

La representación de una ausencia: el problema de la identidad femenina en las obras de Cindy Sherman, Hanna Collins, Susy Gómez y Judy Olausen

La imagen siempre tiene la última palabra.
Roland Barthes

El campo de la fotografía, y en concreto las obras de mujeres fotógrafas contemporáneas, nos invita a internarnos en la compleja red de relaciones socio-culturales en la que estamos insertas/os. El paso de la unidad a la fragmentación, de la presencia a la ausencia, supone un cuestionamiento de la identidad femenina y de la situación actual del feminismo. La riqueza de planteamientos que nos ofrecen las obras de Cindy Sherman, Hanna Collins, Susy Gómez y Judy Olausen, sirvan como punto de partida de una trayectoria en la que se difuminan *final y principio* en pos de una constante interrogación hacia lo incontrolablemente indefinido.

A mediados de los años setenta, Cindy Sherman se inicia en el campo de la fotografía mientras realiza sus estudios en la Universidad Estatal de Nueva York en Buffalo. Su primera producción relevante consiste en una serie de imágenes denominada «Untitled Film Stills» (Fotogramas sin título), que comienza en 1977, poco después de trasladarse a Nueva York, y se prolonga hasta 1980. Todos estos fotogramas enfocan una única figura, la de Sherman, disfrazada bajo distintos atuendos y asumiendo las personalidades de una amplia gama de personajes populares de películas de los cincuenta y sesenta. La complejidad de temas que Cindy Sherman abarca mediante estas imágenes comprende desde el deseo hasta la representación de mujeres. Sin embargo, los complejos campos de sus fotografías juegan con la convicción de que las mujeres buscan la construcción de su propia personalidad a través de las figuras públicas más destacadas, es decir, las formas de representación del ser como artificio, deseado al mismo tiempo que impuesto. Esto, de alguna manera, sitúa en un primer plano lo que significa *vivir en y como ficciones*.

El siguiente paso significativo en la carrera de Sherman se produce en 1981. La revista *Artforum* le encarga una serie de *posters* para los que utiliza contextos más tensos emocionalmente y técnicas de extrañamiento. El tamaño de los carteles se asemeja al natural enfatizando el cuestionamiento radical de la presencia, tema que se ha mantenido de manera explícita en su obra desde el comienzo. De esta forma, Cindy Sherman explora las elaboradas creaciones del ser, el

* Profesora de Filología de la Universitat Jaume I de Castelló.

juego entre ser y texto, *ser como texto*, que tanto ha obsesionado a la mayor parte de artistas posmodernos.

A partir del otoño de 1985, Sherman se irá alejando paulatinamente de los códigos culturales superficiales para dar paso a ese substrato de lo inquietante y alarmante. *Vanity Fair* le encarga que realice una serie de imágenes de personajes de cuentos de hadas. Dicho proyecto no llega a materializarse como tal, sino que permite emerger a la superficie ogros y figuras grotescas de las zonas más oscuras y tenebrosas de los cuentos. No hay ni Gretels ni Cenicientas, pero sí seres deformes, mutilados, terroríficos. Detrás de una fina cortina de cereales, una voluminosa figura inexpresiva, de rostro hinchado, ojos saltones y pelo rapado nos mira desde lo alto; su dominio y ocupación de la escena no se pone nunca en duda. El único resultado que obtenemos a la vista de estos seres es una llamada a la ironía. Sin embargo, en otro nivel interpretativo muy distinto, estas imágenes que se nos muestran están cimentadas en una base de elementos míticos que denotan ansiedades implícitas. Entramos a formar parte de manera inconsciente del juego de contrarios que nunca pueden reconciliarse, pero que tampoco tienen la capacidad de poder cancelarse unos a otros. Se trata de un juego de representaciones metamórficas, de imágenes no sólo de mujeres (algunas de las figuras son claramente andróginas), sino de nosotros, espectadores, en niveles y condiciones que permanecen inquebrantablemente en activo. Esta etapa constituye un cambio dentro de una continuidad, una prueba que simultáneamente revela y confirma su interés por la identidad múltiple y cambiante del ser.

