



ACTAS

IV CONGRESO INTERNACIONAL
SOBRE ANÁLISIS FÍLMICO

**NUEVAS TENDENCIAS E
HIBRIDACIONES
DE LOS DISCURSOS AUDIOVISUALES
EN LA CULTURA DIGITAL CONTEMPORÁNEA**

4, 5 y 6 de mayo

Universitat Jaume I, Castellón
2011

Iván Bort Gual
Shaila García Catalán
Marta Martín Núñez
(editores)

ISBN: 978-84-87510-57-1

Ediciones de las Ciencias
Sociales de Madrid

Hibridaciones de género en el videoarte español

ANTONIO A. CABALLERO GÁLVEZ
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

1. Introducción

La presente comunicación está vinculada a nuestro proyecto de tesis “Masculinidad(es) en el videoarte español contemporáneo”. Nuestro objeto de estudio se centra en la búsqueda y el análisis, a través del videoarte, de imágenes que representen identidades de género alternativas al binarismo “masculino/femenino” impuesto por el régimen heteronormativo. La hermenéutica de las imágenes será la herramienta metodológica que nos permita analizar algunas de estas imágenes, incluidas en los trabajos de algunos de los videoartistas más reconocidos del panorama artístico español. Cuando realizamos estudios de género consideramos interesante analizarlo con aportaciones procedentes de diferentes disciplinas teóricas, de ahí que nuestra investigación sea interdisciplinar.

Nos centraremos en el videoarte como disciplina artística, incluyendo sus diferentes formatos: video-performance, video-instalación, video-escultura, video-documental, found-footage, súper-8 e incluso, cine experimental. Consideramos que al igual que en otros países, las obras tempranas del video español tomaron como tema primordial las cualidades inherentes al medio, creando significados a través de la superficie y la fisicidad del mismo: el medio era el mensaje, como lo demuestran los primeros trabajos de Antoni Muntadas o José Antonio Sistiaga. Ahora, el vídeo es menos solipsista: el medio se ha visto eclipsado por el mensaje y se encuentra a medio camino entre los conceptos expresados y las imágenes representadas. La irrupción del video a mediados de los setenta en el panorama cultural español supuso una revolución creativa. Actualmente, el videoarte se presenta, no como una disciplina artística periférica dentro del mundo del arte, sino como un formato creativo consolidado y una de las disciplinas más influyentes en el arte contemporáneo. El videoarte se emplea como un ojo que mira hacia el mundo exterior para tratar cuestiones de nuestra sociedad, entre ellas, el género. En nuestro objeto de estudio, además de estudiar y analizar la obra de artistas con una gran trayectoria en los

**El videoarte se emplea
como un ojo que mira
hacia el mundo exterior
para tratar cuestiones de
nuestra sociedad**

circuitos artísticos, también incluiremos a los pioneros del video español, así como colectivos independientes y artistas emergentes que están trazando las líneas del videoarte actual.

La identidad de género es el otro concepto que se encuentra en la matriz de nuestro proyecto. Tras una investigación previa del estado

de la cuestión, hemos comprobado que no es muy alto el número de exposiciones sobre género e identidad, realizadas en el Estado Español, por lo que se deduce que no han sido una prioridad en la programación de los centros y museos de arte. Para centrar nuestro objeto de estudio y hacer más patente nuestra consideración del video, como uno de los formatos artísticos donde más se cuestiona la identidad sexual, hemos querido centrarnos en lo que ha sido el “arte queer” en el Estado Español, descartando las obras centradas exclusivamente en la cuestión de lo “femenino” o de

lo “masculino”, ya que en la representación de lo “queer” se diluye cualquier tipo de categorización o identificación del binarismo sexual, culturalmente establecido y asumido.

2. Análisis hermenéutico

En este trabajo nos proponemos estudiar la representación de identidades sexuales “alternativas” en el videoarte a partir de la hermenéutica propuesta por Paul Ricoeur. La hermenéutica nos permite recuperar el pensamiento de las imágenes y el estudio de la significación icónica en su relación con la subjetividad y con el mundo histórico que le da vida y sentido.

Los ámbitos hermenéuticos ofrecen un nuevo escenario para pensar el mundo de la imagen, donde no sólo nos interesan las estructuras, sino los movimientos humanos y sociales que dichas formas icónicas cristalizan y ponen en juego (Lizarazo Arias, 2004: 23)

Paul Ricoeur define la hermenéutica como «la teoría de las operaciones de la comprensión relacionadas con la interpretación de los textos» (Ricoeur, 2002: 71). Esta definición, se aproxima a la idea de hermenéutica como

filosofía de la comprensión” planteada por Hans-Georg Gadamer. Por lo tanto, ambos entienden la hermenéutica desde una “dimensión lingüística e histórica de la comprensión humana (Grondin, 2008: 165-166).

