

Anotaciones en torno a vídeo y feminismo en el Estado español

SUSANA BLAS

Desde el historicismo feminista, sabemos que durante mucho tiempo fue difícil reconocernos. La nueva identidad histórica de la mujer, cuestión que sobre todo cobra importancia a partir de los años setenta, sigue todavía sin haberse escrito en muchos campos o sin ocupar el lugar adecuado. Incluso a nosotras mismas nos ha costado dar por hecho, y con orgullo, qué hemos sido en el terreno del arte. Todavía hoy tenemos dificultades para encontrar las representaciones del arte feminista, al menos en la reciente historia de nuestra cultura contemporánea, especialmente al concerniente a la cultura latina, es decir, toda aquella que se produce en la transnacionalidad de nuestro idioma. Para mí el 'arte feminista' es el tránsito inevitable que hicimos muchas mujeres para alcanzar nuestro verdadero espacio, es decir "otro" más igualitario y diferente.

CECILIA BARRIGA¹

Este ensayo solo aspira a compartir una investigación abierta que arroja más preguntas que aclaraciones en relación al desarrollo del vídeo feminista en el Estado español. Las razones de esta "dispersión de datos" son múltiples, algunas propias de las circunstancias de la materia de estudio que se está procesando con escaso apoyo del contexto del arte español, incluso del académico; otras debidas a las propias peculiaridades del medio. El vídeo lleva incorporado a las artes plásticas cuatro décadas y no deja de re-escribir su historia; el carácter combativo de esta práctica en sus comienzos, su permeabilidad lingüística y política, y su vocación contraria a las catalogaciones, dificulta "historiarlo" de un modo tradicional, e incluso en ocasiones se hace deseable para no violar su espíritu.

Algunas consideraciones iniciales

1. Sin entrar todavía en la cuestión feminista, el impulso por nadar a contracorriente de su primer periodo dificulta introducir el vídeo en un discurso tradicional, por una parte por este posicionamiento crítico, anti-sistema, clave en su momento fundacional; y por otra, por su naturaleza híbrida que le hace participar de territorios movedizos y compartir debates con el cine experimental, el accionismo, el arte efímero, y las artes plásticas más tradicionales... por lo que seguirle la pista supone tirar de demasiadas madejas a la vez, frecuentemente enredadas.

2. El hecho de que las producciones videográficas compartan una historia de amor y desamor con el cine primero, y con la televisión después, y que se entremezclen con los géneros tradicionales, terminó relegando su estudio a un terreno de nadie, eximiendo a los programas tanto de los departamentos de arte como de cine a incluirlo hasta muy recientemente.

3. También hay que asumir que el medio ha experimentado, en mi opinión, a lo largo de sus cuatro décadas de historia, una transformación de "una perversión" sin igual, tanto en su recepción como en el uso por parte de los artis-

tas, y sobretodo dentro del sistema del arte, pasando de ser el símbolo del arte protesta (anti-televisivo y anti-capitalista) a convertirse en el abanderado del arte espectáculo por antonomasia en manos de galerista y museos que ven en “esta nueva disciplina” un fuerte reclamo para traerse las masas a los museos, los unos; y para vender arte tradicional en las ferias, los otros, usando las obras videográficas como si de videoclips o de publicidad se tratara.

4. Deteniéndonos ya en la cuestión feminista, nunca la filiación de una herramienta con un discurso fue más clara ni está mejor documentada, pues en la propia constitución del lenguaje del vídeo fue clave el papel de las artistas comprometidas con el feminismo que a finales de los años sesenta necesitaban elaborar una nueva forma de rodar, de mirar, huyendo del encuadre patriarcal que tanto los géneros clásicos como el cine habían difundido a lo largo de los siglos; Y sin embargo, rara vez se les reconoce este papel en la génesis del lenguaje. Podemos afirmar que las vinculaciones entre el arte del vídeo y el feminismo no fueron esporádicas ni anecdóticas, sino fundacionales² y por eso resulta indignante el escaso tratamiento de este aspecto en la mayoría de “las Historias del vídeo” que suele reducirse a un subapartado dentro del capítulo de “los orígenes”, que consolida una y otra vez el mito del nacimiento del género en manos de dos artistas masculinos (Paik y Vostell). Este acercamiento no es inocente y silencio no solo el papel colectivo y antisistema de muchas de las mujeres que conformaron esta herramienta sino un buen número de nombres. La gravedad historiográfica es mayor si consideramos que aun siendo una práctica historizada muy recientemente, a veces entrado el siglo XXI, sigue arrastrando este tipo de planteamientos.³

5. Centrándonos en el caso del Estado español, el problema de la asimilación de los discursos feministas es aún mayor, no solo porque no han penetrado con normalidad en los programas de estudio de las facultades de arte, historia y filosofía, sino porque el desconocimiento general de la historia del feminismo y de su pensamiento es hondo y en ocasiones arrastra errores de base tan “surrealistas” como oponer feminismo y machismo. Como consecuencia de esto, el esfuerzo se multiplica cuando se trata de promover en nuestro país cualquier proyecto que use el término “feminismo”, llegándose a convertir en un tabú. En este ambiente de incultura generalizada “se comprende” que muchas artistas sean reticentes a incluir su trabajo en ámbitos que incluyan esta denominación.

Ser feminista / ser artista feminista

Reflexiones en torno a los conceptos de “arte de mujeres”, “arte feminista”, arte del cuerpo...

Me defino como feminista, como ciudadana feminista, sin embargo no me gusta definirme como artista feminista, porque considero que contextualiza el trabajo en un margen muy estrecho que es el de lo específico. Cuando eres percibida como artista feminista, tu trabajo solo va a hablar de feminismo, de la misma forma que cuando eres percibida como artista mujer, tu trabajo solo va a hablar de feminidad, y relega cualquier otra dimensión de tu trabajo a la invisibilidad.

