

# La escritura de género en soporte digital. El videoarte 1960-2015

*Xesqui Castañer López*

*Universidad de València (España), xesquicastaner@hotmail.es*

## Resumen

El videoarte desde los años 60 se presenta como un medio innovador y transgresor en el contexto del arte contemporáneo. El objetivo principal de este trabajo es, utilizando el eje discursivo de los denominados *Cultural Studies*, analizar las aportaciones de las artistas que utilizan este medio. Usan la televisión por su rapidez en la difusión, pero al mismo tiempo pretenden crear una cultura viva frente a la industria de los medios de comunicación. En el ámbito conceptual realizan una crítica de la institución arte, redefiniendo el sistema, al unir arte y vida, a través de una puesta en valor de su condición de mujeres.

**Palabras clave:** Videoarte, género, feminismo, medios de comunicación, arte conceptual.

## Gender Writing in Digital Format. Video Art From 1960 to 2015

### Abstract

Video art from the 60s is presented as an innovative and transgressive means in the context of contemporary art. Using the discursive axis of Cultural Studies, the main objective of this paper is to analyze the work of female video artists. They use television in spreading its speed but at the same time trying to create a living culture industry against the media. At the conceptual level, they perform a critique of the art institution, redefining the system to unite art and life, through an enhancement of their status as women.

**Keywords:** Video art, gender, feminism, media, conceptual art.

## 1. INTRODUCCIÓN

Los orígenes del videoarte se remontan a 1963 cuando Nam June Paik expone en la galería Parnass de Wuppertal con el título *Music Electronic Television* y Wolf Vostell en la Smollin Gallery de Nueva York. El trabajo artístico en este soporte grabado también procede de los años sesenta con la aparición de la videotape o cinta mono canal que permite almacenar y visionar los trabajos en cualquier televisor. Los primeros en utilizar este medio son los artistas conceptuales y de la performance. Estos primeros trabajos son de una sola toma y carecen de edición y posproducción.

A partir de los años 80, el video construye su propio lenguaje introduciendo incrustaciones electrónicas que rompen la unidad y la centralidad de la imagen, haciendo montajes simultáneos por capas, rompiendo la unidad de fondo y figura e incorporando otros elementos como grafismos, imágenes electrónicas, textos y audios diversos. El medio se ha enriquecido con otras tecnologías como Internet, la animación digital, o el 3D y ha sufrido cambios conceptuales en su definición y límites. En los noventa, con la grabación en cintas magnéticas, el vídeo aparece en el contexto artístico bajo la forma de proyección mural. En el año 2000 el término video se ha deshecho de la palabra arte como práctica artística y se ha insertado en un panorama mucho más discursivo, que no es otro que el de los *Cultural Studies*.

Marta Rosler, desde una perspectiva de género, habla de dos corrientes en los orígenes del vídeo: una proveniente del surrealismo que elabora una nueva poesía a partir del lenguaje televisivo y otra, más colectiva, desde posicionamientos políticos. Esta última se ha difuminado mucho a partir de la entrada del video en el contexto museístico. Rosalind Kraus, por su parte se centra en el análisis estético, los lugares comunes y las diferencias con otros medios.

## 2. FUNDAMENTOS TEÓRICOS

El medio digital se ha convertido en el soporte de los nuevos discursos de género. Este término, en su acepción más reciente, procede de las feministas americanas que pretendían establecer, a través de este concepto, las diferencias entre los sexos. Pero nada más comenzar el nuevo milenio han aparecido nuevas reflexiones críticas sobre el concepto de género, sobre todo basándose en los equívocos que comporta su utilización. En esta línea, Silvia Turbert ha coordinado una publicación donde

se pone en cuestión la utilización del concepto de género desde diferentes perspectivas disciplinares como la sociología, psicología, socio-lingüística, historia, literatura, etc.... Esta autora pone de manifiesto lo ambiguo del término y su utilización como simple sustituto del sexo. Aunque habitualmente se utiliza el sexo como la parte biológica de la mujer y el género como una construcción socio-cultural, esto no hace más que agudizar la polaridad naturaleza-cultura (Turbet, 2003).

Como dice Giulia Colaizzi, en un mundo globalizado, el estudio feminista de la imagen es muy importante en una sociedad cada vez más mediática, en la que los medios de comunicación son el instrumento más poderoso para controlar el imaginario social (Colaizzi, 2007). En este sentido, las nuevas tecnologías, y en particular el video, se configuran como uno de los soportes más idóneos para la creación de imágenes en femenino.

El video como tecnología de género comienza a utilizarse en Estados Unidos en los años noventa como soporte de diferentes propuestas denominadas *auto-cuerpo*. En esa misma línea argumental se sitúa Alejandra Juhasz, pero le añade la connotación de lugar político, al hablar de trabajos de mujeres que se filman a sí mismas, expresando la conciencia de ser mujeres (Juhasz, 2001). Por su parte, Cynthia Pech señala que el video de corte feminista ha ido más allá de lo puramente teórico, al consolidarse como medio para revisar y analizar los mecanismos de representación de la imagen de la mujer y transgredir el orden establecido. La misma autora señala que esto se debe a su carácter alternativo y su autonomía para la visualización de las distintas realidades que conforman la identidad femenina (Pech; Millán, 2006).

### 3. METODOLOGÍA

El género como construcción cultural ha generado propuestas metodológicas desde diferentes disciplinas, en el contexto del debate post-moderno. El género, aunque sea una categoría de análisis necesaria para leer la realidad social, no es una evidencia científico-social. Hay que entenderlo en términos relacionales y esto nos lleva a afirmar que no son las diferencias de género las que explican la desigualdad, sino que es la desigualdad la que se construye a partir de las diferencias de género. Por lo tanto, para poder analizar los contenidos de los trabajos videográficos de las mujeres estudiadas, nos hemos apoyado en diferentes corrientes metodológicas, todas ellas participes de los llamados Cultural Studies. De

esta manera se han tomado como referencia los trabajos científicos de diferentes disciplinas que podían aplicarse a un texto tan complejo como éste, donde confluyen nuevas tecnologías, pero con contenidos muy dispares en su elaboración temática. Así pues una vez localizados y visionados los trabajos videográficos, se han combinado dos tipos de clasificaciones. Por una parte la cronológica, en la que se pone en valor la progresión en la utilización del medio y los diferentes discursos de las artistas; por otra, la temática, para interpretar los contenidos como reflejo de las problemáticas sociales que afectan a las mujeres. Existe un planteamiento filosófico con respecto a la historicidad de la diferencia entre los sexos (Fraisse, 2003), seguido por Linda Nicholson (2003) que, desde el feminismo de la diferencia, ha alertado sobre las pautas sociales que impedirían a las mujeres entender su situación desde una óptica colectiva, por eso su propuesta es estudiar a las mujeres desde el punto de vista histórico y en sus contextos concretos. Desde la antropología, Michelle Rosaldo (1980) insiste en la dicotomía doméstico/público. En la actualidad, plantea la construcción del género dentro de las relaciones sociales, de manera que ya no explica las desigualdades a través de las diferencias biológicas, sino más bien mantiene que son las desigualdades, sobre las que se construyen las diferencias de género.