Según Gadamer,

el intérprete ya no es un simple investigador que se añade, sino que él mismo es oyente o lector, encontrándose por lo tanto incluido como un eslabón participativo con sentido. La respuesta con sentido que ofrece una construcción de sentido es reconocida ahora como respuesta a una pregunta, y esta pregunta misma, a su vez, como una respuesta (Gadamer, 1998: 151).

La hermenéutica planteada por Gadamer nos incita a preguntar y mantener una conversación abierta con el texto. Este tipo de diálogo es el que intentamos mantener con cada uno de los videos analizados.

La tarea de la hermenéutica es doble:

por una parte, la dinámica interna que rige la estructuración de la obra, y por otra, la capacidad de la obra para proyectarse fuera de sí misma y engendrar un mundo que sería verdaderamente la cosa del texto. Dinámica interna y proyección externa constituyen lo que llamo el trabajo del texto (Ricoeur, 2002: 34).

Para la reconstrucción de la “dinámica interna” del texto, confronta la dialéctica de la comprensión y la explicación. Ricoeur entiende por

comprensión la capacidad de continuar en uno mismo la labor de estructuración del texto y por explicación la operación de segundo grado incorporada en esta comprensión y que consiste en la actualización de los códigos subyacentes en esta labor de estructuración que el lector acompaña (Ricoeur, 2002: 35).

La segunda función planteada por Ricoeur recupera la parte ontológica de la hermenéutica y pone especial énfasis en la participación del sujeto con el objeto presente.

Para trasladar esta filosofía de la interpretación y de la comprensión del texto a la dialéctica de la imagen, Diego Lizarazo Arias, siguiendo a Ricoeur, entiende que en la hermenéutica de la imagen, el texto comprende dos campos diferentes; por una parte, el territorio donde se sitúan los sistemas semióticos y gramáticas audiovisuales, y por otra, el campo en el que el texto icónico describe algo particular del mundo.

La virtud de esta concepción hermenéutica del texto es que no sucumbe a ninguno de los dos frentes y es capaz de conservar su simultaneidad: ni se reduce a la experiencia singular, y puramente intuitiva de lo que el intérprete evoca ante el texto, ni se neutraliza en las configuraciones sistemáticas que articulan el texto desde la altura de los códigos (Lizarazo Arias, 2004: 67).

Siguiendo la hermenéutica de la imagen, analizaremos cada uno de los videos seleccionados, manteniendo un dialogo constante entre los cuerpos representados y la identidad de género, defendida por la teoría “queer”.

3. La identidad de género como objeto de estudio en el arte

La identidad sexual es contingente y cambiante. Según Monique Wittig,

la consecuencia de la tendencia al universalismo de la heterosexualidad es que la mente heterosexual no es capaz de imaginar una cultura, una sociedad en que la heterosexualidad no ordene no sólo todas las relaciones humanas sino también la producción misma de conceptos y todos los procesos que eluden la conciencia (Wittig, 1992: 28).

Las identidades culturales que emergen de la sexualización de los cuerpos están en constante transformación, dinamitadas por las relaciones entre cultura, historia y poder. De ahí su carga política, social y artística.

Según Judith Butler,

cuando la condición construida del género se teoriza como algo radicalmente independiente del sexo, el género mismo se convierte en un artificio vago, con la consecuencia de que hombre y masculino pueden significar tanto un cuerpo de mujer como uno de hombre y mujer y femenino tanto uno de hombre como uno de mujer (Butler, 2001: 39).

“Queer” era un insulto para la descalificación a los homosexuales. La reapropiación y uso de este concepto en el ámbito de la teoría y la academia se vio semánticamente modificado al ser asumido por los movimientos gays que lo incluyeron en sus discursos y le otorgaron un nuevo significado cargado de provocación y reivindicación política. Para deconstruir el concepto de identidad sexual hay que reconocer la existencia del otro. La gran ventaja del término “queer” reside hoy, tal y como define José Miguel G. Cortés, en ser “una actitud anti-asimilacionista, políticamente activa y constantemente cuestionadora que se sumerge en el conocimiento del cuerpo sexuado y en el disfrute de la diferencia”. (Cortés, 2004: 237).