En cualquier caso, prefiero el espacio político del feminismo al espacio específico del arte de mujer, dado que permite la reflexión y el cuestionamiento de las categorías que me sitúan dentro de esa especificidad.

ITZIAR OKARIZ⁴

Estas palabras de Itziar Okariz, unas de las creadoras que ha realizado un proyecto artístico más comprometido con numerosos aspectos relativos al cuestionamiento del cuerpo normativo y de la identidad, sirven ejemplarmente para introducir la problemática que se plantea cuando tratamos de resaltar como feministas producciones realizadas por creadoras que tratando asuntos dispares pueden tener en común denunciar situaciones de desventaja y discriminación hacia las mujeres o reflexionar sobre los modelos de representación de la identidad femenina.

Como citábamos, y como bien expuso recientemente Rocío de la Villa, el desconocimiento hasta el extremo de lo que el feminismo supone lleva a esta dificultad para hacer catalogaciones o recopilaciones en el arte español. “En España existe un problema de asimilación de los discursos feministas que ya se ha dado en otros ámbitos hace mucho tiempo y esto nos impide poder nombrar estos trabajos o analizarlos dentro de este área de estudio. En España, a pesar de que la etiqueta ‘arte feminista’ haya sido aceptada para referirse a una tendencia en la escena internacional del arte contemporáneo, la denominación no ha calado como herramienta útil para clarificar tal perspectiva en el ámbito nacional. Entre los motivos de esta anomalía, se cuenta la pacatería del mundo del arte español, condicionado por un marco social que parece seguir incapacitado para distinguir entre ‘machismo’ y ‘feminismo’, al considerarlos polos simétricos de un mismo binomio... En el caso del ‘arte feminista’, el término provoca tal tabú que, como resultado, venimos asistiendo desde hace demasiado tiempo, casi como si se tratara de un problema irresoluble, a una ristra de eufemismos: ‘arte femenino’, ‘arte de mujeres’, ‘arte de género’, como si fueran sinónimos, intercambiables.”⁵

Es importante puntualizar que reunir una serie de producciones y considerarlas feministas no implica que no puedan ser leídas bajo otras miradas y en relación a otros asuntos; tampoco que se asimilen unas a las otras ni que tengan que reconocerse en sus discursos. Para poner un ejemplo muy claro tomemos el flamante volumen de Phaidon titulado sin eufemismos: *Art and Feminism* a cargo de Peggy Phelan y Helena Reckitt,⁶ editado con generosas imágenes. Con una simple ojeada al tomo comprobaremos que en esta obra no solo se incluyen los trabajos de creadoras como Carolee Schneemann, Lynda Benglis, o Hannah Wilke, habitualmente asociadas a un feminismo militante. En esta obra se recogen obras de Vanessa Beecroft, Pipilotti Rist, Gillian Wearing, Eija-Liisa Ahtila, Jana Sterbak, Mona Hatoum, Sarah Lucas, Shirin Neshat... el listado es interminable... Digamos que a todas estas artistas “no les incomoda” aparecer en esta recopilación... Y a nadie se le ocurre argumentar que por aparecer en este estudio, todo el trabajo de Shirin Neshat o el de Vanessa Beecroft se reduzca a las cuestiones feministas o “de género”. Desde mi punto de vista, el feminismo supone una toma de conciencia que “se incorpora” al resto de valores de la obra que siempre es polisémica y política. Pues bien, este argumento tan sencillo de aplicar para el contexto de exposiciones y bibliografías internacionales parece

que se bloquea una y otra vez cuando lo trasladamos al “caso español”, con el perjuicio que esto tiene para nuestra historiografía.⁷

Hecha esta consideración inicial, me permitiré abordar algunos de estos trabajos desde la óptica feminista y algunas cuestiones relativas a la implantación de sus discursos en el Estado español. Por supuesto no hace falta puntualizar que no se pretende incluir todos los vídeos catalogables sino comentar algunas obras a raíz de los comentarios que iré exponiendo.

La generación de los noventa

Escasa influencia de los discursos feministas internacionales y acercamiento autodidacta a la herramienta