#### **4. ANÁLISIS DE RESULTADOS**

La primera generación de artistas que utilizan el video como soporte, lo hace para cuestionar la situación de la mujer en una sociedad patriarcal que la oprime y le cercena sus derechos. En esta línea se encuentran los trabajos de Dara Birnbaum, VALIE EXPORT, Lynn Hershman Lesson, Ulrike Rosenbach, Martha Rosler.

Dara Birnbaum (Nueva York 1946- ) comienza a utilizar el video a partir de mediados de los 70, coincidiendo con la entrada de la televisión en los hogares americanos (Kelly; Schroeder; Vandevaveye, 2010). Su obra se sitúa en la crítica a los medios de comunicación, sobre todo de la televisión, en lo que se refiere a concursos, telenovelas y programas deportivos. Su técnica implica la repetición de imágenes y su interrupción con texto y música. A partir de los 70 se centra en el video experimental, aportando novedades técnicas en lo que ella llama piezas de control y creación de reflejos. Técnicamente utiliza espejos para separar el cuerpo de su representación y se apropia de imágenes de la televisión, para examinar las estructuras técnicas

y los gestos corporales. Estas investigaciones se materializan en su obra más importante *Tecnología/Transformación: Wonder Woman* (1978-79), en la que se apropia de las imágenes de una serie de televisión, la *Mujer Maravilla*, para subvertir los contenidos ideológicos y los significados subliminales de la serie (Demos, 2010). A partir de los 90 se adentra en el activismo con *Cannon: Taking to the Street*, utilizando imágenes de mayo del 68 parisino, con imágenes del *Take Back the Night*, marcha en la Universidad de Princeton, celebrada en 1987.

En esta misma línea reivindicativa se encuentra el trabajo de VALIE EXPORT (Seudónimo de Waltraud Lehner/Höllinger, Linz 1940-). Su obra tiene un carácter interdisciplinar que comprende vídeo, instalaciones, performances corporales, cine expandido, fotografía y publicaciones sobre arte contemporáneo. Desde muy joven, Waltraud, trabaja sobre la identidad y lo primero que hace es cambiarse el nombre y adoptar el de una marca de cigarrillos. Pertenece a una generación de feministas austriacas que tuvo que convivir con una actitud hacia las mujeres todavía influida por la ideología nazi. En el campo de videoarte también es una pionera, siendo su obra *Facing a Family* (1971), una de las primeras que sirve de motivo para la difusión del videoarte en televisión (Mueller, 1994). El vídeo muestra a una familia burguesa viendo la televisión, mientras cena. En ella se pretende crear una relación entre sujeto, espectador y televisión (Export, 2001).

Lynn Hersman Lesson (Cleveland 1941-) artista y cineasta, fue considerada por su trabajo en 2004, como la mujer más importante de los *mass media*. Los temas de sus trabajos giran en torno a la identidad, el consumismo, la privacidad y la interconexión entre personas y máquinas (Hersman Lesson, 2009). En los años 70 se inventa un alter ego que llama Roberta Breitmore. Esta no sólo es una invención física a través de maquillaje, vestuario y pelucas, sino también la creación de una personalidad con sentido propio. Desde 1995 a 2006 Roberta sufre una serie de transformaciones y adaptaciones a los *media*: se convierte en una escultura interactiva en la red como *CybeRoberta*, en un personaje de *Second Life* (Figura 1) y finalmente la Universidad de Stanford adquirió su archivo para convertirlo en accesible al público. Una parte muy importante de su trabajo se centra en la investigación del video como alternativa y sus posibilidades de interactividad. En esta línea se encuentran, *Lorna* (1983-84), *Deep Contact* (1984-89), *Room of One's Own* (1990-3), *America's Finest* (1994-5), *Paranoid Mirror* (1995-6) y *Camera Obscura* (1998).



**Figura 1. Lynn Hershman, Roberta in Second Life, 2007 ©artista**

Ulrike Rosenbach (Sazdetfurth, Alemania, 1943). Pionera del video y del compromiso feminista con este medio, su trabajo se sitúa en los límites del cine y la experimentación audiovisual. En 1976 funda, en Colonia, el grupo *Schule Für Kreative Feminismus* (Escuela para el feminismo creativo). Parte de su trabajo plantea una reformulación de la identidad desde una perspectiva feminista. En *Envoltura con Julia* (1973) realiza una performance en la que envuelve el cuerpo de su hija Julia y el suyo, con largas vendas, mostrando la unión entre madre e hija y el encarcelamiento de la mujer en su papel de madre. En *Madonnas de las flores* (1974), inspirada en un desfile de mujeres disfrazadas de flores que se celebra anualmente en Pasadena (California), vuelve a utilizar a su hija interpretando un extraño ritual al que acompaña una música kitsch de ritmos hawaianos. Con este ejercicio pretende concienciar al espectador del cliché de la esclava y equiparar la pérdida de la belleza con la de la identidad. Posteriormente se ha apropiado de imágenes de artistas de otras épocas para elaborar sus discursos y romper clichés. Así sucede en *¿No creen que soy una amazona?* (1975), que incluye imágenes de una performance en la que su rostro se superpone al de una Madonna medieval de Stefan Lochner, lanzando quince flechas que se clavan en la imagen superpuesta, o, en *Reflexiones sobre el nacimiento de Venus* (1978) en la que vemos la figura de una diosa desnuda, solitaria sobre una enorme concha. Sobre la imagen de la figura de Venus, se inserta la suya, que lentamente da vueltas y se mueve al ritmo de una canción de Bob Dylan (Rosenbach, 2010).