En la primavera de 1987, Sherman mostró a la *Metro* una serie de fotografías que plantean, replantean y afirman, esta vez sin hacer referencia a los cuentos de hadas o imágenes elementales, que los seres humanos están compuestos de elementos que ellos mismos elaboran y de los que sólo quedan *desechos*. La chica vestida con traje de chaqueta que aparecía en los fotogramas anteriores se ha evaporado. El traje, o más bien una versión actualizada del mismo, yace vacío sobre un montón de despojos. En esta serie, Sherman apunta a la desintegración, a lo fragmentario, a lo indirecto: una figura que se difumina sobre el fondo, su reflejo parcial sobre un espejo o unas gafas de sol. Lo que nos presenta en sus primeras fotografías no es la imagen de un *todo*, de un sujeto unificado, ni siquiera autorretratos.¹ Las imágenes de Cindy Sherman recogen seres ficticios públicos, caracterizándose por ser *textos* de final abierto, capaces de generar múltiples lecturas. La fragilidad de sus primeras obras y la estabilidad de los últimos arquetipos se entremezclan para dar lugar a escenas de permanente evanescencia.

¹ En una entrevista con Lisbet Nilson, Sherman declara: «These are pictures of emotions personified, entirely of themselves with their own presence ... They may be technically (self-portraits), but I don't see these characters as myself. They are like characters from some movie, existing only on film or on the print. They are not at all autobiographical», *Frederick Garber: Repositionings*, Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 1995, p. 197.

La obra de Hanna Collins rebasa ese estadio fragmentario que nos presentaba Cindy Sherman. Esta fotógrafa londinense, descendiente de judíos polacos que tuvieron que emigrar a Inglaterra durante la Segunda Guerra Mundial y que desde hace varios años reside en Cataluña, nos presenta, entre otros, un replanteamiento de la identidad del sujeto en términos de ausencia y la fuerza comunicativa de la imagen frente a la palabra. Adentrarnos en la obra más reciente de Hanna Collins supone dejarse llevar por una poética basada en la múltiple interpretación de la imagen y el despertar del complejo mundo de los sentimientos y estados de ánimo. Propone nuevos desafíos mediante composiciones en las que aparecen sujetos sin rostro, sin cuerpo, sin un mero resquicio de identidad e incluso en las que carecen completamente del mismo. Si la mirada de Cindy Sherman constituía el paso de lo fijo e inmutable a lo fragmentado, perecedero o efímero, la de Collins se deslizará de lo fragmentado a lo ausente o elíptico; se posará en elementos básicos que en su sencillez se convierten en reductos minoritarios imposibles de definir, elementos que, en última instancia, dirigen sus pasos hacia la cotidianeidad profunda de otras realidades que nos pueden ser ajenas o familiares, pero que en su planteamiento se presentan totalmente desconocidas. Y todo ello porque, según Rosa María Rodríguez Magda, se trata de asumir lo fragmentario y lo *post* sin el lloroso resentimiento de los detentadores de la modernidad, elevando la copa por la justa muerte del hombre —y de la mujer—, gozando ese espacio libre de la multiplicación de las diferencias, del talante individual que juega con los roles. Porque un día una se levanta con espíritu de Julieta, y otro con el de Otelo, y otro con el de Narciso, y el otro con el de amazona...

La poética de Hanna Collins se basa en parte en la tridimensionalidad de la escultura, en los juegos de luces pictóricos y en la composición escénica teatral. De esta forma enmarca un relato que no tiene ni principio ni fin, tan sólo un instante en el que los protagonistas son las misma escena, los elementos que en ella se conjugan y la instantánea que la aprehende. El relato es el mismo espacio capturado por la cámara, un espacio discursivo que abarca la magia del espacio imaginario creado por la pieza fotografiada, aquel que ésta ocupa físicamente, e incluso la interrelación entre el espacio público y privado. Emplazamientos en los que parece habitar el ser humano se muestran recubiertos de plástico y cartones que indican el juego de la anterior/posterior presencia del ser humano. Inconscientemente nos sumergimos en los dominios de la *huella* derrideana, huella que no puede definirse, pues, ni en términos de presencia ni de ausencia. Es precisamente, lo que excede esta oposición tradicional, lo que excede al ser como presencia, lo que se opone al logos presente y al concepto del origen. La *huella* no es sino el simulacro de una presencia que se disloca, se desplaza y remite a otra *huella*, a otro simulacro de presencia que a su vez se disloca. Es ese diálogo a largo plazo que nunca presenta algo definitivo.