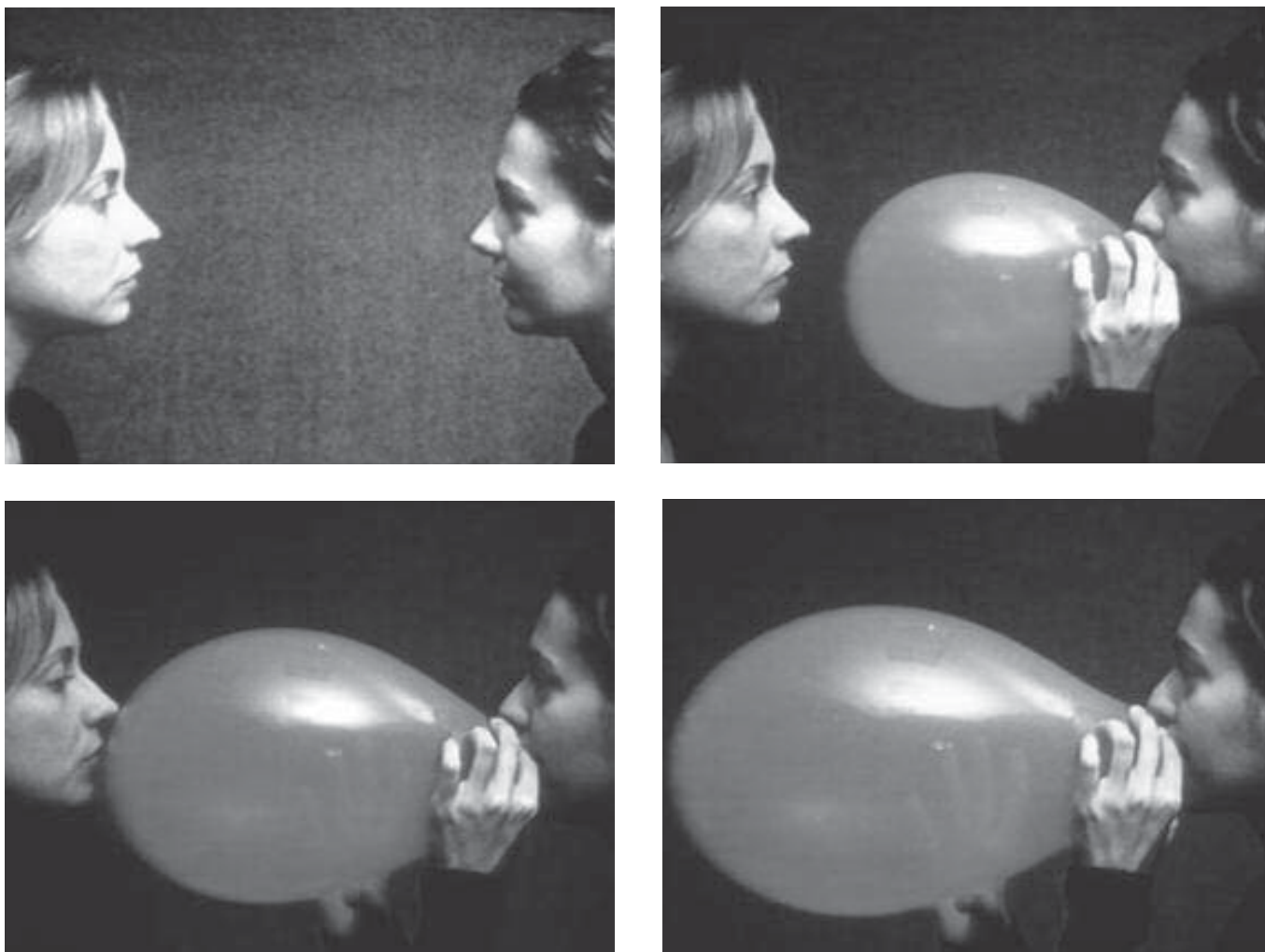
Desde finales de los años setenta el vídeo comienza a utilizarse por parte de las artistas españolas conceptuales que ya se servían del cine experimental para documentar sus acciones o para explorar la imagen en movimiento. Entre ellas podemos citar a Esther Ferrer, Fina Miralles o Eugènia Balcells.

En mi opinión, el caso de Eugènia Balcells⁸ sería el más reseñable en relación al vídeo pues su trabajo videográfico además de ser pionero se despliega en un sinfín de capas haciendo aportaciones valiosísimas tanto a nivel formal como teórico en piezas monocanales e instalaciones que cuestionan los roles y el tratamiento del cuerpo de la mujer en aquella época. Sin embargo es sintomático de la pobreza documental que sobre estas experiencias existía entrada la década de los noventa el que su obra apenas era conocida por las creadoras jóvenes que empezaron a hacer vídeos cuando su trabajo se mostró en Madrid en el CARS⁹ en 1995.¹⁰

De mis conversaciones con la generación de artistas de los noventa concluyo que el acceso a la información y a los precedentes fue de un modo muy fragmentario, siendo difícil visionar los ejemplos, o estudiar las teorías fílmicas que empezaban a traducirse en ese momento. Esta situación mejoró notablemente al final de la década, contribuyendo mucho la irrupción de Internet, aunque en aquel momento aún era costoso acceder a las piezas por este medio y lo que nos llegaba se limitaba a escasas imágenes fijas y a breves sinopsis que nuestra mente animaba con mucha imaginación.

Mediados los noventa los análisis de género desde las artes se convirtieron en asuntos centrales de discusión, y en nuestro país fueron paradigmáticas muestras como *100%* (1993), *Territorios indefinidos* (1995), *El Rostro Velado* (1997), *Solo para tus ojos* (1998), *Transgenéricas* (1998), *Zona F* (2000) o *Héroes Caídos* (2002).¹¹ También a este momento pertenece la trilogía que *Metrópolis* (TVE2) dedicó a la identidad: “XX/XY”; “XXY” y “01010 Cyborg” (1999).

Y entre esa cantidad de información bibliográfica y de ejemplos que se empezaban a conocer a través de algunas muestras, el modelo teórico que más se difundió para darle una coherencia al relato fue el anglosajón, y en particular el norteamericano,¹² que en realidad poco se podía aplicar al caso español, pues tras el momento de las pioneras vivimos una etapa de desinterés por los nuevos medios, de “posfeminismo” mal entendido, de vuelta a la pintura y a los viejos géneros en los años ochenta. Salvo casos concretos que se desarrollaban



Dolores Furió, 4 fotogramas de *Geografías*, 2000, vídeo monocanal

al amparo de los festivales especializados en vídeo y arte electrónico, habría que esperar a mediados de los noventa para que se asentara una verdadera primera generación de artistas feministas que trabajan con el vídeo con conciencia política y reflexionando sobre la representación a nivel práctico y teórico.