3.1 ¿Arte “queer” en España?

Al igual que en otros países, las concepciones y postulados generados por la ola feminista encabezada por Teresa de Lauretis, Donna Haraway o Rosi Braidotti, impregnó el llamado “arte de mujeres” del campo artístico español. Para hablar de la influencia de la teoría “queer” de finales de los ochenta, deberíamos analizar previamente la influencia de los estudios LGTB, surgidos a finales de los setenta. Sin embargo en el caso español, no es hasta los noventa cuando comienzan a traducirse simultáneamente textos LGTB, así como los artículos y libros capitales de la teoría “queer”, de ahí que la disputa intelectual entre los creadores de categorías e identidades varias versus los defensores de su disolución apenas tuviera repercusión en nuestro país.

A finales de los ochenta aparece en el escenario artístico español la figura de Pepe Espaliú, uno de los pocos ejemplos de representación estética de las identidades y sus máscaras. Espaliú es considerado el artista español que mejor supo asumir los presupuestos de representación masculina defendidos por Laura Mulvey en *Placer Visual y Cine Narrativo* (1975). Sus temas giraban en torno a la representación del hombre y su relación con la ideología patriarcal: el cuerpo masculino como un objeto voyeurístico para la mirada femenina; el cuerpo del “macho” como un objeto erótico de otra mirada masculina. En 1992, la performances “Carryings” (1992), realizadas por Pepe Espaliú en San Sebastián y Madrid constituyeron el mayor hito de visibilidad gay y la primera acción artística en hablar abiertamente del SIDA realizada hasta la fecha en el Estado Español.

Según el teórico y comisario Juan Vicente Aliaga (2004), plantearse cómo se habían forjado las concepciones hegemónicas de la sexualidad fue una cuestión ajena a las preocupaciones del arte español de la poco prodigiosa década de los ochenta. Aunque podemos encontrar algunas propuestas artísticas discrepantes, como la obra de Juan Hidalgo y de Esther Ferrer, ambos miembros del colectivo Zaj —una especie de Fluxus español—.

La obra de Erreakzioa-Reacción -Azucena Vieites y Estíbaliz Sádaba- y LSD son dos ejemplos de cómo las mujeres, en el caso español, se adelantaron en la plasmación de formas de vida ajenas a los valores heteronormativos. Su lucha es la disidencia a través del goce, la subversión y la perversidad de la trasgresión. En esta línea, encontramos otros colectivos como O.R.G.I.A. (Organización Reversible de Géneros Intermedios y Artístico) y GWLP (Girls Who Likes Porno), que trabajan temas de postpornografía,

feminismos y de contracultura urbana.

En el territorio de la representación de las prácticas sexuales gays destaca el trabajo de Jesús Martínez Oliva, editor y responsable de una de las publicaciones más relevantes sobre la masculinidad en el arte publicadas en España, *El desaliento del guerrero: representaciones de la masculinidad en el arte de las décadas de los 80 y 90*. También destaca la obra de Alex Francés, centrada en las relaciones sadomasoquistas.

La primera exposición en el ámbito español que se adentran en los conceptos de género desde una óptica crítica que permitía poner en tela de juicio las barreras infranqueables que situaban la feminidad en el cuerpo y en la acción social de quienes denominamos “mujeres” y efectuar el mismo procedimiento con la masculinidad que los discursos mayoritarios adscriben al cuerpo y al actuar de los denominados “varones” fue *Transgenéric@s. Representaciones y experiencias sobre la sociedad, la sexualidad y los géneros en el arte español contemporáneo* comisariada en 1997 por Juan Vicente Aliaga y Mar Villaespesa en el Koldo Mitxelena de San Sebastián. La exposición *Héroes Caídos: Masculinidad y representación*, comisariada en el 2001 por José Miguel G. Cortés en el Espai d'Art Contemporani de Castelló, fue la primera exposición sobre masculinidades realizada en España. Con respecto a las cuestiones de “masculinidad” también debemos nombrar *Bad Boys*, exposición comisariada por Agustín Pérez Rubio para la 50ª Bienal de Venecia celebrada en el año 2003. Cabe destacar también la exposición *Tran Sexual Express*, comisariada en el 2001 por Xavier Arakistain en el Centre d'Art Santa Mónica de Barcelona.