En las escenas mudas de *Where Words Fail Completely* (1986), los objetos de-

notan la pasada presencia de unos seres y la futura intrusión si cabe de los mismos. Son espacios desnudos de sujetos, recubiertos con plástico, colchones o cartones, que indican protección frente a la hostilidad del medio; auguran un clima de seguridad, de intimidad del espacio del individuo. Una economía de elementos básicos se dibuja en ellos: escasos materiales reciclables que proporcionan en ciertas ocasiones la impronta de una presencia desubstancializada en su misma ausencia.

Curiosos son también sus bodegones, fotografías monocromas en las que el juego del cloroscuro, luces y sombras, invitan al sueño, a entrar en un silencio vacío de presencias desplazadas, dislocadas. En *Open and Revolving 1* (1988), el foco de luz se centra en una mesa sobre la que yace un centro de flores silvestres ya un tanto marchitas, unas nueces dispersas y unos trozos de papel dispuestos en círculo. En el fondo oscuro de lo ajeno advertimos la presencia de otras posibles mesas que no son reflejos sino una persecución de semejanza. Al igual que un lienzo, el ojo capta la instantánea del momento: es el eslabón de una historia que se inició en el pasado dejando entre murmullos y silencios un cúmulo de posibilidades, de personajes que sentados en esas dos sillas participaron de un festín del que tan sólo quedan restos, rastros de conversaciones que quedaron suspendidas en el aire y ecos desfamiliarizados de una escena que tuvo lugar. La imagen pasa a ser el umbral que antecede a lo que ha de venir. Y es que en sus fotografías hay una energía contenida que se acentúa gracias a su estilo conciso y exacto, estilo que en su economía de detalles va más allá de la fotografía impactándonos, despertando nuestra curiosidad y una cierta complicidad ante lo que allí se nos muestra.

Open and Revolving 1 (1988) sería otro eslabón más de una cadena de sugerencias que tienen su inspiración en las naturalezas muertas de las pinturas holandesas de los siglos XVI y XVII, con todo el peso iconográfico que estos conllevaban ya que cada elemento de los mismos tenía un significado especial y una representación de algún sentido. Las flores marchitas no son sino una alusión al tema «vanidad de vanidades», la evocación del paso del tiempo y lo efímero de la existencia humana. Dentro de esta serie encontramos *Open and Revolving 2* (1988), en el que tomando como soporte una mesa aparecen sobre la misma una almohada y una sábana, pliegues de una presencia yacen sobre la superficie bajo una intensa luz cegadora. La escena se deja «recorrer por intensidades» que constituyen la liberación de todo tipo de sentimiento al que ya no es posible materializarse en una presencia en sí del sujeto.

Las flores que se mostraban agrupadas en *Open and Revolving 1*, se hallan esparcidas entre sombras sobre una mesa contigua a la que sostiene la sábana y la almohada. La presencia de estos elementos crea acción allí donde no la hay. La mesa como soporte de una única almohada y una única sábana se aparta de su pura funcionalidad para adentrarse en el juego de la identidad multiplicada, destruyendo todo tipo de expectativas. Entre *Open and Revolving 1* y *Open and*

Revolving 2 no hay una continuidad manifiesta, no hay un seguimiento, nunca se podrá afirmar, ni se dirá, que pertenecen a una misma historia. Una imagen se deslizará sobre la otra, se solaparán, sin que ambas se encuentren necesariamente. Son fragmentos de un *tiempo* que ha dejado de medirse mediante la sucesión de un «antes» y un «después», quedándose enmarcado en la levedad de un presente etéreo en el que, parafraseando a Creeely, el ser humano se siente libre y abierto a cualquier posibilidad, arroja todo sentimiento de inseguridad o indefensión y cualquier otro complejo referente a lugar ... el ser vive y se desarrolla en un campo de multiplicidad sin centro definido.

