social, regreso a la pluralidad original. Al comienzo no había Uno: jefe, dios, yo; por eso la revolución es el fin del Uno y de la unidad indistinta, el comienzo (recomienzo) de la variedad y sus rimas, sus alteraciones y composiciones” (Paz, 1996, p. 80).

En la obra de Jessica Harrison y Shary Boyle, la representación del rostro de sus respectivas figuras de porcelana se realiza, en repetidos casos, a través de su decapitación. Este descabezamiento ficticio involucra una voluntad de autodestrucción, si concebimos que toda obra creativa supone en su límite un esfuerzo de introversión, es decir: de autorretrato. Apuntando a este vínculo, afirmando que el artista es una parte no desdeñable de su propia obra y a la inversa, podemos insistir en la idea de una voluntad de afirmación a través de la autodestrucción (Amorós, 2005, p. 369), que nos remite directamente al “narcisismo destructivo”, para algunos, particularmente femenino. Como señala Estrella de Diego (2005, p. 62), “el síndrome Ofelia” prolifera desde la segunda mitad del siglo XIX travestido y reinterpretado por versiones divergentes, que se traducen en una única idea: la autoaniquilación”. Desde esta posición, ambas artistas asumen al unísono el papel de víctimas y verdugos en la creación de su respectivo trabajo. Esta estrategia de carácter reflexivo devuelve con respecto a las características tradicionales del género, si

las ideamos como autorrepresentaciones, la transgresión principal, el cambio subversivo por el que ambas artistas reivindican la femineidad a través de la autoagresión. Un reclamo efectivo que desestabiliza y remueve las convenciones relativas a la construcción de la identidad sexual. Como señala Melanie Klein “la existencia de sujetos femeninos agresivos trastoca las habituales oposiciones binarias” y por tanto, “la agresión deja de ser un elemento de la diferencia sexual para transformarse en opción de reivindicación feminista” (Cunillera, 2005, p. 222). Por consiguiente, las obras mencionadas pueden desentenderse de ser pensadas como epítome de los miedos masculinos o *yo es* heridos hasta la anulación. Estos objetos/figura al límite, son producidos por sus creadoras como una especie de amuletos, idea a la que nos referíamos en el punto anterior, en los que proyectan su identidad, siempre en torno a la agresión y a los esfuerzos por limitarla. De ahí que las lesiones manifiestas, la visibilidad de las entrañas, la humillación y la muerte patentes, den forma al aspecto general de la obra de Harrison y Boyle. Tanto en “Broken Series”



Figura 6 y 7. Shary Boyle, “Figures”, 2005. www.sharyboyle.com. Jessica Harrison, “Broquen Series”, 2005.

como en “Flesh and Blood”, respectivamente, la herida, constituye una vía simbólica de reafirmación femenina.

Las obras se autoexcluyen de la esfera patriarcal y sus mutilaciones, decapitaciones, desmembramientos, magulladuras, degollaciones, les permiten liberarse de la mirada masculina y por tanto, de la castración. El desafío que supone reivindicar la feminidad a través de la autoagresión, contribuye a la reformulación ilimitada de las pasiones de Galatea. Por lo que esta cuestión resulta operativa en la medida que contradice y escapa a los deseos de cualquier Pigmalión. Las representaciones de la violencia desde la subjetividad femenina se asocian entonces a la autorrepresentación como un giro en torno al género.

En el caso de Shary Boyle, como podemos observar en sus piezas, *To Colonize The Moon* (2008) y *To Rejection Of Pluto* (2008), existe además un empeño por ubicar a sus figurillas en una escenografía rapaz, capaz de engullirlas y que a la vez, en una suerte de ouroboros, estas representaciones ingieran al espectador convertido igualmente en imagen por el deseo de identificarse con ellas. Esta metáfora del canibalismo, puede entenderse desde supuestos alegóricos si concebimos que la obra es producida sobre fragmentos

y no como un todo orgánico, ya que el “carácter de *montaje* establecido a través de una previa *fragmentación* se revela (...) como el rasgo y el carácter fundamental del procedimiento alegórico” (Brea, 1999, p. 75). La base de esta especie de collage se sustenta en la reinterpretación de temas mitológicos. A través de los cuales, Boyle propone una mirada subversiva con el fin de criticar el vínculo tradicional por el que se asocia a la mujer con la naturaleza. Las formas oníricas, extrañas y fantásticas, las transformaciones y mutaciones que muestran sus figuras femeninas, aluden a la supremacía de las heroínas mitológicas, evidenciando una imaginería fantasmagórica, donde el papel activo de la mujer se subraya. En *To Colonize The Moon*, Boyle parece aludir al momento previo de la muerte de Cetus a manos de Perseo, quien utilizó para este fin la cabeza de Medusa, una de las gorgonas que según la mitología griega tenía el poder de convertir en piedra a cualquiera que se cruzara en su camino y cuya sangre, además, podía reanimar a los muertos. Este mito en el que se alude a la decapitación de una mujer por su poder sobrenatural nos remite de nuevo a las figurillas descabezadas de ambas artistas, donde se subraya precisamente la importancia del rostro como “objeto privilegiado” y depositario de la identidad tradicional, a través de su dislocación. Esta forma de romper con la unicidad imperante de la identidad, conforma