La última gran exposición sobre género, aunque de nuevo sobre feminismos, ha sido *La Batalla de los Géneros* (2007), comisariada también por Juan Vicente Aliaga en el Centro Gallego de Arte Contemporánea. Un proyecto que hay que valorar, dado la urgencia de mostrar obras que nunca se habían mostrado en el Estado Español y que han sido fundamentales en la historia del arte feminista. El proyecto ahonda en los discursos, los debates y sobre todo las representaciones surgidas de la práctica artística que tienen como marco temporal la década de los setenta y que supusieron una tentativa de poner en tela de juicio, e incluso invalidar, la sociedad patriarcal machista. También debemos señalar la labor, tanto expositiva como divulgativa, que se hace desde centros periféricos como el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC), el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC) o el Centro Cultural Montehermoso.

4. Objeto de estudio

Para la selección de nuestro objeto de estudio en este trabajo nos hemos centrado en obras artísticas, que no sólo cuestionen conceptualmente la heteronormatividad sino cuya intencionalidad sea el desenmascaramiento de la ficción identitaria y la creación de identidades plurales de resistencia. Un conjunto de obras donde la fuga plantea un desplazamiento hacia lo híbrido, hacia la desidentificación; una huida excéntrica que responde a la necesidad de actuar subvirtiéndolo.

4.1 Ocaña – Video Nou

Video-Nou fue un colectivo de Barcelona, partícipe de un momento histórico privilegiado del que trazó un interesante cruzamiento entre lo estético, lo social y lo político. Surgidos desde la periferia contracultural y la efervescencia social y política del tardofranquismo, perseguían desarrollar un conjunto de prácticas y políticas capaces de dar autonomía a la esfera pública. Querían crear dispositivos de interacción social que condujeran a las personas a practicar modos de comunicación más directa, reforzando la autonomía social a través de las prácticas audiovisuales.

4.1.1 Actuació d'Ocaña i Camilo (1977)

Tras la muerte de Franco, Barcelona se convirtió en un hervidero de deseos, de reivindicaciones y demostraciones de libertad, de hecho, fue la primera ciudad española en celebrar la manifestación del orgullo gay. En esta época, tal y como comenta Juan Vicente Aliaga «un pintor de vírgenes andaluzas recorría las Ramblas y otros parajes, ataviado con ropas de mujer mientras enseñaba sus partes pudendas y se abanicaba con desparpajo [...] Ocaña era una provocación permanente» (Aliaga, 2000: 27).

El colectivo catalán Video-Nou grabó una actuación de Ocaña con el performer Camilo en 1977, mientras se celebraba una manifestación para exigir la derogación de la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social promulgada por Franco, convocada por el FAGC —Fondo d'Alliberament Gai de Catalunya—. Ambos artistas realizan una serie de interpretaciones: Camilo travestido y afeitándose compone una especie de anuncio televisivo, Ocaña interpreta una copla; después se toman en diferentes personajes hasta que la fiesta desemboca en una orgía. Es a través de la performance como ambos artistas, Camilo y Ocaña, demuestran que lo que se llama identidad de género «no es sino un resultado performativo, que la sanción social y el tabú compelen a dar. Y es precisamente en este carácter performativo donde reside la posibilidad de cuestionar su estatuto codificado» (Butler, 1990: 297).

Tanto en esta actuación como en su forma de vida, Ocaña pone de manifiesto que el género es lo que uno asume, invariablemente, bajo coacción, a diario, incesantemente, con ansiedad y placer, pero tomar erróneamente este acto continuo por un dato natural o lingüístico es renunciar al poder de ampliar el campo cultural corporal con performances subversivas de diversas clases.

4.2 Manu Arregui

Manu Arregui centra su trabajo en la labor de creación digital, más concretamente en el modelado en 3D. Sus temas son los cuestionamientos y juegos perversos con la adolescencia, transfiriéndolos a un mundo adulto donde la muerte y los cadáveres, o bien lo sexual, a través del cuestionamiento de la masculinidad, se dan la mano, en unas obras de pretendida factura juvenil, como juegos de video-consola, o imágenes de ficción utilizadas en la industria cinematográfica americana dedicada al entretenimiento juvenil.

4.2.1 Coreografía para 5 Travestis (2001)

Es una de las obras que mejor representa sus intenciones. Asumiendo la naturaleza caleidoscópica que nos recuerda la natación sincronizada de las películas de Esther Williams y su fascinación hipnótica. Arregui entretiene una sugestiva coreografía de piruetas de marcado carácter femenino hasta que al final nos descubre que quienes realizan esa danza sensual y sexual son cinco varones, que comienza entonces a descargar una “lluvia dorada”. Arregui subvierte de esta manera unos clichés y estereotipos aún en uso, poniendo en tela de juicio los cánones de una sexualidad objetualizada y fetichista. Con esta coreografía, de corte libre y vital, trata de desarticular unas concepciones establecidas y fuertemente arraigadas en torno a la noción de género como elemento identitario.

