

Comunicación y género

ISSNe: 2605-1982

<https://dx.doi.org/10.5209/cgen.83245> EDICIONES
COMPLUTENSE

Desarticulando las representaciones femeninas: modos de constitución del significado de ser mujer abordados desde la práctica videoartística

Silvia Gas Barrachina¹

Recibido: 20/07/2022 / Evaluado: 21/11/2022/ Aceptado: 03/12/2022

Resumen. En las primeras prácticas de videoarte se percibe la influencia del feminismo debido a la confluencia espacio-temporal del desarrollo de una nueva herramienta artística y la Tercera Ola feminista. Partiendo de esta premisa, el objetivo de este trabajo reside en analizar las estrategias de representación de la figura femenina en las primeras obras producidas durante los años setenta, especialmente en el contexto estadounidense. El objeto de estudio fue abordado desde una perspectiva de género. También, se emplearon métodos propios del ámbito de las artes con el propósito de analizar las piezas videoartísticas. Los resultados muestran otras formas de identificación y constitución de la identidad femenina que rompen los esquemas tradicionales de representar a las mujeres en el cine y la televisión.

Palabras clave: videoarte; mujeres; medios de comunicación; identidad femenina; arte feminista

[en] Disarticulating female representations: ways of constructing the meaning of being a woman from the video art practice

Abstract. In the first video art practices, the influence of feminism can be perceived due to the spatio-temporal confluence of the development of a new artistic tool and the Third Feminist Wave. Starting from this premise, the aim of this paper is to analyze the strategies of representation of the female figure in the first works produced during the seventies, especially in the American context. The object of study was approached from a gender perspective. Also, methods from the field of the arts were employed in order to analyze the video art pieces. The results show other forms of identification and constitution of female identity that break the traditional schemes of representing women in film and television.

Keywords: video art; women; mass media; female identity; feminist art.

Sumario. 1. Introducción. 2. Metodología. 3. Resultados 3.1. Cosificación: la sexualización del cuerpo femenino y los estereotipos de belleza. 3.2 la identidad femenina en el espacio privado: la mujer-cocina, la mujer-madre y la mujer-menstruante. 3.3 Alternativas a las representaciones esencialistas de la categoría mujer: la sexualidad femenina, la mujer-creadora, la mujer-ciudad. 4. Conclusiones. 5. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Gas Barrachina, S. (2022). Desarticulando las representaciones femeninas: modos de constitución del significado de ser mujer abordados desde la práctica videoartística. *Comunicación y género*, 5(2) 2022, 119-127.

1. Introducción

A principios de los años sesenta, el magnetoscopio –primer sistema de grabación de la imagen electrónica– ya formaba parte de las cadenas televisivas estadounidenses, solventando, de este modo, la problemática a la que se enfrentaba el medio televisivo² (Bonet, 1980). El vídeo (*video-tape-recorder*) permitió la grabación de imágenes y sonidos, abriendo un campo de posibilidades para el estudio de la imagen en movimiento. A mediados de los años sesenta, diferentes fundaciones y corporaciones comenzaron a financiar proyectos de investigación en los estudios de televisión, posibilitando la inclusión de la

mirada artística en el ámbito televisivo. Artistas, productores y técnicos estudiaron conjuntamente nuevos modos de abordar la imagen en movimiento. En este marco experimental, donde se produjo el primer contacto entre artistas y el uso del vídeo como herramienta artística, la posición de las mujeres fue secundaria. Este hecho fue debido, principalmente, a que se asociaba la nueva herramienta artística al ámbito tecnológico el cual se identificaba con la esfera masculina, evidenciando un sesgo de género. Este contexto inicial es relevante para comprender cómo abordaron la práctica videoartística las mujeres cuando tuvieron acceso a los instrumentos videográficos.

¹ Universitat Jaume I
sgasbarrachina@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-9203-3755>

² El soporte de grabación de imágenes se originó en Estados Unidos con el propósito de difundir en diferido los programas televisivos debido a los diferentes usos horarios del país.