Con una enorme necesidad de medios técnicos y falta de acceso a los discursos, algunas artistas y pensadoras “reinventan el vídeo feminista” desde los noventa, interpretando la escasa información y sacando partido a las características del lenguaje videográfico que sigue reteniendo una capacidad sin igual para proyectar la identidad de un modo no convencional. Al final de la década tendremos revisiones neo-esencialistas aderezadas con misticismo posmoderno en los vídeos de Mapi Rivera; videoacciones que cuestionan los límites de percepción del propio cuerpo en el entorno en los ejercicios con la temporalidad de Susana Vidal; la denuncia de la falta de espacio físico y mental de las mujeres en las reflexiones depuradísimas de Dolores Furió, y un interés por analizar las imágenes y los perversos resultados que determinados códigos identitarios imponen en los trabajos de Virginia Villaplana, María Ruido o Cabello/Carceller, que optan por la vertiente más constructorista, al igual que Estibaliz Sádaba y el colectivo al que pertenece: Erreakzioa-Reacción¹³ que desde una militancia expresa y con grandes dosis de ironía arremeten contra los estereotipos sexistas en vigor.



Estibaliz Sádaba, *Nadie esperaba que yo tuviera talento*, 2005-2006

Para un archivo de vídeo feminista en el Estado español

(Algunos asuntos)

1. Cuerpo y vídeo: el debate de la visibilidad

Al final, paradójicamente hablando del vídeo (inmaterial, temporal, efímero...) siempre acabamos en el cuerpo o empezamos en el cuerpo. La cámara de vídeo era idónea para operar estrategias de distanciamiento y deconstrucción sobre las imágenes falocéntricas demasiado vinculadas a los géneros tradicionales. La auto-representación femenina en manos de muchas creadoras, en una etapa inicial, y en conexión con las tesis de Laura Mulvey,¹⁴ se aleja de la carnalidad... pierde contornos y definición para hacerse reflejo, sombra, fragmento... "Al final no había imágenes. El monitor era una fuente de luz."¹⁵ Como si disolverse, "desaparecer", ayudara a escapar por las rendijas de una puerta muy sólida que era la de un club al que tampoco teníamos tantas ganas de pertenecer.

A nadie le extrañó que el arte más innovador brotara de la energía de las mujeres, que escapando de los grandes géneros, elegían la instalación, la performance y el vídeo. "Vivir con vídeo es vivir con dos cerebros" afirmaba la pionera Fluxus, Shigeko Kubota. Puestas al ejercicio de la auto-representación, conocedoras o no de la teoría fílmica feminista, pocas lo harán desde la complacencia, sin plantearse la deconstrucción del cuerpo y en muchos casos la del desnudo. Desgraciadamente la valoración de la desnudez que Lippard hacía en 1976 seguía bastante vigente, aunque la corriente más sensualista del ciberfeminismo recuperará después el cuerpo como regocijo y como fuente de placer.

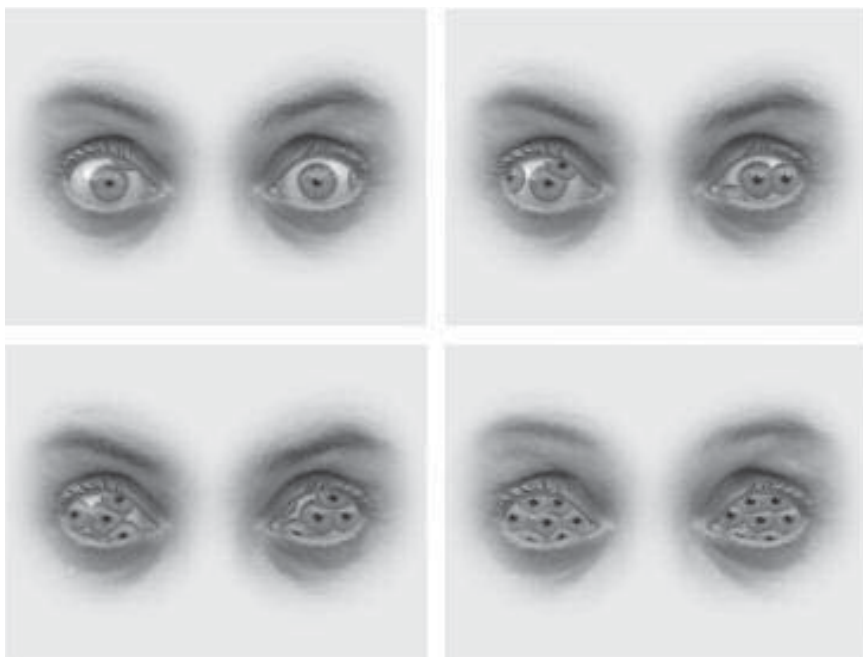
Decía Lippard: “Una mujer, usando su propia cara y su propio cuerpo tiene derecho a hacer lo que ella desee con ellos, pero existe un sutil abismo que separa el uso que el hombre hace de la mujer para excitarse sexualmente del uso que la mujer hace del cuerpo de la mujer para denunciar ese insulto.”¹⁶

Diríamos que la problemática de la desnudez resurge con el vídeo una y otra vez. La cuestión genera un debate muy rico, a pesar de las desavenencias entre posturas, hoy bastante reconciliadas,¹⁷ y a la larga operó cambios fundamentales no solo en el desarrollo del arte hecho por mujeres sino en toda la historia del arte en general.