En 1989, con *Tongues Without Words*, Hanna dirige de nuevo sus pasos hacia la zona del umbral, del entre, para revivir la fugacidad del escenario discursivo construido con mesas y recrear al mismo tiempo mediante unas lenguas cortadas la nulidad del lenguaje como medio comunicativo. Simbólicamente, la obra en sus juegos de codificaciones y decodificaciones apunta a la imposibilidad de la representación por medio del acto comunicativo. Frederic Jameson reconoce que «cada vez somos menos capaces de modelar representaciones de nuestra propia experiencia presente debido a su confuso montaje». La vida se convierte en lo que siempre ha sido: un campo de experimentación en el que cada sujeto es consciente del carácter relativo del conocimiento. Las pluralidades muestran que la realidad no puede ser reducida a una unicidad universal. Cada uno cree en su propia realidad que está a caballo entre realidad y sueño, así Gabriella, un espectro del año 2001 confiesa en *The Rules of Life*: «In the sewing basket there is an impossible tangle! Where does one thread end and another begin? How can we find out?» No hay un miedo por experimentar el embrollo caótico de un mundo interno y externo que evoluciona desde el orden hasta el desorden.

El discurso fotográfico de *Tongues Without Words* necesita de zonas oscuras que oculten una carga de violencia articulada mediante unas flores desordenadas en el fondo de un segundo plano y la presencia de unos cuchillos. ¿Qué juego lleva entre manos? ¿Acaso existe alguna extraña relación entre lo expuesto a la luz y lo oculto en la oscuridad? La obra abierta provoca una lectura no sólo de lo que es patente sino de lo ausente, que en este caso por su conexión con lo oculto se constituye como metáfora de lo siniestro, de la sádica violencia implícita en el juego de reenvíos y significantes. Las intensidades y los significados van, vienen, se eclipsan, se superponen; no se sabe quién habla. Los acordes de la imagen suplantán al todo.

La plástica nos transporta más allá de sus fronteras, de sus límites. El universo mudo de instantáneas de Hanna Collins es capaz de despertar emociones, sensaciones táctiles, auditivas y gustativas. Nos hace cómplices, con su composición de planos y luces, del encuentro entre el deseo y la mirada. Apunta hacia la transitoriedad de la vida, más hacia lo pasado como pasado, imposible de recapitular, mirando desde el umbral hacia un futuro en el que en la forma reside su sentido, su profundo significado, es decir, su contenido.

Su poética no sólo se cuestiona la vuelta a la belleza, a lo sublime en los juegos armónicos entre profundidad y superficie con los que construye sus escenas, sino que también se plantea el tema de la destrucción de las fronteras del cuerpo, de las barreras impuestas por el género y el sexo, e incluso apunta al *re-replanteamiento* de la identidad. Por ello voy a detenerme en el estudio de algunos personajes que aparecen en su obra. En un momento en el que se cuestiona las fronteras entre géneros y sexos, entre la construcción de las identidades y la ausencia de las mismas, el cuerpo pasa a ser un gran campo de batalla en el que sus partes son grandes interrogantes que apuntan hacia lo indefinido.

Vivimos en una era en la que cada vez somos más conscientes de que conceptos como sujeto, identidad y género son meros artificios, construcciones creadas, mantenidas y establecidas por la cultura y la política. El género es considerado un constructo social y la categoría sexo deviene una ficción de tal forma que la diferenciación masculino/femenino y los atributos que se aplican a ambos géneros o sexos es totalmente arbitraria y convencional. Los cambios sociales demuestran que no hay papeles, ni roles, asignables a los géneros o sexos, ni actitudes, ni normas de comportamiento, ni gustos. No hay, por decirlo de alguna forma, un absoluto o puro ideal masculino y otro femenino, sino que las barreras entre ambos se desvanecen. Nos internamos en un confuso estadio en el que se cuestionan conceptos como género y sexo. En el seno de la identidad del sujeto se disuelve la oposición binaria de los sexos. El juego de significantes no sólo impide la imposición de significados sino que dificulta la representación del género. Veamos lo que la plástica de Hanna Collins nos muestra al respecto.