4.3 Txomin Badiola

Tras la estancia de Txomin Badiola en Nueva York, sus presupuestos se han transformado; sus esculturas al estilo de Oteiza, se han expandido y se han convertido en lugares abiertos, donde entrar y descubrir pequeños detalles en cada uno de los videos y fotografías que cuelgan de las paredes de contrachapado de sus instalaciones. La mayoría de estas imágenes muestran a hombres en diferentes posturas y actitudes. Especialmente los videos contienen un relato extraño que nos hace pensar en los hombres como prisioneros, pero ¿prisioneros de qué? ¿del destino? ¿de la política?, ¿del mercado?, ¿de sus identidades?

4.3.1 Vida Cotidiana (con dos personajes intentando ser humanos) (1995-1996)

Dos hombres introducidos en un cuarto que pelean, se miran, bailan. Ambos en un espacio cerrado que provoca deseo, ansia, morbo, tensión... Uno lee, el otro descansa, luego hacen ejercicios gimnásticos muy varoniles. Un homoerotismo de raíz amarga, de espacios constreñidos que exudan un olor a hombre, hace calor y esos hombres que sudan, intentan refrescarse, por eso muchos aparecen desnudos. Unos cuerpos que muestran la dejadez y la rutina de una masculinidad desequilibrada y amenazante. Ambos cubiertos con máscaras que hacen patente esa mascarada denominada “masculinidad”.

No hay un solo tipo de masculinidad, más bien se produce una masculinidad hegemónica que se crea y recrea en relación con otras. Badiola nos abre un abanico de masculinidades; más que hablar de masculinidad, el artista nos habla de diferentes masculinidades. En esta época ambigua y de conceptos porosos, actitudes de dominio y control vinculadas a lo “masculino” dejan de tener sentido y como dice José Miguel G. Cortés «los iconos de mármol han caído de sus pedestales y las figuras erguidas y pulcras están dejando paso a unas más frágiles y vulnerables, pero también más ricas y plurales. La mascarada que daba sustento a una masculinidad estrecha y unívoca está cediendo el paso a imágenes de la masculinidad nada heroicas. Ahora nos encontramos con figuras de hombres torpes, débiles, dóciles, inseguros o deteriorados que muestran con toda su crudeza la debilidad psicológica, la

incertidumbre personal y la mortalidad física de una masculinidad que se nos quería hacer pasar como invulnerable» (Cortés, 2004)

4.4 Cabello/Carceller

La práctica artística es concebida por Cabello/Carceller (2009) como un juego peligroso en el que se hace necesario poner en situación de riesgo la lógica de todo sistema destinado a normalizar las relaciones del sujeto, cualquiera que sea, con el mundo. El fin de cada una de sus obras es la superación del rígido binomio masculino/femenino y la búsqueda de alternativas críticas a las representaciones sexuales hegemónicas. Su trabajo es un ejemplo de cómo las prácticas artísticas contemporáneas pueden contribuir a transformar los clichés y los tópicos, además de ayudar a deconstruir los discursos dominantes. Las artistas luchan contra los prejuicios que imponen una única forma de actuar y relacionarse, experimentando con todo tipo de roles y entendiendo las múltiples realidades que nos rodean. Se autodefinen como “degeneradas”, en referencia al “Entartete Kunst” —Arte Degenardo—, con todo lo que el término implica, ya que recordemos que el “Entartete Kunst” fue el término adoptado por el régimen nazi para denominar todo arte moderno que no se ajusta a los cánones definidos por el clasicismo, el cuál era denominado por ellos mismos como “Arte heroico”. Las artistas no sólo cuestionan ese arte clásico e incluso el arte institucionalizado y normativizado sino que además sus obras son el punto de partida para una profunda reflexión crítica sobre la performatividad.