Trabajos recientes de un enorme interés en relación al cuestionamiento del cuerpo normativo me parecen los video-retratos que ha realizado Marina Núñez, creando “mujeres monstruas” que en la línea de sus teorizaciones pictóricas,



Marina Núñez, *Sin título (monstruas)*, 2005



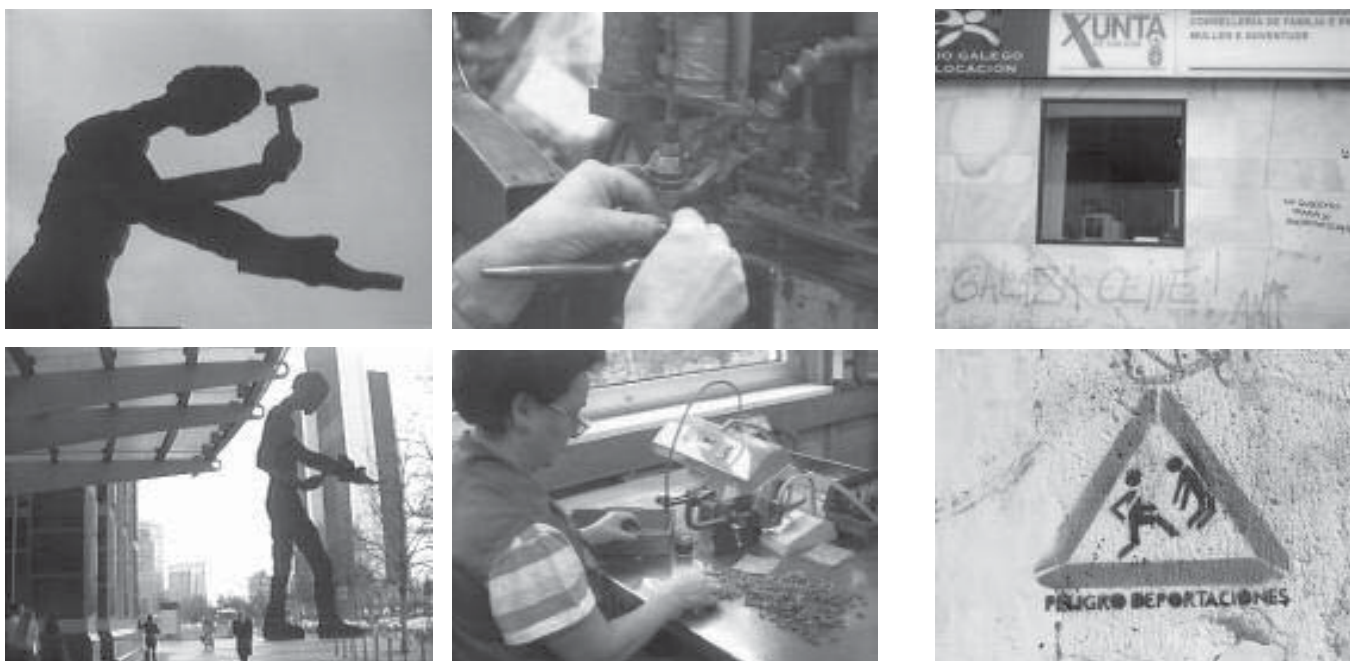
Marina Núñez, *Multiplicidad*, 2006

plantan cara a los cánones con sus cuerpos anómalos. Bultos y deformaciones, apósitos y extensiones para expandir y cuestionar la idea de belleza arquetípica del rostro femenino.

Itziar Okariz también ha dado “un giro personal” a la temática del cuerpo con sus propuestas performáticas, potenciando la hibridación, la animalidad y la otredad como puntos de partida para trabajar desde el terreno de la “ambigüedad creativa”. Sus videoacciones combinan la ironía con una desobediencia activa. Su serie ya paradigmática *Mear en espacios públicos o privados* (2000) actualiza con contundencia toda la temática de los fluidos corporales femeninos y su simbolismo.

2. El cuerpo inmerso en el debate de la espectacularización

A la hora de ordenar el grupo de trabajos en vídeo de las artistas que desde mediados de los noventa exploran el cuerpo y la identidad hay que considerar que a lo largo de esa década la mayoría de las obras que usan el medio no conectan tanto con los debates feministas, sino con un generalizado renacimiento del cuerpo performático. Recordemos la revisión de los conceptos género/sexo, y el afianzamiento de los discursos del posthumano de la época. De la mano de esta ola aparecieron un sinfín de obras atraídas por la ductilidad electrónica para registrar cuestiones identitarias pero que en la mayoría de los casos destilaban un narcisismo subido y pretensiones muy distintas al del compromiso político; convirtiendo sus resultados en desvaríos de superficialidad y artificio que pueden tener su interés desde otros prismas. Comenzaban las grandes producciones en vídeo, ¡que por fin abarataba también el proceso de edición y no solo el de rodaje! y que se reconciliaba con la industria del cine, dejando sus presupuestos en manos de instituciones y galerías que asumían estas producciones a cambio de la espectacularización del vídeo como gran reclamo de masas para el arte del nuevo siglo. La obra de Mathew Barney, Orlan, Vanessa Beecroft o



María Ruido, 4 fotogramas de *La memoria interior*, 2002, y 2 fotogramas de *Tiempo real. Imágenes, palabras y prácticas políticas desde los cuerpos de la precariedad: apuntes para una teoría del discurso*, 2003

Pipilotti Rist, aunque podía incorporar reivindicaciones, por encima de todo sublimaba una suerte de autorretrato poliédrico y posmoderno.

Tampoco olvidemos que el vídeo desde sus orígenes emitió esta señal narcisista¹⁸ en piezas que aderezadas con efectos técnicos permitían desdoblar, superponer, o descomponer el cuerpo. Fragmentar nuestro rostro, unos ojos, la mano... Un "volcarse en el yo" que terminó difundiendo una imagen tópica del videoartista como un exhibicionista, que disfruta haciendo de sí y de su cuerpo el fin último de su trabajo.

Es este acercamiento al yo, que no a una reflexión del cuerpo sexuado el que subyace en algunas obras de Mapi Rivera, y sobretodo en las de Ana Laura Aláez. Si nos detenemos en una de sus últimas piezas: *K-STAINS* (2005) apreciaremos bien que su obra conecta más con los universos de Carles Congost o Joan Morey interesados por las iconografías de las subculturas juveniles que en un posicionamiento feminista. En este vídeo, concebido en tres pantallas y con estructura narrativa, tres chicas nos introducen en su yo más íntimo declarando su vacua insatisfacción por no llegar a expresarse adecuadamente a través de una imagen que lejos de cuestionar estereotipos los refuerza.