Martha Rosler (Brooklyn, New York 1943-), además de pionera en el uso artístico del vídeo es una de las creadoras más influyentes y polifacéticas del arte actual, debido al carácter multidisciplinar de su trabajo. Utiliza el vídeo, foto-texto y la instalación, y además es una ensayista muy influyente en la teoría del arte actual. Sus preocupaciones se centran en la vida cotidiana y la esfera pública, centradas en las cuestiones de género que obviamente afectan a las mujeres.

La artista se adentra en la práctica documental con una reflexión crítica de carácter político. En la línea de John Grierson, padre del cine documental, se plantea la primacía entre realidad y estética, y al mismo tiempo, indaga sobre las verdades estructurales que han producido una crisis entre los artistas y las audiencias. Como consecuencia de esto, el objetivo de Martha Rosler es explorar las funciones del vídeo documental, para determinar si todavía tiene un lugar específico en el arte postmoderno. En su trabajo lleva a las mujeres al centro del debate. Así en *Semiotics of the kitchen* (1974/75), representa una mujer sin sonrisa, la antítesis de un ama de casa perfecta TV, que muestra algunas de las herramientas de la cocina, sin hacer ninguna alusión a su uso doméstico, sustituyendo dicho uso por un léxico alfabético de rabia y frustración. Estos signos se redefinen mediante gestos como vehículos de violencia o instrumentos de música loca (Meyer, 2007). Marta Rosler, que se presenta parodiando a Julia Child, sustituye el uso doméstico de los utensilios de cocina por una especie de cólera que le sirven para transgredir sus usos habituales. Este tema de la cocina lo vuelve a repetir en *The East is Red, the West is Bending* (1977), donde hace un guiño a oriente desde la crítica al eurocentrismo occidental y en *Semiotics of the Kitchen: An Audition* (2011) (Figura 2), donde recoge una acción realizada en 2003, para una historia corta de rendimiento, parte II, en la Whitechapel Gallery de Londres. Rosler hace una convocatoria abierta para re-escenificación de sus piezas *Semiotics of the kitchen* (1975). Veintiséis mujeres participaron en un espectáculo con un guión suyo, en la Whitechapel. En medio de un lugar repleto de utensilios culinarios, las participantes fueron grabadas y las imágenes difundidas, en directo, a través de monitores de televisión a lo largo de la Galería (Raven, 1991). Otro de los temas que aborda en su trabajo, es la politización del cuerpo de las mujeres en los medios de comunicación. En *Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained* (1977), sondea la objetización de las mujeres en una sociedad tecnológica/burocrática. Una mujer es evaluada y medida por un hombre, mientras un

coro de tres mujeres, ejercen de ayudantes. También se hace una serie de preguntas relativas a cómo el control social trata de convertirnos en objetos. Las secuencias finales enmarcan de nuevo las fotos de mujeres que son medidas y acompañadas por una voz superpuesta, que relata “femicidios”. En los años ochenta realiza *Born to be Sold: Martha Rosler Reads the Strange Case of Baby SM* (1988), donde reproduce la lucha por la custodia de un bebé entre sus padres, incidiendo en la actitud de la madre, María Beth Whitehead, como una tentativa de desafiar la identidad asignada por su clase y género, y advierte que el veredicto favorece al padre, como un dudoso derecho fálico.



**Figura 2. Martha Rosler, *Semiotics of the Kitchen an Audition II*, 2011 ©artista.**

En los años ochenta se produce una redefinición de la feminidad que se escenifica en composiciones documentales y visualizaciones sin transición. En las piezas de video, producidas en estos años, se entrecruzan conceptos como ficción/realidad o parodia/ autenticidad. En ese contexto surgen las obras de Pipilotti Rist, Andrea Frazer y Vanessa Beecroft.

Pipilotti Rist (1962), cuyo verdadero nombre es Elisabeth Charlotte Rist, rinde homenaje a la protagonista de una serie de televisión “Pippi Calzaslargas”. Su experiencia artística entronca con una práctica que se remonta a los años 60 y 70, a partir de un experimento llamado *Cosmoco-ca* (1973) que la artista brasileña Helio Oiticica, junto con el director de cine Neville D’Almeida llevaron a cabo, introduciendo el concepto de “casi- cinema” (Bellour, 2010). Desde los años 80 todo lo que transmiten



sus obras, se refiere a la transferencia del cuerpo al mundo de la imaginación y la interacción del público. Sin embargo, también se ocupa de otros temas como la vida privada y la pública, el feminismo o la cultura popular. Desde el punto de vista técnico, fusiona sonidos, colores y un ilusionismo espacial, que puede considerarse como una especie de cinema expandido. Su trabajo contiene espíritu crítico y un feminismo sutil, alejado de radicalismos, lo que la convierte en una de las creadoras más influyentes del siglo XXI.

La obra que le dio fama es *Pickelporno* (1992), en la que trabaja sobre el cuerpo femenino y la excitación sexual. La cámara se mueve junto a los cuerpos de una pareja, produciendo imágenes de colores intensos, para que el espectador las perciba de una manera extraña, sensual y ambigua. *Ever is Over All* (1997) (Figura 3), adquirido por el MOMA de Nueva York, muestra a cámara lenta a una joven que aplasta una flor tropical en los cristales de coches aparcados, mientras una policía se acerca y la saluda.



**Figura 3. Pipilotti Rist, *Ever is Over All*, 1997 ©artista**

En 2005 presenta en la Bienal de Venecia uno de sus proyectos más polémicos, *Homo Sapiens Sapiens* (Rist, 2005). La obra aumentó el crédito de Pipilotti Rist, tras ser censurada a principios de noviembre por el párroco veneciano de la iglesia del siglo XVII de San Stae. La pieza consiste en proyecciones en el techo de la nave que para poder contemplarlas, el espectador se tumba en colchonetas. Las proyecciones mostraban a dos mu-

jeros desnudas, Peppermint y Ámbar, que representan al ser humano universal, igual como lo representó Leonardo da Vinci en su famoso dibujo.