4.4.1 Instrucciones de uso (2004)

Este vídeo se estructura como una irónica guía visual en la que una variedad de gestos, actitudes y poses tradicionalmente masculinas son representados por una mujer. Plantea una serie de instrucciones, a través de un decálogo, sobre cómo sentarse, leer el periódico, coger el móvil, beber una cerveza, esperar, etc. Siguiendo estas instrucciones se podría llegar a adquirir una imagen masculina “correcta” en un corto espacio de tiempo. Tal y como indica Helaine Posner en el catálogo *The Masculine Mascarade. Masculinity and Representation*, lo masculino no es un género monolítico e inmutable sino una amalgama de condiciones sexuales y sociales que lo han constituido como género, y que al igual que la mascarada de lo femenino, se revela como una identidad construida artificialmente. Profundizar en el análisis de la masculinidad como una construcción cultural, como un modelo de comportamiento que podría adaptarse a cualquier cuerpo humano es lo que hacen las artistas con estas sencillas “instrucciones de uso”.

4.5 Virginia Villaplana

Su trabajo se situaría entre el lenguaje del cine y el video, en la línea de los planteamientos de la finlandesa Eija Lisa Athila quien también conjuga ambas narrativas. La artista entiende la teoría feminista como un marco amplio dentro del cual analizar la representación de la mujer en el discurso clásico así como la construcción de la espectadora. A sus reconocidos video/films sobre feminismo, la autobiografía, la

memoria, la violencia contra las mujeres y el cuestionamiento de los estereotipos, hay que añadir sus últimas obras sobre el discurso “queer” y transexual.

4.5.1 Escenario Doble (2004)

En “Escenario Doble”, Villaplana aborda la problemática de la “masculinidad de mujer”, donde muestra, por una parte la experiencia de Marco, transexual de mujer a hombre que nos narra en primera persona su operación de cambio de sexo, y por otra, la acción dragking de la performer francesa Myriam Marzouk. En este ensayo documental, Villaplana aborda la problemática de la “masculinidad de mujer”, contraponiendo dos experiencias: por una parte una entrevista a Marco, transexual de mujer a hombre que nos narra en primera persona su operación de cambio de sexo y cómo ha afectado a su vida; y por otra, la acción dragking de la performer francesa Myriam Marzouk. La naturalidad y sencillez luminosa de la entrevista a Marco, contrastan con la nocturna teatralidad de la segunda para ofrecernos dos modos de afrontar la construcción de los géneros. De nuevo nos encontramos con un trabajo que pone de manifiesto la performatividad del “género”, a través del travestismo de Myriam Marzouk y la transexualidad mujer-hombre de Marco, dos masculinidades y dos feminidades fundidas en cuerpos independientes no-categorizados.

4.6 Cecilia Barriga

La artista chilena, residente en España, es una de las mayores representantes del audiovisual “queer” en nuestro país. Una de sus piezas más conocidas es “Meeting between two queens” (1991) donde recreando el cine mudo, Marlene Dietrich y Greta Garbo se encuentran haciendo coincidir mediante la apropiación de fragmentos de sus películas, imágenes y miradas que las hacen estar conectadas. Posteriormente ha realizado más trabajos sobre el género, especialmente, sobre la figura femenina y sobre el feminismo. La artista reflexiona sobre cómo nuestras identidades individuales y colectivas se construyen y representan, sea por la pulsión imaginaria de lo íntimo o por el devenir cultural y político que nos rodea. Su mirada capta tanto el espacio íntimo y solitario de una persona, como la performatividad espontánea de diferentes colectivos.

4.6.1 El camino de Moisés (2005)

El video que nos interesa analizar es un trabajo de corte documental sobre la vida de Ana hasta su transformación en Moisés. Cecilia Barriga deja que la historia hable, sigue al protagonista y observa tanto sus decisiones como las de sus amigos transexuales masculinos y de mujeres en proceso de cambio. La imagen de Ana, cuando era una niña y su imagen actual con barba, como hombre transgénero crea una estética de las masculinidades minoritarias muy potente visualmente. Este video es una muestra visual de la masculinidad femenina definida por Judith Halberstam, ya que nos permite observar «qué tipo de carga simbólica estamos imponiendo al cuerpo transexual dentro del posmodernismo y cómo esos cuerpos resisten o desafían el peso de ser el signifiante de la construcción tecnológica del otro» (Halberstam, 1997: 168-169).