En un determinado momento, a final de siglo, la proliferación en nuestro país de obras que coqueteaban con el pseudofeminismo y desprendían una feminidad ñoña, tal vez empujaron a algunas realizadoras a apartarse definitivamente de los ejercicios de la cámara con su propio cuerpo, para mirarse más en los otros, en las otras. Fue el caso tanto de María Ruido como de Virginia Villaplana, ambas teóricas también y conocedoras de las estrategias feministas de reconstrucción fílmica. María Ruido en *La memoria interior* (2002) a partir de una investigación personal de dos años, aborda la construcción de la memoria y de los mecanismos de producción de la historia. A través del relato de la historia de su familia, indaga en el recuerdo de la reciente emigración desde el Estado español a Europa, y reflexiona sobre los mecanismos del olvido y el recuerdo, recu-

perando la idea de la construcción de la memoria como diálogo, y potenciando la experiencia personal frente a la idea de historia y de memoria institucional. A partir de este trabajo, toda su obra establece estos puentes entre memoria personal y colectiva, práctica y discurso, Historia e historias.¹⁹

3. La crítica a los estereotipos sobre “la feminidad”

La crítica a los estereotipos asociados a la mujer y al uso de su cuerpo es otro de los campos de trabajo de las producciones videográficas feministas, y desde ángulos muy diversos. En algunos casos, las piezas se centran en denunciar el modelo de representación del binomio sexo-género impuesto desde la ideología patriarcal; en los más completos se propone ya un nuevo marco de visión tanto a nivel práctico, buscando presentar un “contra-vídeo”, como a nivel teórico proponiendo una serie de textos sobre lenguaje fílmico y visual que ayuden a comprender estas estrategias.

Por eso hallaremos ejemplos de acercamientos viscerales como es el caso de Pilar Albarracín que en sus descarnadas acciones no solo “detournea” el imaginario de la mujer y su papel social en general, sino el de la andaluza, abandonada del tipismo de la feminidad como fuente de irracionalidad y pasión desmedida. Paradigmática sería su pieza *Prohibido el cante* (2000).

Con un particularísimo estilo que renuncia al virtuosismo técnico en favor de un accionismo-collage neo-punk y carga todas las tintas en la denuncia del machismo imperante, destacan las irónicas videoacciones de Estibaliz Sádaba, que cuenta con una obra en solitario y otra enmarcada en el colectivo Erreakzioa-Reacción. La pieza de Erreakzioa-Reacción *Producciones visuales de la sociedad de consumo* (2000) se ha convertido en paradigmática del vídeo feminista. Esta pieza de apropiación, se construye a modo de collage visual, a partir de imágenes de los medios de comunicación. El montaje se convierte en un “des-montaje” que pretende ponernos al aviso del modo en que las sociedades del capitalismo avanzado utilizan imágenes estilizadas, espectaculares e hipnotizantes para lograr sus intereses que pasan fundamentalmente por fomentar el consumo y asentar valores conservadores y sexistas.

Esferas personales y entorno cotidiano

Decía Mary Lucier, teórica y artista pionera del videoarte, que la imagen videográfica nos había permitido mirar directamente al sol, vengando a Prometeo y a Ícaro. La imagen electrónica podía convivir con los objetos cotidianos, y si el cine se había identificado siempre con el sueño, con las sombras, el vídeo era “la vida”. Este argumento tan plástico que en principio se refiere a las peculiaridades técnicas de la imagen videográfica para proyectarse en la luz termina filtrándose a los asuntos, a los contenidos, pues la naturalidad y la economía del vídeo, sobretodo en su versión doméstica le hace idóneo para colarse en los mundos privados de las mujeres, que se empiezan a mostrar como ausencias, rumores, reflejos o voces, difuminando sus contornos, como ocurre en las piezas de Eulàlia Valldosera (*Interviewing Objects*, 1997) o en los sinuosos ambientes de chicas de Carmela García (*Chicas, deseos y ficción*, 2000) o en las conversaciones privadas sobre los deslizamientos amorosos en las entrevistas por Nuria Canal (*Muchas veces mucho*, 1993-1998).



Laura Torrado, *El presentimiento*, 2005



Sally Gutiérrez, *Tell purple*, 2000-2001

Poco conocida siendo todo un canto a las relaciones entre mujeres y sus psicologías es la obra en vídeo de Laura Torrado, que desarrolla un remolino de problemáticas relacionales de amplia gama y matices, donde destaca *El presentimiento* (2005) que teje tres aspectos de la psique en torno a la idea de la maternidad y *Pequeñas historias bucólicas* (2004) donde de nuevo tres mujeres, ataviadas con máscaras de animales o de la madrastra de Blancanieves, revisan tópicos introduciéndonos en cinco pequeños relatos que transcurren en una naturaleza artificial. Historias que rayando en lo absurdo, remiten al terreno



Virginia Villaplana, 3 fotogramas de *Anonymous Film Portrait*, 1999-2001

de los deseos y de las frustraciones, del poder y la violencia, de la incomunicación y el aislamiento.