En 2009 realiza *Pepperminta*, un filme con cinco personajes, que con su aparición, transforman la vida de la gente de forma sorprendente. Parece que tienen poderes mágicos, para liberar a las personas de sus temores. La película gira entorno a nuestras ansiedades y nuestra autocensura permanente, pero al mismo tiempo, muestra que el arte puede ayudar a superar el sufrimiento y servir de autoaprendizaje.

Andrea Frazer (Billings, Montana, EE.UU., 1965- ) es una artista americana, dedicada a la performance, el arte contextual y la crítica institucional. Desde mediados de los años 80 trabaja en diferentes soportes, tanto materiales como inmateriales que exhibe en espacios públicos y privados. En su trabajo, cuestiona el papel del artista, su relación con las instituciones, el mercado, la alabanza y el egocentrismo que caracteriza a los que trabajan en el mundo del arte (Frazer; Dziewior, 2003). Sus obras son mayoritariamente *performances*, donde utiliza el cuerpo y el lenguaje como herramientas para la crítica del arte contemporáneo, legitimado por extravagantes discursos. En los 90, forma parte de ese grupo de artistas que, utilizan su cuerpo como algo que debe experimentarse en su diversidad y puede presentarse de una forma más polimórfica, a través de las nuevas tecnologías que, en gran medida, sirven para el archivo de las performances. En 2001 realiza *Little Frank and His Carp* en el Museo Guggenheim de Bilbao, criticando de forma irónica, la arquitectura del museo considerado un emblema de la arquitectura del siglo XX. El vídeo fue inspirado por el texto de la guía de audio del edificio diseñado por Frank Gehry. La autora se convierte en protagonista, escuchando la guía, que es en cierta medida la banda sonora del vídeo. Con esto, intenta minar la autoimagen proyectada por el museo y reflexionar sobre el potencial de los edificios museísticos para dominar los objetos e ideas que ellos contienen.

Sin embargo su obra más radical es *Untitled* (2003). Un video de una hora de duración, en el que la artista hace el amor con un supuesto coleccionista. Se vende por veinte mil dólares y pone ciertas condiciones, que sea joven, soltero, heterosexual, que quiera una obra suya, y finalmente, que se deje grabar. A cambio obtendría la primera copia de la cinta en la que el coleccionista era el protagonista. El resultado final es un documento sin sonido, con cámara fija y sin retoques de luz. La obra se

llevó a cabo por la iniciativa de Petzel de NY, su galería habitual, que hizo de intermediaria con un coleccionista anónimo.

*Projection* (2009), también expuesta en la galería Friedirch Petzel, es una videoinstalación que consiste en dos proyecciones, colocadas en los extremos de una destartalada y oscura habitación. Sentada en una silla, en un espacio negro transparente, aparece en las dos proyecciones a la vez. Las imágenes se suceden, a través de doce monólogos cortos con un desvanecimiento de pared, dirigida a ennegrecer la siguiente escena que comienza en la pared opuesta, para terminar con un fundido hacia arriba, al final del monólogo. A partir de grabaciones de vídeo de las consultas psicoanalíticas en la que participa como paciente, pretende explicitar algunas de las proyecciones psicológicas latentes en la estructura de las relaciones entre artistas, obras de arte y espectadores.

El trabajo de Vanessa Beecroft (Génova 1969- ), se centra en el cuerpo femenino, creando una especie de cuadros vivientes, visualizados en performances, fotografías y video, extrayendo conclusiones psicológicas y contextuales. Otro aspecto importante de su trabajo es su carácter autobiográfico, ya que desde 1983 y 1993 sufrió un proceso de anorexia y, como consecuencia, hizo una especie de diario alimenticio, en el que anotaba su alimentación, la visita al psiquiatra o los comentarios de sus padres. Esto se convierte en una verdadera obsesión por la apariencia física, pero no se queda ahí, sino que va más allá, profundizando en las consecuencias sociales para la propia mujer.

Convierte sus performances en vídeos, desde 1993, cuando siente la necesidad de trabajar con modelos vivos. El tiempo es un factor importante, ya que durante las performances, va cambiando, y a partir de ese cambio desmonta el orden establecido. Las modelos posan, en largas e interminables sesiones, ajenas a la realidad, sin hablar, sin moverse, sin interactuar con el público de manera explícita. Al final de la sesión están rendidas y terminan sentadas en el suelo, convertidas en figuras banales (Beecroft; Beccaria, 1993-2003).

La utilización del televisor y su presentación en instalaciones, ha hecho posible la participación del espectador física y psíquicamente en el proceso de reconocimiento. En ese entorno de los media se desarrolla el “live-feedback”, es decir la visualización inmediata de las imágenes captadas en un monitor, lo que permite el control y la vigilancia de los individuos a través de escenificaciones estratégicas de poder y control.

Chantal Akerman, Julia Scher y Ann-Sofi Sidén, trabajan a partir de estas premisas.

Las obras de Chantal Akerman (Bélgica 1950- ), ya sean piezas cortas o largometrajes, contienen sus reflexiones sobre la vida cotidiana, la sexualidad, el aislamiento y la política del siglo XX. Su técnica cinematográfica es casi minimalista, pero tiene un hilo conductor que es su propio inconformismo. En general, en todo su trabajo, se mueve entre el documental y la ficción y, parte del mismo, se centra en lo que ella llama «como destruir las viejas formas de lo femenino». Sus referencias son el pintor Edward Hopper, Warhol y Godard.

La figura de la mujer, como objeto de dominación, o sujeto de sumisión, tratada de forma crítica y subversiva, es una constante en su trabajo. En su primera película, *Saute ma ville* (1968), interpreta a la protagonista, mostrando a una mujer en la cocina, y, su obsesión por quebrar el orden establecido, tirando al suelo los cacharros, la comida, saltando encima de ellas, para después revolcarse en harina. Este ataque de rebeldía, realizada por un ama de casa, sujeta a las obligaciones domésticas, es un reflejo de las relaciones con su madre. La pieza termina cuando la protagonista decide poner fin a su existencia abriendo el gas. De esta forma la autora destruye todos los estereotipos femeninos, que impregnan la vida de las mujeres, y, que ella tanto denigra.