No podríamos finalizar esta presentación sin citar, por una parte, el trabajo de Félix Fernández, artista emergente, cuya obra, especialmente su producción videográfica,

versa en torno a la cuestión de la masculinidad y su posición como “hombre” aquí y ahora,

4.7 O.R.G.I.A.

O.R.G.I.A es un colectivo independiente, cuyo marco de investigación y creación artística se concentra en torno al género y a la sexualidad, desde un posicionamiento feminista y “queer”. Es una identidad “difusa” que trabaja a través de diferentes disciplinas metodológicas, subvirtiendo lo heteronormativo, así como la sexualidad, que se rige por la moral y socialmente aceptado. La mayoría de sus trabajos giran en torno a la “masculinidad”. Consideran que el feminismo ha sabido generar un discurso autocrítico en torno al sujeto feminista, a la identidad del sujeto mujer o al dispositivo del género que es la feminidad, una tarea que debe aplicarse a la propia masculinidad. Este es el aspecto que más nos interesa en nuestro proyecto, especialmente sus trabajos en torno a la identidad masculina heteronormativa en el Estado Español.

4.7.1 P.N.B. (Producto Nacional Bruto) (2005)

Este video es una selección de realidades ficcionadas que reúnen una serie de características prototípicas del “macho ibérico” y del complemento que lo dotó de virilidad (la mujer-madre, la mujer-esposa y la mujer-florero), a desentrañar lo que la ficción convirtió en realidad a través de la iteración y la reproducción de clichés, y a desenmascarar en definitiva, la lógica de la potestad masculina arraigada durante el franquismo, y de este modo los vestigios heredados por nuestra sociedad actual. Una crítica sobre el imaginario masculino generado desde el ámbito cinematográfico en la dictadura española de los años sesenta y setenta, copado de estereotipos y prejuicios, que ha seguido teniendo cabida, en el imaginario visual de las décadas de los ochenta y noventa en nuestro país.

4.8 Itziar Okariz

Es una de las artistas vascas más activas del panorama artístico del Estado Español. Trabaja con acciones, objetos, videos y fotografías. Una de sus constantes es el uso del cuerpo como materia de reflexión. El cuerpo es el campo de acción, territorio de disidencia y deseos. Utiliza su propio cuerpo como respuesta crítica y feminista a la opresión del cuerpo de la mujer, a la estética impuesta por la sociedad, los medios, la publicidad y la moda. Tal y como señala la crítica de arte Cecilia Andersson, lo que realmente le interesa a Okariz son

las cuestiones concernientes al modo en que las mujeres pueden deshacerse de las imágenes estereotipadas de los medios de comunicación que continuamente visualizan la mercancía y los objetos como parte integrante o muy próxima al cuerpo de la mujer (Andersson, 2001: 21)

4.8.1 Orinar en espacios públicos y privados (2002)

El título es ya, de por sí, bastante significativo. Sin embargo, si ya te habías imaginado a una mujer orinando en público, o en privado, probablemente te la habías imaginado

sentada en cuclillas. La postura que se representa en estas imágenes es diferente. Okariz está de pie, con la falda levantada a modo de protección y orinando exactamente igual que un hombre. Sus manos están colocadas en la entrepierna y sus ojos fijos en el chorro de orina. Hay algo de fotoperiodismo en el estilo en el que se han realizados estas imágenes, en la manera en que ofrecen montones de información y en el contexto en el que se han hecho; aspectos tales como dónde tuvieron lugar, a qué hora del día, en qué época del año, quiénes han podido ser los espectadores... Pero lo más importante es que estas imágenes plantean cuestiones sobre la construcción del género. Ilustran la idea de que el género se entiende cada vez más, no ya en términos de esencia física o incluso de construcción cultural, sino de interpretación. Una interpretación que se ha ido naturalizando a través de una repetición constante de lo que hacen y no hacen los hombres y de lo que hacen y no hacen las mujeres. Judith Butler sostiene que

los géneros están siempre rodeados de ambivalencia, precisamente porque cada nueva identificación supone un coste, la pérdida de alguna otra serie de identificaciones, la aproximación forzosa a una norma que uno nunca elige, sino que es ella la que nos elige, pero que nosotros ocupamos, invertimos y a la que damos un nuevo significado, hasta el punto que la norma fracasa en su intento de determinarnos por completo (Butler, 1991: 336)

5. Conclusiones

Tras el estudio de las obras seleccionadas, constatamos que el videoarte es una de las disciplinas artísticas más heterogéneas que existen en la actualidad. Sus formatos van desde el documental a la animación digital. Esta “hibridación” de géneros audiovisuales le convierte en un medio idóneo para la representación de un concepto, mutable y permeable, como es la “identidad de género”. Consideramos que cada vez es más difícil definir el género, ya que cada día aparecen nuevas identidades sexuales que no se inscriben en ninguna categoría normativizada. Esta indefinición sexual se identifica con la imposibilidad actual de encontrar una definición única y válida para el videoarte. Cada día aparecen nuevos formatos, nuevas formas expositivas, sistemas de grabación y exhibición que amplían y a su vez, desmontan cualquier definición otorgada al videoarte. Del mismo modo, los límites entre lo “femenino” y lo “masculino” cada vez están menos claros y sus

Cada día aparecen
nuevos formatos, nuevas
formas expositivas,
sistemas de grabación y
exhibición que amplían y
a su vez, desmontan
cualquier definición
otorgada al videoarte

figuras más abiertas, permitiendo el brote de nuevas identidades. Y es en esta “hibridación” donde, tanto el videoarte como la identidad sexual, encuentran la libertad suficiente para reinventarse continuamente y alejarse de cualquier sistema de opresión y castración.