Una larga cabellera cubre un cuerpo sin rostro. Sólo los brazos y piernas sobresalen entre sus largos y abundantes cabellos que en los parámetros tradicionales intervienen como metáfora de la mujer, de su carácter reproductor, de la abundancia y sensualidad, e incluso en algunas culturas orientales se lee como provocación. ¿Cuál es la intención que subyace en la obra de Hanna Collins? ¿Representar el género femenino? ¿Utiliza la cabellera como metáfora de abundancia, sensualidad, provocación? La respuesta será la misma pregunta debido a la ambigüedad de su obra. Nuestras lecturas e interpretaciones quedan marcadas por nuestros conocimientos culturales y la realidad social que nos ha tocado vivir. Y así cuando Hanna nos presenta fotografías de pelucas de jueces sugiere una lectura de marcado carácter funcional. Los sujetos que las llevan puestas representan un determinado rol social. Dejan de lado su *yo* personal para pasar a desempeñar una función social. Su identidad se desdibuja en pos del papel que les ha tocado representar. De nuevo estamos ante la omisión de un rostro y por lo tanto de unos rasgos que apunten hacia la diferenciación genérica y sexual.

Simone de Beauvoir sugiere en *The Second Sex* que «una no nace mujer sino que llega a serlo». El cuerpo no es un estado fijo e inmutable, sino una situación.

El cuerpo es un medio pasivo sobre el que se inscriben significados culturales, y al igual que la identidad del sujeto, el género es otra construcción. *Francesca* sería un ejemplo de esta última consideración. Es el cuestionamiento de la oposición binaria masculino/femenino. Esta figura aparece en una pose de gracia, de tranquilidad, como esas madonas o vírgenes retratadas en los cuadros y bocetos de pintores italianos. Sin embargo, en su ser se aúnan rasgos masculinos y femeninos, dando lugar a la confusión entre géneros, entre sexos. Todo apunta a la metamorfosis, a la transgresión, a la subversión. En este juego de reenvíos no hay una categoría tradicional aplicable a la obra. Esas reglas, esas categorías tradicionales es lo que la obra de arte intenta derrocar. Otro ejemplo sería *San Sebastián*, retrato que tiene al menos dos lecturas posibles: el sacrificio, al ser atravesado por las flechas, y por su belleza física como parte de la historia homosexual.

¿Es posible separar el género de las intersecciones políticas y culturales que lo producen y mantienen? En la obra de Hanna Collins el género se presenta de forma fragmentada a través de objetos, animales y frutas sobrepasando siempre la oposición binaria masculino/femenino. Ese sería el caso de *Snails*. Los caracoles son curiosamente hermafroditas, poseen órganos masculinos y femeninos. La elección de los mismos parece no ser gratuita. Según Camille Paglia, las últimas tendencias feministas, al enfatizar la igualdad entre géneros por medio de la neutralidad, afirman sin saberlo al ser andrógino. La obra de Camille Paglia, a quien se le ha venido a etiquetar como una de las antifeministas feminista, critica esta postura ya que opina que al perseguir la igualdad entre sexos se pierden ciertos atributos femeninos y la riqueza que en la diferencia yacía, creándose un ser neutro, andrógino.

Confusión y alarma, curiosidad y desconcierto ante lo que sucede en los círculos feministas. ¿Hacia dónde nos conduce todo esto? ¿Hacia un universo en el que las barreras entre géneros y sexos ha sido borrada por los condicionamientos y alteraciones genéticas, sociales, culturales y religiosas? Nos movemos en un territorio lleno de fisuras donde lo inimaginable tiene cabida. La oposición masculino/femenino es desplazada en otras ocasiones en contextos indefinidos de frutas y animales. En éstos simplemente se vislumbra un alto contenido erótico y sexual a través de la frescura de la piel tersa de unos melocotones y la humedad de unas ostras. No se definen los sexos sino características de los mismos. Estamos ante la obra indirecta atrapada en una red de sugerencias y múltiples lecturas. Conceptos como *sujeto, identidad, género y sexo* quedan difuminados en la plástica de Collins puesto que en su discurso no hay una gramática que implique masculino/femenino, sino que todo se basa en impresiones visuales. Hay una imposibilidad de llegar al establecimiento o pureza de conceptos. Todos ellos dependen de significados culturales, así es como el género separado de la oposición hombre/mujer flota libremente y es un artificio.