Figura 8 y 9. Shary Boyle, “To Rejection Of Pluto”, “To Colonize The Moon”, 2008. www.sharyboyle.com.

una perspectiva radical que puede aportar algo nuevo a dicho concepto si interpretamos esta ruptura morfológica como un ataque a la somnolienta homogenización del mismo. El concepto de identidad necesita ser destruido para reconstruirse, y mostrar claramente la crueldad de vivir una existencia que se sustenta en la tensión de morir (Amorós, 2005, p. 345). No deja de ser curioso que la mantis religiosa comience su ingesta por la cabeza, desposeyendo rápidamente al macho de la identidad que la propia hembra pierde al devorarlo. Como diría María Cunillera (2005, p. 221), se trata de adoptar una etiqueta impuesta para manejarla en provecho propio, de manera que la Medusa pueda exhibir su sonrisa triunfante. Así, la mujer agresiva deja de ser el compendio de los temores masculinos, la coartada para su represión y el anverso de la víctima del castigo, pues ahora es ella quien produce sus propias imágenes". Ahora, la fría mineralidad es soñada por Galatea y Pígalión sólo puede mantenerse al margen.

4 NOCIÓN DE VÍCTIMA Y CADÁVER EN LA OBRA DE JESSICA HARRISON Y SHARY BOYLE

En *El arte y su sombra*, Mario Perniola advierte dos tendencias opuestas que se han enfrentado y han combatido a lo largo de la vida cultural de Occidente sin que jamás ninguna de ellas llegara a obtener una victoria definitiva sobre la otra (2002, p. 17). "La primera tendencia centra su atención en las nociones de separación, alejamiento y suspensión, y considera la actitud estética como un proceso de catarsis y de desrealización. La segunda tendencia, por el contrario, confiere un énfasis especial a la idea de participación, de implicación, de compromiso, y piensa el arte como una perturbación, una fulguración, un *shock*". Sin embargo, las obras de Jessica Harrison y Shary Boyle, participan de ambas, por lo que podría situarse a medio camino entre una y otra, ya que si bien ambas artistas parten de la representación estética, el discurso de



Figura 10 y 11. Shary Boyle, "Haunt", 2004. www.sharyboyle.com. Jessica Harrison, "Mairi", 2010. www.jessicaharrison.co.uk

denuncia contra los regímenes totalitarios y/o la violencia de género que integran sus figuras de porcelana está en sintonía con la idea de compromiso que propugna la segunda tendencia citada. La escenificación de la poética de la ruina barroca se lleva a cabo, en ambos casos, a través de la representación de la mujer violentada y/o de su cadáver. Esta exhibición que alude a una experiencia límite, nos lleva a subrayar que la subjetividad femenina que se traduce, se forma en torno a la agresión y los esfuerzos por limitarla. El cadáver que vemos representado, se reafirma en este concepto de ruina y suprime, de forma fragmentaria, la función sexual para las pulsiones de vida o de Eros. El reducto melancólico presente, dialoga entonces de manera alegórica en el sentido irónico de la forma, y su poder alucinógeno puede ser capaz de prometernos una fácil catarsis, más allá los límites tradicionales. Como señala María Cunillera (2005, p. 222), “a diferencia de Freud, la insistencia de Klein en la agresión y la pulsión de muerte desestabiliza las convenciones relativas a la construcción de la identidad sexual, pues la existencia de sujetos femeninos agresivos trastoca las habituales

oposiciones binarias. En este sentido, como señalábamos anteriormente, puesto que la representación de la mujer violentada o de su cadáver no resulta deseable, o si lo parece es únicamente para un grupo masculino mucho más reducido, aquel de los psicópatas necrófilos, ésta puede escapar libremente de tales apetencias. El recurso de lo siniestro, ayuda entonces a “salvar” a estas figurillas de las perversiones falocéntricas; y puesto que “la fantasía de la seducción despierta una sexualidad contra la cual el sujeto se defiende” (Foster, 2008, p. 131), lo siniestro se distingue en estas obras por el sentimiento de extrañeza que despiertan a través de su representación histórica. No obstante, estas figuras *heimisch* (familiares) que nos remiten al siglo XIX, se vuelven *unheimlich* (siniestras) en nuestros días, no sólo por el salto temporal sino por lo desconcertante de sus agresiones, de su percepción cadavérica. Una imagen con la que nos identificamos, pues como afirma Clement Rosset, la imagen que nos devuelve el cadáver como espejo de la muerte, es “un doble de mí mismo absoluto, perfecto, irrecusable, la más fiel imagen que pueda yo tener de mí” (Rosset, 1995, p. 129).