BIBLIOGRAFÍA

Libros

- ALIAGA, Juan Vicente (2004): *Arte y cuestiones de género*. Guipúzcoa, Nerea.
- ALIAGA, Juan Vicente; G. CORTÉS, José Miguel (2000): *Identidad y diferencia sobre la cultura gay en España*. Barcelona, Egales.
- BUTLER, Judith (1990): *Gender Trouble: Feminism and the Subversión of Identity*, Londres, Routledge. (Traducción en español: *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona. Paidós, 2007).
- BUTLER, Judith (1993): *Bodies that Matter. On the discursive limits of “sex”*, Nueva York, Routledge. (Traducción en español: *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*, Buenos Aires, Paidós, 2003).
- G. CORTÉS, José Miguel (2004): *Hombres de mármol. Códigos de representación y estrategias de poder de la masculinidad*. Madrid, Egales.
- GADAMER, Hans-Georg (1998): *El Giro Hermenéutico*. Madrid, Cátedra.
- GRONDIN, Jean (2008) *¿Qué es la hermenéutica?* Barcelona, Herder.
- HALBERSTAM, Judith (1998): *Female Masculinity* Durham, North Carolina, Duke University Press. (Traducción al español: *Masculinidad Femenina*. Madrid, Egales, 2008).
- LIZARAZO ARIAS, Diego (2004): *Iconos, Figuraciones, Sueños. Hermenéutica de las Imágenes*. México D.F. Siglo XXI.
- MARTÍNEZ OLIVA, Jesús. (2005): *El desaliento del guerrero. Representaciones de la masculinidad en el arte de las décadas de los 80 y los 90*. Murcia, CENDEAC.
- RICOEUR, Paul. (2002): *Del Texto a la Acción. Ensayos de Hermenéutica II*. México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- WITTIG, Monique. (1992): *The straight mind and other essays*. Boston, Massachusetts, Beacon Press. (Traducción al español: *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid, Egales, 2005).

Artículos

- ANDERSSON, Cecilia (2001) “sin título”. En el catálogo “Give me Trouble. Itziar Okariz”. Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, Donostia-San Sebastián, 2001. Comisaria: Alicia Fernández.
- MULVEY, Laura (1975) “Visual Pleasure and Narrative Cinema”. *Screen*, 16.3 Autumn, pp. 6-18 (Traducción en español: “Placer visual y cine narrativo”, Valencia, Episteme, 1985).

Catálogos

Bad Boys. 50º Biennale di Venezia. Ministerio de Asuntos Exteriores. Madrid, 2003. Comisario: Agustín Pérez Rubio.

Héroes Caídos. Masculinidad y representación. EACC (Espai d'Art Contemporani de Castelló), Generalitat Valenciana, 2002. Comisario: José Miguel G. Cortés.

La Batalla de los Géneros. CGAC - Centro Galego de Arte Contemporánea - Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, Santiago de Compostela, 2007. Comisario: Juan Vicente Aliaga.

The masculine masquerade. Masculinity and Representation. PERCHUK, A y POSNER, H., Massachusetts Institute of Technology, 1995. Comisarios: Andrew Perchuk; Helaine Posner.

Trans Sexual Express. Centre d'Art Santa Mónica, Barcelona, 2001. Comisarios: Xavier Arakistain; Rosa Martínez.

Transgénéric@s. Representaciones y experiencias sobre la sociedad, la sexualidad y los géneros en el arte español contemporáneo. KOLDO MITXELENA Kulturunea. Diputación de Guipúzcoa, Donostia-San Sebastián, 1998. Comisarios: Juan Vicente Aliaga; Mar Villaespesa.

Web

Entrevista a Cabello/Carceller en Espai Visor (2009, mayo). Exposición "BACKSTAGE". Disponible en: <http://www.espaivisor.com/> , consultado el 20/01/11.