Este posicionamiento crítico continúa en otras piezas como, *La Chambre* (1972), *La captive* (2000), *Je, tu, il, elle* (1975), *Jeanne Dielman, 23, Quaid u Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) o *Nuit et jour* (1991). En *Jeanne Dielman*, que es su obra maestra, vuelve a tratar el tema de la mujer en el interior del hogar. El film, de tres horas de duración y realizado en tiempo real, muestra a una madre viuda belga, que tiene que prostituirse para mantener a su hijo. Se registran las visitas y pagos de los clientes, pero manteniendo una distancia con los acontecimientos. Coloca la cámara a su altura, mostrando la mirada femenina y a la protagonista, como controladora absoluta de su vida. Al final la rutina se rompe con el asesinato de su tercer cliente. Al igual que en el cine, se induce al espectador a tomar distancia y parte activa, tanto en el discurso como en el imaginario (Petrus, 2010).

La idea del desplazamiento está en sus personajes, espacios y en ella misma. Pero esa idea tiene un sustrato social y político a través de temas como el exilio, el peregrinaje y de la destrucción o la huida. En Espa-

ña se ha publicado el álbum *Exilios*, con cuatro películas, donde recoge vestigios de vidas distintas, viajando por todo el mundo. Rusia, Ucrania y Polonia forman parte de *D'Este*, (1993), la norteamérica sureña es *Sur* (1999), el norte de México, *Del otro lado* (2002) y *Allá* (2006), Israel (Boltanski, 2004).

Julia Scher (Hollywood (EE.UU. 1954-), trabaja en soporte video, programas de ordenador, interfaces y equipos de vigilancia. Sus referentes conceptuales son el filósofo Michael Foucault y el sociólogo Gary T. Marx y, los artísticos, Larry Bell, Chris Burden, Robert Graham y Lynda Benglis, todos ellos preocupados por los problemas de luz y espacio. Su trabajo gira en torno a la vigilancia de los individuos y el ciberespacio, con el objetivo de mostrar los peligros ideológicos de los monitores de TV. Crea webs, instalaciones y performances para investigar los temas del poder, el control y la seducción. El tema de la vigilancia no solo lo ha llevado a cabo en sus obras, sino que también forma parte de su investigación académica, que, en 1984, incluye en su Tesis titulada *American Landscape*. Su primera pieza de videoarte sobre seguridad alrededor de las mujeres es *Safe & Secure in Minnesota* (1987). A partir de ese momento y, durante veinte años, su obra se ha centrado en aspectos del control social del espacio público, a partir de una reformulación de la vigilancia. Desde 1988 ha producido una serie de videoinstalaciones tituladas *Security by Julia*, que han tomado formas muy diversas, pero siempre con un denominador común, la figura de una persona que lleva un uniforme de seguridad. En *Superdesk* (1993-2001) plantea la discusión sobre la protección y la amenaza, representada por las prácticas culturales contemporáneas. Pretende hacer una reflexión, para posteriormente dar respuesta a las preguntas de la vigilancia psicológica, la producción y distribución de máquinas, así como la actividad incesante de diseñar un espacio defendible. Explora las causas de la mediación electrónica en las estructuras de control, que paralizan a algunos espectadores y potencian a otros, presos de la acción, para posteriormente, analizar el efecto que esto tiene en la discapacidad de los espectadores y sus estructuras libidinales (Scher, 2007).

A una generación más joven, pertenece Ann-Sofi Sidén (Estocolmo 1962- ). Artista muy difícil de categorizar, sus medios son la performance, la escultura y el video, que protagoniza hasta 1990. En 1980 Sidén creó sus primeros vídeos, QM o *Queen of Mud* (Reina de barro), interpretados por ella misma, desnuda y cubierta de barro. En 1989 entró

en NK, una tienda muy exclusiva de Estocolmo y antes de ser detenida por los guardias de seguridad, se acercó a probar un perfume Chanel.

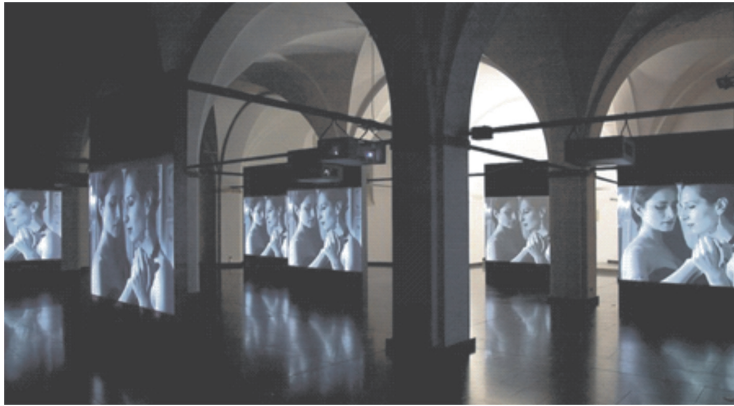
Su trabajo persigue sacudir al espectador, enfrentándolo con situaciones extremas, pero a la vez cotidianas. Bucea en el territorio de la locura, la prostitución, la intimidad. Su interés por la locura se remonta a los años 90, en concreto del 94 al 97, en una exposición colectiva titulada *Who has enlarged this hole?*, que se desarrollaba en casa de una psiquiatra, desaparecida años antes en la ciudad de Nueva York, que durante su vida creía que era objeto de vigilancia. Participa en esta exposición con una obra titulada *It's by Confining One's Neighbor that One is Convinced of One's Own Sanity, Part I* (1994). Este título es un juego de palabras tomadas de una cita de Dostoirvski: «No se puede confinar al prójimo mientras uno no está convencido de su propia cordura». El mismo material lo utiliza, en 1995, en *It's by Confining One's Neighbor that One is Convinced of One's Own Sanity, Part II*, y, en 1997 en el cortometraje, *QM, I Think I Call Her QM*.

Otro de sus temas de interés es la prostitución, cuestión que trata en su pieza *Warte Mal* (1999). Es una videoinstalación que documenta la prostitución y la trata de mujeres jóvenes, a través de la frontera germano-checa. Con un discurso casi periodístico, Sidén revela la conexión entre la prostitución y la desintegración de la Europa del Este (Karlsson Rixon, 2003). Para este trabajo se hospeda en un hotel de la ciudad de Dubi, situado en la república Checa, cerca de la frontera alemana, y allí filma a las protagonistas. El resultado es una instalación en diferentes habitaciones con monitores donde las prostitutas cuentan su vida y sus experiencias, pero también incluye múltiples voces de la sociedad a la que pertenecen, y textos de su diario. En las pantallas grandes se proyectan escenas de la vida cotidiana de la ciudad (Sidén, 2001).