Hanna Collins desea abiertamente ir más allá de las fronteras establecidas, su poética refleja la época exploratoria y abierta que nos ha tocado vivir. Sus relatos en tercera persona, sus juegos de identidades mutantes y mutables, sus metáforas del género, dan paso a una realidad muy concreta: no la de un *otro*, sino la de la *ausencia* de los muchos otros.

Por otra parte, la obra de Susy Gómez presenta un universo carente de *sujetos, identidades, géneros y sexos* visibles. Sobre sus mesas despliega una serie de elementos imaginarios faltos de identidad genérica, son meras presencias estáticas un tanto frías o marmóreas.

Esta artista mallorquina afincada en Barcelona mezcla todo tipo de materiales: pintura, fotografía, arcilla y tejidos. Construye fantasmas, espectros que invaden las salas, que flotan en el aire, que desconciertan y muestran esa atracción por lo que no se puede representar. Le gusta deshilar las blusas, los pantalones, separar las fibras textiles, dejando parte de la prenda suspendida en el aire. Nos recuerda mediante este acto, el legado de Thomas Carlyle, que las vestiduras también son *textos, textos* que no pueden ser definidos con independencia de lo que nosotros somos. De ahí que la camisa o los pantalones se encuentren en un estado en el que es difícil adivinar lo que son y por lo tanto a quien pertenecen.

Nos internamos en el reino de la desconstrucción, sin identidades, ni sujetos, ni géneros, ni sexos delineados. La neutralidad de lo blanco proyecta formas fantasmales; los agujeros negros, nos invitan a penetrar en un universo donde no se impone ningún tipo de valores ni mensajes, pero en el que sí se registra de manera indirecta el concepto de opresión y el distanciamiento del mismo. Es una opresión que se manifiesta en esas bolas de arcilla con las que hace un collar, o en aquéllas que yacen sobre una almohada y que parecen estar destinadas a fijar la venda que cubrirá los ojos de la persona que desea dormir.

Susy proyecta la alquimia del vaciado sobre sus objetos, es como si los desproviera de vida: pasan a constituir símbolos de significado desconocido y, por lo tanto, ausente de nuestras miradas; apunta hacia el reino de lo irreal, de lo que fue o pudo ser. Su poética es la poética de lo blanco entendido como *huella* de la re-representación desfamiliarizada. De ahí que a la hora de tratar el tema del cuerpo y sus barreras, niegue su posible representación, exponiendo tan sólo unos vestigios que pueden ser interpretados como la identidad abierta, múltiple y diferente del ser, y sobre todo de la mujer en concreto. En «Sin Título» el cuerpo de la mujer se difumina sobre el fondo negro. Es una singularidad sin rostro ni cuerpo sujeta a todos los predicados posibles. De esa figura tan sólo nos queda unos brazos que se cruzan, cancelando cualquier pequeña marca de personalidad. Los pasos de Susy Gomez se dirigen por un camino sin espejos donde reflejarse, más aún se cuestiona la pretendida familiaridad de todo aquello que damos por supuesto. Otras veces vemos unas manos, unos pies, pero no se nos deja acceder al todo. El cuerpo femenino se desvanece,

pasa a ser una gran interrogación que evita el pronunciamiento de las tradiciones y convenciones sobre la mujer en la sociedad.

Para terminar este recorrido, me gustaría finalizar con un acercamiento a la obra de otra fotógrafa norteamericana cuya poética visual se encuentra más cercana al discurso de denuncia social y que, en cierta medida, contrasta con la última ola de feminismo norteamericano configurada por una serie de mujeres blancas de clase media, con un cierto status social y cultural. Son las que se han venido a denominar las «antifeministas feministas» puesto que son de corte conservador y no realizan ningún tipo de reivindicación. Éstas parece ser que se han olvidado de la lucha mantenida por las primeras feministas para alcanzar la libertad que muchas mujeres disfrutaban actualmente.