Figura 12 y 13. Jessica Harrison, “Emily”, (detalle de “Broquen Series”), 2010. www.jessicaharrison.co.uk

En este sentido, “si el símbolo se da pues de una vez, integro y conciso, concreto y compacto, inmediato, igual a sí mismo, estático, eterno y definitivo, la alegoría (presente en estas obras con descortesía), se abisma en la duración, se despliega y ensancha y extiende flotando en el curso del acontecer, abierto, difiriendo de sí” (Brea, 1999, p. 35). Por lo que “los ultrajes barrocos” propuestos en cada figurilla de porcelana de Jessica Harrison o Shary Boyle, rompen y van más allá del significado único de su apariencia. Nada en sus respectivas obras es limitado, todo apasiona, al igual que la mayor parte se rompe, por lo que su misterio abrumba y hierve en las entrañas del concepto alegórico, del barroco, pues sólo a través del cadáver puede imponerse la alegorización de la *physis*.

5 RECAPITULACIONES

Llegados a este punto, como se ha podido vislumbrar a lo largo de nuestra comunicación, y a fin de ofrecer una visión más clara y condensada de la misma, subrayaremos las cuestiones más destacadas de nuestra investigación a modo de conclusión.

En primer lugar, partiendo de que las imágenes que nos lanzan a bocajarro, tanto Jessica Harrison como Shary Boyle, aluden a la representación del cuerpo femenino violentado o a la muerte del mismo, exhibiendo a través de malabarismos alegóricos una percepción dislocada del yo que puede traducirse como rechazo a la violencia, observamos que:

1. La fetichización de esta imagen de muerte, ayuda a desactivar la misma, y convertirla en un espectáculo aceptable en el sentido de amuleto.
2. Siguiendo el pensamiento de Melanie Klein, la violencia se transforma en opción de reivindicación feminista y en este sentido adquiere formas de canibalismo.
3. Las figurillas transgreden el discurso tradicional relegado a la historia de la porcelana y, al respecto, pueden interpretarse como un atentado a canon de belleza instaurado en el imaginario masculino, lo cual tiene consecuencias en el discurso feminista porque atacan alegóricamente el concepto de belleza como expectativa masculina.

Bibliografía

Amorós Blasco, L. (2005). *Abismos de la mirada. La experiencia límite en el autorretrato último*. Murcia: Cendeac.

Buchloh, B. (2004). Procedimientos alegóricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo. En B. Buchloh. *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Akal.

Brea, J. L. (1991). *Nuevas estrategias alegóricas*. Madrid: Tecnos.

----- (1999). *Noli me legere. El enfoque retórico y el primado de la alegoría en el arte contemporáneo*. Murcia: Cendeac.

Cunillera, M. (2005). ¿Quién se come a quién? metáforas del canibalismo en el arte del siglo XX. En *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*. Madrid: A. Machado Libros.

De Diego, E. (2005). De lejos, de cerca. Violencia, el canon y algunas enfermedades de la mirada. En *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*. Madrid: A. Machado Libros.

Foster, H. (2008). *Belleza compulsiva*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Paz, O. (1996). *El mono gramático*. Barcelona: Seix Barral.

Pedraza, P. (1998). *Máquinas de amar. Secretos del cuerpo artificial*. Madrid: Valdemar.

Perniola, M. (2002). *El arte y su sombra*. Madrid: Cátedra.

Rosset, C. (1995). El espejo de la muerte. *Archipiélago*, 21, 129.

Vattimo, G. (1998). *El sujeto y la máscara. Nietzsche y el problema de la liberación*. Madrid: Península.

Walter B. (2010). *Obras LIBRO I/VOL.1*, R.T. Hermann Schweppenhäuser, Madrid: Abada editores.

Wolf, N. (1991). *El mito de la Belleza*. Barcelona: Emecé.

NOTAS

1. Para mayor información, puede consultarse Benedetto Croce (1979). *Estética*, Madrid: Espasa-Calpe.