La comercialización de los primeros magnetoscopios portátiles, al comienzo de la década de los años setenta, produjo un estallido de las prácticas videoartísticas puesto que los y las artistas tenían la posibilidad de experimentar, de forma autónoma, con el registro de la imagen en movimiento. Circunstancia realmente significativa para las mujeres. Si bien anteriormente necesitaban formar parte de programas de financiación para acceder a las herramientas electrónicas, ahora, la distribución en el mercado de las cámaras de vídeo les facilitaba el acceso a instrumentos electrónicos, favoreciendo su inclusión en el nuevo medio artístico. El sustancial vínculo sucedido entre las artistas y el ámbito videográfico se fundamentó en una ausencia de tradición delimitadora —la falta de una historia del videoarte y de un discurso crítico (Meigh-Andrews, 2006) —, ya que se enfrentaban a un nuevo medio que amparaba la libre experimentación. Sin embargo, a pesar de las numerosas obras producidas por mujeres tanto en el ámbito del videoarte como del cine de vanguardia «se institucionalizó como masculino» (Blaetz, 2007:2).

La inclusión de la mirada femenina se manifestó en una desarticulación de los habituales modos de representación de las mujeres en el cine y la televisión, los cuales estaban sustentados por las narrativas hegemónicas patriarcales. «El distanciamiento del vídeo tanto de la televisión como del tipo de crítica que producía fue un factor importante en el surgimiento de un conjunto totalmente nuevo de acciones y preocupaciones» (Blom, 2017: 155). En este sentido, cabe destacar la influencia que ejerció el movimiento feminista en el ámbito del arte, que tuvo lugar en los años setenta en el contexto estadounidense³, sobre los discursos representados en estas primeras prácticas videoartísticas. Si bien algunas de las artistas pioneras del videoarte no declararon abiertamente que su trabajo formara parte de los marcos del arte feminista es notoria la influencia que ejerció el feminismo sobre las piezas de videoarte producidas durante este periodo⁴. La confluencia del surgimiento de un nuevo medio que posibilitaba la práctica artística autónoma de las mujeres, el uso del lenguaje audiovisual compartido tanto con la televisión como por el cine, junto con el accionismo y teoría feminista desarrollados durante esta década, responden a factores que coin-

cidieron en un marco espacio-temporal que favoreció la creación de numerosas piezas videoartísticas cuyas narrativas se focalizaban en la representación de las mujeres desde su propia percepción.

A pesar de que el videoarte «se ha tratado más o menos, exclusivamente como arte feminista; como si las cuestiones feministas fueran las únicas cuestiones políticas relevantes en el videoarte realizado por artistas del sexo femenino» (Hedlin, 2015: 156), resulta considerable remarcar que las artistas no solo centraron su praxis en exponer dicho discurso (Hanley, 1994), sino también efectuaron prácticas experimentando con las posibilidades técnicas que ofrecía la cámara de vídeo y las herramientas videográficas como los sintetizadores de vídeo (Gas, 2022). «A nivel internacional la caracterización del vídeo de los años 70 pasa por su utilización como arma de la contracultura, por el registro de acciones y por la experimentación tecnológica» (Baigorri, 2010:49). Si bien, las artistas elaboraron piezas audiovisuales enmarcadas en diversas narrativas y lenguajes formales, una característica común fue el uso del vídeo como instrumento artístico para posicionarse como sujetos creadores y exteriorizar sus experiencias como mujeres.

Se inclinaron hacia la performance y el vídeo por su naturaleza de confrontación y su habilidad para transmitir un mensaje inmediato a la audiencia. Con estas formas directas de dirigirse, las mujeres fueron capaces de transmitir, casi instantáneamente, las diversas doctrinas del feminismo (Course, 2005:41).

Las artistas conscientes de su presente se apropiaron de herramientas tecnológicas y emplearon un lenguaje popular ante el propósito de desestabilización de la tradición a través de la imagen en movimiento. Se revela un uso feminista del vídeo (Blas, 2005; Juhasz, 2001; Ross y Van Assche, 2010) en tanto que las representaciones producidas por las mujeres deconstruyen para volver a construir imágenes incidiendo en la configuración del imaginario colectivo. «Las producciones audiovisuales feministas [...] se constituyen en el relato anticipado, en el testimonio y la expresión de los principales conflictos de la época, impulsando transformaciones identitarias que afectan a la experiencia de ser mujer» (Martínez, 2021: 248).

Partiendo de este contexto, resulta interesante reflexionar sobre las lógicas de pensamiento dominantes representadas en los medios audiovisuales y de qué modo las artistas las subvierten empleando el vídeo como herramienta principal de la praxis artística. Por ello, el objetivo de este trabajo reside en estudiar las piezas videoartísticas, realizadas por mujeres durante la década de los años setenta, cuya narrativa fundamental radica en la representación de sus propias experiencias condicionadas por la cuestión de género. A tal efecto, se pretende examinar las principales narrativas feministas representadas por las artistas en la práctica videoartística así como, analizar los recursos audiovisuales empleados para la representación de dichas narrativas. Es decir, cuáles

³ El propósito del arte feminista residió en lograr un arte que reflejara la conciencia política y social de las mujeres, cuestionando y desafiando los supuestos e ideologías patriarcales de los conceptos de arte y artista (Chadwick, 1990).