*In passing* (2007), trata el tema de los bebés abandonados, lo que en Alemania se conoce como el *klappe bebé*. La pieza, compuesta por seis canales, muestra a una joven dejando un bebé en la trampilla de un edificio hospitalario y sigue su paseo por las calles de Berlín, mostrando al mismo tiempo los sanitarios que cuidan del bebé abandonado. Cuestiona los fallos humanos, la vulnerabilidad de los abandonados y el dolor de la separación. Desde el punto de vista técnico intercala las imágenes del documental con secuencias al estilo del *cinéma vérité*<sup>1</sup>.

Marie-Jo Lafontaine (Amberes 1950- ), utiliza diferentes soportes como la escultura, el video y la instalación. A partir de 1979 realiza su primer video, en el que ya se perfila lo que será su técnica, consistente en la repetición de la imagen y la ralentización de la velocidad de la película. La decisión de Lafontaine, de trabajar con instalaciones de vídeo, le permitió desarrollar su interés por temas como la agresión y el deseo, estrechamente relacionados.

*Dance The World* (2008) (Figura 4) muestra cuatro danzas de mujeres sensuales y bellas, mostrando pasión, violencia y el deseo, mediante movimientos y ritmo de tango, flamenco y danza oriental. La pieza se convierte en un retrato de la condición femenina, su independencia y su libertad, transcendida por la sensualidad, el cuerpo y la pasión. En un aspecto más técnico, la instalación toma posesión del espacio arquitectónico, para producir la inmersión del espectador en el espacio cerrado de la obra (Lafontaine, 2011).



**Figura 4. Marie-Jo Lafontaine, Dance The world, 2008 ©artista**

En los últimos diez años del siglo XX, el vídeo adquiere plena autonomía como soporte artístico y narrativo, tomando un carácter teatral, ilusionista y documental. Las narraciones se vuelven más complejas, con la inclusión de repertorios de imágenes cinematográficas y con las ácidas críticas de los códigos culturales existentes. Todo esto desemboca en una videografía de formato documental, en la que se superponen imágenes, sonido y texto. En este contexto trabajan artistas como Monika Oechsler, Eija-Liisa Ahtila o Fiona Tan.

Monika Oechsler (Munich -), en sus trabajos, muestra una gran fascinación por los roles sociales, el comportamiento colectivo y la dinámica de grupos. Utilizando contextos y emplazamientos específicos, crea situaciones improvisadas, donde el espectador se sumerge en la experiencia física de la instalación, sea auditiva o visual. Sus piezas son altamente performativas y esa es la razón de su inclusión en *Unlimited Edition* (2001). Este programa es un escaparate de obras de artistas importantes e influyentes en el campo del video, así como de las tendencias de este medio.

Uno de sus trabajos más importantes es *High Anxieties* (1998-1999). En realidad es una reinterpretación de trabajos anteriores, en los que analiza las dinámicas psicológicas, sólo que aquí, aumenta el número de componentes hasta cinco. En esta proyección de tres canales, una niña indefensa e impotente, es víctima de un proceso de dinámica de grupo y toma el papel de chivo expiatorio. En poco más de 3 minutos, se desarrolla una secuencia con escenas, intensamente rítmicas, a veces superpuestas y con cambios de perspectiva. Un proceso social desvela la participación emocional del espectador, en la puesta en escena del miedo, la agresión y los rituales grupales de las niñas. En este rol, el límite entre realidad y ficción, se mantiene indefinible, con una tensión ambivalente, haciendo del espectador el cómplice voyeur del grupo (Frielinh, 1998-1999).

En *Johari's window* (2000), utiliza múltiples pantallas en las que un grupo de siete mujeres sentadas juegan a las cartas. Al igual que en obras anteriores, lo que pretende es mostrar un proceso de dinámica de grupo improvisado, a través del juego de cartas. No se sabe ni quienes son, ni de dónde vienen, juegan un juego de hombres, pero trabajan para representarse a sí mismas como mujeres jugando. El espectador tiene que tomar un papel activo para ver más allá de la imagen superficial y reflexionar sobre la dinámica de los juegos que jugamos. En 2003 la Site Gallery de Londres expone dos obras suyas, un video y una instalación. Esta última, titulada *Schauspiel*, es el resultado de su estancia en la Akademie Schloss Solitude de Stuttgart en el año 2002. El concepto *Schauspiel* o el drama, es una reflexión sobre la "magia" o "espacio vacío" del teatro. La instalación posiciona al espectador, en el centro del proceso de producción de una obra de teatro, antes de la presentación en público. La ausencia de contenido dramático, llama la atención en el "espacio de actuación vacío", en el que trabajan tramoyistas y máquinas, constituyendo un espectáculo en sí mismo. Es la primera vez que Oechsler trabaja



sin actores y sus objetivos son los mecanismos del teatro y no la representación. Esta obra guarda un cierto paralelismo con películas como *Metropolis* de Fritz Lang, o *The man with a movie camera* de Dziga Vertov. Al combinar los estilos filmico y documental, amplía la noción de performatividad, en el contexto de la vida real (Katti; Schmitz; Townsend, 2005).

La creadora más emblemática del video documental es, sin lugar a duda, la finlandesa Eija-Liisa Ahtila (Hämeenlinna 1959- ). Elabora su trabajo a partir de medios videográficos con un estilo cercano a la realidad. Aborda cuestiones como el amor, el sexo, los celos, la ira, la vulnerabilidad y reconciliación, o, la formación y la destrucción de la identidad. Sus trabajos están siempre relacionadas con sus vivencias, recuerdos personales y las experiencias traumáticas por las que pasan algunas mujeres. Para su realización, utiliza pantallas múltiples que reflejan diferentes puntos de vista de la historia, al mismo tiempo. Esta forma de representación, produce un gran impacto emocional en el espectador, abrumándolo y confundiéndolo (Phibrick, 2003).