De enorme interés es también *Trilogía del silencio* (2001) de Carmen F. Sigler. La pieza la conforman tres situaciones. El silencio, la incomunicación y la soledad se sitúan en primer término. Tres escenarios muy distintos son el marco de acción de estas mujeres entre las que se incluye la artista: una calle transitada, el interior de una casa, y una oficina. La forma adoptada, que se sirve de la yuxtaposición de planos, y juega con la velocidad de imagen, logra un efecto de "realidad doble", pues a la escena "realista" de partida, se le superpone un "plano ilusorio" que comenta la primera escena y establece un diálogo crítico con ella. En el fragmento final, la artista, sentada en una mesa de oficina remueve compulsivamente papeles, aludiendo al trabajo y al estrés laboral. Sobre esta mujer espídica se superpone una mujer lúdica, mágica... que hace pompas de jabón y que nos invita a "otras realidades" a las vías de escape del juego, los sueños y la creación.

4. La recuperación de la memoria y de la voz de las mujeres

Desde el arranque paradigmático de *La voz humana* (1997) de María Ruido en el que asumiendo un tratamiento muy conceptual y todavía asumiendo la acción la propia artista, se reivindicaba la voz en el espacio público para las mujeres que habían estado silenciadas, el camino hacia esta recuperación está siendo fructífero.

La memoria de las mujeres, la revaloración de sus vidas y actividades laborales, han ocupado el interés de muchas realizadoras en los últimos años. Como es el caso de Lucía Onzain, de María Ruido, de Villaplana o de Alicia Framis. Esta última en su serie *Secret Strike* realiza algunos de los tratamientos de la videoacción más inteligentes de los últimos tiempos capturando "huelgas secretas" a acción parada.

Otras veces se recupera la vida cotidiana de la mujer, sin normativizar sus particularidades, las personalidades de mujeres contracorriente a las que pocas veces se prioriza... y en este apartado es inspiradora toda la obra de Sally Gutiérrez que supo escuchar con sensibilidad y atención en la serie *Tell* (2000) a mujeres que se expresan no solo con su relato, sino a través de sus objetos y del movimiento de su manos, en un ejercicio de búsqueda de nuevas formas de narración fílmica. De entre todos sus proyectos siempre comprometidos en diferentes ámbitos como África o Filipinas, resaltaría uno de sus últimos films, en colaboración con su hermana, la realizadora Gaba Gutiérrez: *Manola coge el autobús* (2005) un acercamiento intimista pero valiente y crítico a la vez que nos acerca a una anciana que ha decidido defender sus ilusiones y su atípico modo de vida.

Tampoco dejaría de citar dos recuperaciones de la memoria con sus correspondientes búsquedas de una forma de análisis adecuada: *Anonymous Film Portrait. Fuera del Paraíso* (1999) relato en el que Virginia Villaplana reconstruye el reencuentro de Lucía Sánchez fundadora del movimiento libertario de mujeres libres y América Barroso y *Stop-Transit* (2001) también de Villaplana, donde homenajea a la poetisa uruguaya Idea Vilariño.

Masculinidades²⁰

The Members (2004) de Laura Torrado. Una “danza” circular en la que dos hombres trajeados se abofetean en un servicio público... ¡Contundente! ¡Magnífico!

En los últimos años también las realizadoras, desde ángulos feministas, han planteado piezas que cuestionan los gestos y las máscaras de la masculinidad heterosexual normativa. Habría que reseñar en este apartado *El camino de Moisés* (2002) de Cecilia Barriga²¹ y *Escenario doble* (2002) de Virginia Villaplana ocupándose del transgénero; y por supuesto toda la aportación teórica y artística de Cabello/Carceller,²² en *Casting* (2004), *Instrucciones de uso* (2004) y sus recientes proyectos de análisis crítico del imaginario masculino en el cine.

Algunas conclusiones provisionales

El modo de entender el feminismo de un modo no unívoco es abrirse a la multiplicación de enfoques y bajo este espíritu trato de tirar del hilo de una madeja compleja en la que conceptos, proyectos de genealogías, intereses e intenciones se funden.

- Si bien la llegada de ejemplos y discursos desde el contexto internacional fue fundamental, considero que se sobrevalora, y que el modo en que gran parte de las creadoras trabajaron es autodidacta e intuitivo. Pocas de ellas conocen los referentes; y en muchos casos son las peculiaridades intrínsecas del medio, para construir nuevos paradigmas, las que las inclinan hacia su elección.

- El vídeo de creación y el feminismo hay que leerlos dentro del marco más amplio de las cuestiones de género en la Red y sus aportaciones discursivas. De igual modo que no hay que perder de vista sus relaciones paradójicas con el cine y la televisión, y la problemática de “los medios de distribución del vídeo”.

- El vídeo feminista en el contexto español, aunque pueda parecer caótico o desarticulado, ofrece un corpus de obras de enorme valor; pues se abordan asuntos como la deconstrucción del cuerpo, la identidad, la memoria y la subjetividad, bajo enfoques plurales: neo-esencialistas, construccionistas, ciberfeministas y recientemente bajo la mirada *Queer* y *King*.

1. Cecilia Barriga: “Lo que queda de mí”, *Zehar*, nº 54, 2004, p. 38.

2. Sin referencias al universo creativo masculino, el vídeo, suspendido entre modernidad y posmodernidad, representaba un arma fresca con la que hombres y mujeres empezaban a la vez. Para Katherine Dieckmann, en un brillante ensayo en la exposición *Elektra*, en 1985, el vídeo combina las paradojas del posmodernismo pluralista y lo moderno, con las herramientas y la tecnología. Ver Katherine Dieckmann: “Electra Myths: Video, Modernism, Postmodernism”, *Art Journal*, vol. 45, nº 3, pp. 195-203. También afirmaría Chris Straayer: “Aunque las mujeres artistas trabajaron en todos los medios, la performance y el vídeo fueron quizás atrayentes porque los nuevos medios no tenían una historia de exclusión de las mujeres”, en “I Say I Am: Feminist Performance Video in the ‘70s”, *Afterimage*, noviembre de 1985, pp. 8-12.