⁴ El arte feminista surgido en la década de los años setenta está influenciado por propuestas teóricas como *Le deuxième sexe* (1949) de Simone de Beauvoir y *The Feminine Mystique* (1963) de Betty Friedan. El contexto de agitación sociopolítico que vive Estados Unidos durante este periodo alentó el surgimiento de la Tercera Ola feminista donde confluyeron teoría, activismo y práctica artística nutriéndose mutuamente. Por ejemplo, un cuerpo teórico representado en obras como *The Dialectic of Sex* (1970) de Shulamith Firestone y *Sexual Politics* (1970) de Kate Millet, el desarrollo de una historiografía del arte feminista iniciada con el texto «Why Have There Been No Great Women Artists?» (1971) de Linda Nochlin y el activismo artístico como las protestas realizadas por el colectivo Women Artist in Resistance (WAR).

son sus preocupaciones y de qué modo desarticulan las representaciones hegemónicas sobre las mujeres. Cuestiones que resultan significativas si las abordamos desde el contexto actual dominado por la imagen en movimiento y el auge de los feminismos. Es importante profundizar en la multiplicidad de enfoques y lenguajes representados mediante imágenes constitutivas de la identidad para comprender testimonios alternativos a las formas hegemónicas que posibiliten reflexionar sobre el significado de ser mujer. El análisis de las imágenes construidas por mujeres permite la comprensión de las peculiaridades del pasado, la interpretación de las prácticas actuales, así como las futuras creaciones audiovisuales.

2. Metodología

El objeto a examinar es abordado, principalmente, desde una perspectiva de género con el fin de examinar las aportaciones de las mujeres y adoptar una nueva mirada sobre los objetos y fenómenos investigados. Las mujeres, constituidas como sujetos condicionados por su género, aportan desde su experiencia otras ópticas renovando los conceptos estéticos hegemónicos (Meskimmon, 2003). Por tanto, interpretar la obra desde la crítica feminista permite desvelar las complejidades del mundo, rompiendo la barrera de narrativas y estéticas dominantes, favoreciendo otras formas de identificación y constitución de la identidad femenina. Las estrategias artísticas envueltas en políticas feministas posibilitan reflexionar sobre la complejidad de la representación identitaria (Kosmala, 2014). Una pieza de arte no se puede abordar únicamente desde una perspectiva, debido a su carácter polisémico, por tanto hay que incorporar la mirada feminista al resto de valores (Blas, 2005). Para la consecución de los objetivos propuestos se planteó un diseño metodológico que combinara métodos del ámbito del Arte y de las Ciencias Sociales. Para ello, se siguió el siguiente procedimiento sistemático: En primer lugar, se procedió a la recogida de datos mediante el análisis de fuentes bibliográficas y catálogos de exposiciones, así como a través de los bancos de datos videográficos. En segundo lugar, se efectuó la delimitación del objeto de estudio condicionado por las siguientes variables: a) sexo femenino –las artistas son mujeres– b) género –las piezas tienen una narrativa fundamentada en el género– c) tiempo –enmarcadas en la década de los años setenta–. La muestra final comprende las siguientes piezas videoartísticas:

A Budding Gourmet (1974) Martha Rosler
Another Day of a Housewife (1977) Mako Idemitsu
Art Herstory (1974) Hermine Freed
Art Must Be Beautiful... Artist Must Be Beautiful... (1975) Marina Abramović
Boy Meets Girl (1978) Eugenia Balcells
Cage (1978) Lydia Schouten
Change. My Problem Is a Problem of a Woman (1979) Ewa Partum