En 1991, Judy Olausen decide utilizar a su madre como modelo y musa de una serie de fotografías que explora la situación en la que vivía la mujer blanca norteamericana de clase media durante la década de los cincuenta. Las fotografías pagan tributo a una generación de mujeres que, al igual que Vivian Olausen (la madre de Judy), sacrificaron algunos de sus sueños por aclimatarse al conformismo social. Uno de los mensajes que Judy Olausen quiere transmitir mediante estas imágenes es el silencio de la generación de su madre. Considera esta serie como una pequeña lección histórica que nos recuerda que nosotras no siempre hemos tenido ciertas libertades como mujeres.

Vivian es esa típica ama de casa a la que se le exige que se dedique exclusivamente a sus hijos y marido durante las veinticuatro horas del día, y a la que se le exige que nunca falle. «*En aquellos días [comenta Judy] las amas de casa no comentaban con nadie su situación; no se podían quejar, se lo tenían que callar todo y hacían las tareas del hogar por obligación*». «*Sé que a mi madre le habría gustado estudiar una carrera, o ser una artista, pero adivino que estas opciones no las consideraba como posibilidades*».

Judy Olausen, de 50 años de edad, se aparta del modelo de vida de su madre, lo rechaza, y opta por una carrera como fotógrafa, trabajando primero para revistas y después para agencias comerciales. Sin embargo, desea llevar a cabo sus propios proyectos fotográficos. Con el tiempo, la serie «Madre» empieza a tomar forma. La mezcla de humor y tintes críticos se corresponde con la relación que mantienen la madre y la hija: Judy y Vivian comparten una amistad en la que se pueden gastar bromas marcadas por una tensión generacional. Judy recuerda las lecciones de Vivian diciéndole que el lugar que le corresponde a la mujer es el de ama de casa. Vivian le replica que no recuerda haber dicho eso, que las cosas han cambiado mucho desde que ella se casó y que se alegra de que así sea.

Olausen explora aquellos tiempos pasados mediante símbolos y accesorios, muchos de los cuales son sutilmente elegidos, como por ejemplo los paños de cocina que cubren los brazos de Vivian en *Mother at Thanksgiving* (Madre durante la festividad de acción de gracias) y que están bordados con mensajes

como «Wash on Monday» (Lava los lunes), «Clean on Thursday» (Limpia los martes). Sin embargo, el impacto global de las fotografías es abrumador. *Mother as a Camouflage* (Madre como camuflaje), por ejemplo, muestra a Vivian cubierta desde la cabeza hasta los pies con un conjunto de leopardo perdiéndose en la piel de este mismo animal que se halla colgada en la pared tras sus espaldas. «Quería que el contenido fuera sobre cómo permitimos que las voces de esas mujeres desaparezcan en la sociedad», comenta Olausen. *Mother as Coffee Table* (Madre como mesa) muestra a Vivian sobre sus manos y rodillas, sosteniendo sobre su espalda el tablero de una mesa —la mujer como mueble, sus propias necesidades subsumidas bajo las demandas del hogar. También vemos a Vivian con una corona de espinas presidiendo el pavo de la noche de acción de gracias; en el supermercado acarreando un crucifijo mientras empuja el carro de la compra que está lleno hasta los topes; e incluso nos la encontramos andando sobre el agua. Es esa imagen de la mujer que lo puede hacer todo, de la que se esperan milagros.

A algunos críticos les perturba el uso de la iconografía cristiana en estas fotografías, mientras que otros le preguntan a Judy: ¿Cómo pudiste hacerle eso a tu madre? A los primeros les replica que muchos artistas utilizan la cruz de manera irreverente y que ella sólo la utiliza como un elemento más. A los segundos, que su madre es una gran actriz que disfruta posando para las cámaras. «Soy consciente de que son metáforas visuales impactantes. No estoy burlándome de estas mujeres, sino que les estoy agradecida». Judy disfruta jugando con los accesorios más que pensando en los mensajes políticos y sociales que subyacen tras los mismos.

Para Olausen, la mayor satisfacción de la serie «Mother» es ver cómo otra gente, especialmente mujeres jóvenes que han crecido en un mundo transformado por el movimiento feminista, interpretan los mensajes de las fotografías. «Había escuchado a mujeres de unos veinte años hablando de la libertad que disfrutaban como si hubiera estado presente desde siempre, y quería contarles la verdadera historia para que fueran conscientes de que no siempre había sido así».