3. Sobre las mitologías del nacimiento del vídeo y como alternativa al “nacimiento oficial” es importante analizar las aportaciones tanto de Martha Rosler en “Video: Shedding the Utopian Moment”, y de Martha Gever en “The Feminism Factor, Video and its Relation to Feminism”, ambos artículos recogidos en Doug Hall y Sally Jo Fifer (eds.): *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art*, Aperture, Nueva York, 1991.

4. Itziar Okariz: “El cerebro es un músculo”, *Zehar*, nº 54, 2004, p.11.

5. Rocío de la Villa: “No es un problema de género”, *Exit Express*, nº 12, 2005, p. 8.

6. Helena Reckitt y Peggy Phelan: *Art and Feminism*, Phaidon Press, Londres, 2001.

7. Otro ejemplo de este “acercamiento orgulloso” a los feminismos, valorando su riqueza teórica y artística fue la exposición comisariada por Stella Rolling *Hers: Video as a Female Terrain* en el Landesmuseum Joanneum de Viena en el año 2000, en el que se reconocían los méritos de las artistas feministas en este campo, incluyéndose a algunas creadoras consagradas como Fiona Tan, Pipilotti Rist, Runa Islam o Rosemarie Trockel entre otras muchas.

8. Para adentrarse en su trabajo: <http://www.eugeniabalcels.com/>

9. *Sincronías*, CARS, Madrid, 1995.

10. Cuando en 1999 preparamos el programa *Metrópolis* (TVE2), *Vídeo, cuerpo e identidad femenina* dedicado a Eugènia Balcells, Eulàlia Valldosera y Carmen F. Sigler, sus trabajos eran desconocidos para la mayoría del público especializado, y se convirtió rápidamente en una obra de referencia por establecer relaciones entre las distintas generaciones de videoartistas.

11. Para entender este contexto ver Juan Vicente Aliaga: "La memoria corta (arte y género)", *Revista de Occidente*, nº 274, 2004, pp. 57-69; y Carmen Navarrete, María Ruido y Fefa Vila: "Trastornos para devenir, entre artes y políticas feministas y *queer* en el Estado español", dentro del segundo volumen de la serie *Desacuerdos*, MACBA, Barcelona, 2004, pp. 158-187.

12. Que esquematizaba en tres etapas el desarrollo: "esencialista", "construccionista" y "posfeminista".

13. El colectivo Erreakzioa-Reacción lo fundan en 1994 en Bilbao: Azucena Vieites, Estibaliz Sádaba y Yolanda de los Bueis para crear formas de deconstrucción de los discursos dominantes, fundamentalmente los referidos al cuerpo de la mujer y al tratamiento que de él se da en los medios.

14. Laura Mulvey: *Placer visual y cine narrativo*, Documentos de trabajo, Valencia, Fundación Instituto Shakespeare/Instituto de cine y RTV, 1988.

15. Comentario de Joan Jonas respecto a su obra *Twilight* (1975), en Ira Schneider y Beryl Korot: *Video Art. An Anthology*, The Raindance Foundation, Nueva York, 1975, p. 73. La artista deja de usar la pantalla como espejo de sus travestismos y sitúa el monitor exclusivamente como fuente de luz, cubriendo su desnudez.

16. Lucy Lippard: *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*, Dutton, Nueva York, 1976.

17. El feminismo plural que hoy vivimos ha reconciliado posturas "esencialistas" y "construccionistas". Consultar Ana Martínez-Collado: "Perspectivas feministas en el arte actual" <http://estudiosonline.net/texts/perspectivas.html> y su libro *Tendenci@s. Arte y feminismo en las nuevas prácticas artísticas*, Cendeac, Murcia, 2005.

18. Rosalind Krauss fue la primera en definir el vídeo como una herramienta con una pulsión esencialmente narcisista. Rosalind Krauss: "El vídeo. La estética del narcisismo", en *Colisiones*, Arteleku, San Sebastián, 1996. La versión inglesa en John G. Hanhardt (ed.). *Video Culture. A Critical Investigation*, Video Studies Workshop, Nueva York, 1986.

19. En la línea de trabajo de encontrar estructuras narrativas adecuadas que no sean fagocitadas rápidamente por el sistema, María Ruido en "Tiempo real" (2003) cuestiona las posibilidades de construir una nueva narrativa para visibilizar la precariedad de las mujeres trabajadoras.

20. Puede ser interesante reseñar como paulatinamente en la nueva bibliografía sobre videoarte empiezan a aparecer capítulos o apartados dedicados a la deconstrucción de "la masculinidad" que también proviene del feminismo, en concreto de su vertiente *queer*. Analizando la última bibliografía generalista, tanto en la obra de Françoise Parfait: *Video: un art contemporain*, París, Éditions du Regard, 2001; como en los dos volúmenes de Michael Rush: *New Media in Late 20th-Century Art*, Thames and Hudson, Londres, 1999 y *Video Art*, Thames and Hudson, Londres, 2003, se alude en diferentes párrafos a la cuestión. Y en la reciente obra de Catherine Elwes: *Video Art, A Guided Tour*, I.B. Tauris, Londres, 2005 que tras el capítulo relativo al cuestionamiento de la identidad femenina dedica uno a "masculinidades".

21. Toda la obra de Cecilia Barriga merecería un análisis detenido por la variedad de asuntos y matices que propone en una carrera espléndida. Se puede consultar Cecilia Barriga: "Lo que queda de mí", *Zehar*, nº 54, 2004. p. 38.

22. Fundamental para entender el desarrollo de los feminismos en el Estado español es el proyecto *Zona F* comisariado por las dos artistas y teóricas Helena Cabello y Ana Carceller: *Zona F*, Espai d'Art Contemporani de Castelló, 2000.