En 1993 crea las tres mini-películas *Me/We, Okay, and Gray*, en las que investiga sobre la identidad y las relaciones grupales, utilizando recursos narrativos del cine, la televisión y la publicidad. En *Okay*, trata la violencia de género, utilizando la imagen de una mujer que camina por una habitación como un animal enjaulado, dando muestras de violencia. En *Gray* tres mujeres en un ascensor, hablan de una explosión atómica y sus efectos, mientras palabras e imágenes mezclan la crisis de identidad con el desastre atómico. En *The House* (2002) (Figura 5), entrevista a personas que tienen problemas mentales para su investigación, mezclando una serie de acontecimientos confusos (Laine, 2006).

Su interés por la experiencia subjetiva del individuo y los factores que intervienen en la construcción de la identidad personal, son el eje argumental de piezas como *The Hour of Prayer* (2005) y *Where is Where?* (2009). *La primera* es un proyecto de vídeo, de cuatro canales, que muestra escenas de la experiencia de una mujer, después de la muerte de su perro. Algunas de las escenas, muestran cómo, cuando estaba lejos de su perro, él se cayó a través del hielo de un estanque y se fracturó una pierna. *Where is Where?* (2009), trata de cómo la historia afecta a nuestra percepción de la realidad. En la película, un poeta con la ayuda de una personificación de la muerte, investiga el asesinato cometido hace cincuen-



**Figura 5. Eija-Liisa Ahtila, *The House*, 2002 ©artista**

ta años, por dos jóvenes árabes durante la Guerra de Independencia de Argelia (Ahtila, 2008).

En sus obras más recientes, critica los mecanismos de la percepción. En lugar de crear un tema coherente, pretende descentrar al ser humano en relación con los otros seres, en el trabajo. *La Anunciación* (2011) es una instalación de tres imágenes proyectadas, cuyo motivo es una historia de la iconografía cristiana, construida y representada a través de la imagen en movimiento. Se basa en el Evangelio de Lucas (1:26-38) y en las pinturas de la Anunciación, realizadas por artistas de otras épocas. En este anuncio los acontecimientos se establecen en el presente. La instalación, de tres imágenes proyectadas, se compone de material hecho durante la preparación de la película y una reconstrucción real del acontecimiento de la Anunciación. Todos los actores, excepto dos, no son profesionales. La mayoría son clientes de la Helsinki Deaconess Institute's, institución de servicios de apoyo a la mujer, colocando los temas de género, nuevamente, en el centro de su reflexión.

Fiona Tan (Pekan Baru, Indonesia 1966), al igual que la anterior, utiliza la fotografía e instalaciones de cine y video. Sus intereses artísticos se centran en las identidades postcoloniales, particularmente de las personas de origen chino que huyeron a Indonesia en la década de los 60, como consecuencia de las purgas anticomunistas, y en el posicionamiento de los etnógrafos europeos, que retratan los pueblos no occidentales como algo exótico. En algunas instalaciones de video, como *la Isla* (2008), intenta desdibujar los límites entre la fotografía y el cine,

cuestionando las cualidades que todavía separan a las imágenes fijas de las móviles (Tan, 2009).

En 1997 hace un video autobiográfico, *May you live in interesting times*, en el que utiliza una serie importante de películas mudas sobre la época imperial holandesa en ultramar. Esa idea de archivo la vuelve a utilizar en obras posteriores como *Thin Cities* (1999) y *News from the near future* (2003), en las que reproduce retratos de aborígenes, casi todos ellos de la época colonial holandesa en Indonesia. Fiona Tan es muy crítica con esa época de la historia, ya que considera que no se ha superado la mentalidad colonial, y que el turismo es casi tan invasivo como el colonialismo (Bos, 2010).

*A lapse of memory* (2007), supone un paso, en cierta manera ambiguo, entre el documental y la ficción. Se desarrolla en el Pabellón Real de Brighton, un edificio del siglo XIX, que combina la magnificencia del lujo con los referentes arquitectónicos de oriente. El protagonista es un hombre de raza blanca pero que actúa como un oriental, tiene demencia senil y una voz en off le indica sus acciones diarias. Los viajes y el agua son los otros temas que dominan en su producción (Bonami; Snyder; Jackson, 2004).

## 5. CONCLUSIÓN

Las escrituras de género han asumido las nuevas tecnologías como los soportes más versátiles y de ilimitado campo de expansión de la imagen. La consecuencia es que, en el contexto de la globalización, el soporte videográfico se ha convertido en uno de los medios prioritarios a la hora de elaborar los discursos feministas y postfeministas en el ámbito artístico.

En el contexto internacional las mujeres incorporan los nuevos medios a su creatividad desde los años 60. Una característica común de las pioneras a nivel internacional es la crítica a la institución arte, por su sesgo patriarcal, y la puesta en valor del trabajo artístico de las mujeres en los nuevos medios en general y en el vídeo en particular. Artistas como Dara Birnbaum, VALIE EXPORT, Lyn Hershman, Ulrike Rosenbach, Martha Rosler reivindican su lugar en el contexto artístico y denuncian su situación como mujeres artistas en una sociedad patriarcal opresiva.

En los 80, los trabajos de Pipilotti Rist, Andrea Frazer y Vanesa Beecroft, comparten la redefinición de la feminidad y de conceptos como ficción, realidad, parodia o autenticidad. Dichos conceptos aparecen si-

multáneamente tanto en el hilo conductor de los discursos como en las piezas videográficas. La incorporación del televisor, tanto a nivel individual como en el contexto de las instalaciones, propicia la participación de los espectadores a todos los niveles, en un proceso de reconocimiento inmediato a causa de la visualización en el monitor. Esto permite estrategias de control, utilizadas por Chantal Akerman, Julia Scher, Ann-Sofi Sidén o Marie-Jo Lafontaine, como premisas preferentes en su trabajo.

El vídeo consigue su autonomía plena, a partir de la última década del siglo XX. Como soporte de escritura de nuevas narrativas, la producción videográfica se vuelve más compleja, incluyendo repertorios cinematográficos como herramientas críticas y tomando el formato documental como eje de los discursos. Este es el caso de artistas como Monika Oechsler, Eija- Liisa Ahtila y Fiona Tan.

### Notas

1. El cine de realidad utiliza diferentes tipos de ilusión cinematográfica que se encuentran en los clásicos de Hollywood que a causa de un relajamiento de las ataduras entre su estilo y los aspectos narrativos permite un realismo subjetivo aumentando la expresividad autoral.

### Referencias Bibliográficas

- AHTILA, Eija.-Liisa. 2008. Where is Wehere? Disponible en <http://www.crys-taleye.fi/demo/>. Consultado el 26.04.2015.
- BEECROFT, Vanessa y BECCARIA, Marcella. 2003. **Vanessa Beecroft. performances 1993-2003 /Cat. exp.**. Rivoli. Castello, Mus. A. Contemp. (Italia).
- BELLOUR, Raymond. 2010. **La Querelle des dispositifs, Cinéma – installations, expositions**. P.O.L Ed. Paris (Francia).
- BOLTANSKI, Christian. 2004. “Histories d’Amerique et D’Est” en **Chantal Akerman. Autoportrait en cinéaste**. pp. 202-230. Centre Georges Pompidou/Editions Cahiers du Cinéma. Paris (Francia).
- BONAMI, Francesco; SNYDER, Joel y JACKSON, Tessa. 2004. **Fiona Tan: Correction**. Museum of Contemporary Art Ed. Chicago (EE.UU.).
- BOS, Saskia. 2010. A conversation between Fiona Tan and Saskia Bos. Disponible en <http://www.re-title.com/artists/Fiona-Tan2.asp>. Consultado el 08.08.2015.

- COLAIZZI, Giulia. 2007. **La pasión del significante. Teoría de género y cultura visual.** Biblioteca Nueva. Madrid (España).
- DEMOS, Thomas. J. 2010. **Dara Birnbaum: Technology / Transformation: Wonder Woman.** Afterall Books and MIT Press. London (England).
- EXPORT, VALIE. 2001. **Export Ob/De+Con(struction).** PA: Moore College of Art and Design Ed. Philadelphia (EE.UU.).
- FRAISSE, Geneviève. 2003. "El concepto filosófico de género" en TURBET, S.(coord.) **Del sexo al género. Lo equívocos de un concepto** pp. 45-87. Cátedra. Madrid (España).
- FRAZER, Andrea y DZIEWIOR, Yilmaz. 2003. **Andrea Frazer. Works: 1984 to 2003.** Ka: kunstverein Hamburg Dumont Verlag Ed. Colonia (Alemania).
- FRIELINH, Rudolf. 1998-1999. High Anxieties. Disponible en <http://www.medienkunstnetz.de/works/high-anxieties/>. Consultado el 06.05.2015.
- HERSMAN LESSON, Lynn. 2009. El arte y películas de Lynn Herhman Lesson. Disponible en <http://lynnhershman.com>. Consultado el 09.012.2014.
- JUHASZ, Alexandra. 2001. **Women of Vision: Histories in Feminist Film and Video.** University of Minnesota Press. Minnesota (EE.UU.).
- KARLSSON RIXON, Annica. 2003. Warte Mal by Ann-Sofi Siden. Disponible en <http://www.balticarcenter.com/ann-sofi-siden/>. Consultado el 23.03.2015.
- KATTI, Christian; SCHMITZ, Edgar y TOWNSEND, Chris. 2005. **Monika Oechsler. Parallel Worlds.** Site Gallery Ed. London (England).
- KELLY, Karen.; SCHROEDER, Barbara y VANDEVAVEYE, Giel. 2010. **Dara Birnbaum, la materia oscura del Light Media.** Delmonico Books Ed. New York (EE.UU.).
- LAFONTAINE, Marie.-Jo. 2011. **Dance the world.** De Paepe Editions. Brugge (Belgium).
- LAINE, Tarja. 2006. **Eija-Liisa Ahtila's Affective Images in The House.** Dept. of Media and Culture, Univ. of Amsterdam. Amsterdam (Netherland).
- MEYER, Richard. 2007. Feminism Uncovered: On the Wack! Catalogue. **Artforum**, Vol. 70. N<sup>o</sup> 548: 211-212.
- MUELLER, Roswitha. 1994. **VALIE EXPORT: Fragments of Imagination.** Indiana University Press. Bloomington and Indianapolis (EEE.UU.).
- NICHOLSON, Linda. 2003. "La interpretación del concepto de género". En TURBET, S. (coord.). **Del sexo al género. Los equívocos de un concepto.** pp.76-85. Cátedra. Madrid (España).

- PECH, Cynthia y MILLÁN, Margara. 2006. Género, Representación y Nuevas Tecnologías: Mujeres y Vídeo en México. **Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales**. Vol. 48. No 197: 95-104.
- PETRUS, Anna. 2010. Chantal Akerman por Chantal Akerman. Disponible en <http://blogsandocs.com/?p=545>. Consultado el 22.03.2015.
- PHIBRICK, Jane. 2003. Subcutaneous melodrama: The work of Eija-Liisa Ahtila. **PAJ: A Journal of Performance and Art**, Vol. 25, No 2: 32-47.
- RAVEN, Arlene. 1991. "The last essay Feminist Criticism" en RAVEN, Arlene; LANGER, Cassandra; FRUEH, Joanna. **Feminism Art Criticism. An Anthology**. pp. 30-45. Icon Editions. New York (EE.UU.).
- RIST, Pipilotti. 2005. **Pepperminta Homo sapiens sapiens – boxa ludens**. Lars Müller Publishers. Wettingen (Germany).
- ROSALDO, Michelle. 1980. The use and abuse of Anthropology: Reflections on Feminism and Cross-Cultural Understanding. **Signs**, Vol. 16. No 53: 73-88.
- ROSENBACH, Ulricke. 2010. **Ulrike Rosembach**. Disponible en <http://www.ulrike-rosenbach.de/>. Consultado el 23.05.2015.
- SCHER, Julia. 2007. Encuentro en el Reina Sofia. Disponible en <http://www.analitica.com/va/arte/dossier/9309888.asp>. Consultado el 04.02.2015.
- SIDÉN, Ann-Sofi. 2001. **Enquete: The Panning eye revisited**. Musée D'Art Moderne de la ville de Paris Ed. Paris (France).
- TAN, Fiona. 2009. **Rise and Fall (Cat. Expo.)**. Vancouver Art Gallery Ed. Vancouver (Canadá).
- TURBET, Silvia (coord.). 2003. **Del sexo al género. Los equívocos de un concepto**. Cátedra. Madrid (España).