Ciudad-Mujer-Ciudad (1978) Pola Weiss
Consumer Art (1972) Natalia LL
Cuetzalan y yo (1979) Pola Weiss
Don't Believe I'm an Amazon (1975) Ulrike Rosenbach
Female Sensibility (1973) Lynda Benglis
From the PTA, the High School, and the City of Del Mar (1977) Martha Rosler
Hello boys (1975) Hannah Wilke
Instructions (1976) Sanja Iveković
Learn Where the Meat Comes From (1976) Suzanne Lacy
Semiotics of the Kitchen (1975) Martha Rosler
Sexobject (1979) Lydia Schouten
Somos Mujeres (1978) Pola Weiss
Take Off (1974) Susan Mogul
The East Is Red, the West Is Bending (1977) Martha Rosler
Through the Large Glass (1976) Hannah Wilke
Two Faces (1972) Hermine Freed
Untitled (Menses) (1973) Susan Mogul
Wrap with Julia (1972) Ulrike Rosenbach

Seguidamente, el objeto de estudio fue abordado mediante: un método formalista que posibilitó revelar tendencias en la representación audiovisual. El análisis de las características formales y compositivas de la obra fueron las siguientes: lenguaje formal, duración, color/bn, audio/música, tipología de plano, movimientos de cámara, técnicas de edición, ritmo, efectos electrónicos, narratividad y personajes; un método semiótico que posibilitó interpretar la obra desde los valores simbólicos ante el propósito de mostrar las representaciones culturales, sociales, políticas y de pensamiento que conforman la obra; un método comparativo en el que se compararon las obras analizadas para establecer grupos semióticos. Finalmente, se interpretaron los resultados con la finalidad de efectuar una teorización lógica en relación a los objetivos propuestos.

3. Resultados

3.1. Cosificación: la sexualización del cuerpo femenino y los estereotipos de belleza

La sexualización del cuerpo femenino es una cuestión abordada por las artistas desde la autorepresentación. Para ello, hacen uso de lenguajes artísticos como la acción de performance documentada en vídeo y el videoautorretrato –lenguaje videoartístico caracterizado por planos cortos que enmarcan generalmente el rostro de la artista quien realiza una acción pensada para representarse frente a la cámara en la cual la gestualidad deviene en un factor primordial. En la autorepresentación del cuerpo femenino podemos distinguir dos estrategias fundamentales: aquellas prácticas en las cuales el cuerpo es interpretado por las artistas desde una mirada masculina y las que lo hacen desde la propia mirada femenina.

En el primer grupo, el cuerpo es presentado desnudo, sexualizado y en una actitud activa manifestada en una gestualidad seductora. Así se observa en las performances de Hannah Wilke como *Through the Large Glass* (1976) donde posa desnuda detrás de un gran cristal o *Hello boys* (1975) acción en la que se sitúa tras una gran pecera simulando estar atrapada en su interior. La artista se autorepresenta como un objeto sexual para ser mirado. Un cuerpo desnudo interpelado desde un juego de seducción mediante el cual consigue visibilizar la objetivación del cuerpo femenino desenmascarando las fantasías masculinas. Estrategia empleada también por Natalia LL en varias de sus obras. En la pieza de videoautorretrato *Consumer Art* (1972) presenta un plano corto de su rostro jugando con alimentos asociados al sexo como salchichas o plátanos. Una gestualidad seductora que adquiere un carácter erótico cuando un helado se deshace en su boca. Ambas artistas reproducen la mirada masculina sobre la figura femenina empleando su propio cuerpo desnudo que seduce y provoca al observador como estrategia para desvelar la sexualización del cuerpo de las mujeres.

En el segundo grupo, el cuerpo como objeto sexual es abordado desde una mirada femenina, representado, a diferencia del anterior, vestido. Las artistas adoptan una actitud activa manifestada no en un juego seductor y provocativo, sino en un intento de liberarse del reduccionismo identitario sujeto a la constante sexualización del cuerpo femenino. En la performance *Sexobject* (1979) Lydia Schouten, atada por unos cables que dificultan la libertad de movimiento de su cuerpo, insiste vehementemente con un látigo en explotar unos globos situados frente a ella dispuestos sobre una gran pancarta en la que se lee: «¿cómo se siente ser un objeto sexual?». Una opresión de la que se intenta liberar como se observa en *Cage* (1978). En esta performance Schouten, vestida con un traje blanco, se desplaza por el interior de una jaula en cuyos barrotes hay adheridos lápices de colores que van pintando su ropa al intentar escaparse. Exhausta, finalmente, se desvanece ante la imposibilidad de escapar de ese espacio reducido que la aprisiona.

Las artistas parten de la observación sobre las representaciones sexualizadas del cuerpo femenino dispuesto para el uso sexual de los hombres, producidas tanto por el cine como por la televisión. Esta premisa constituye el fundamento teórico de estas piezas de videoarte cuyo propósito es visibilizar el problema al que se enfrentan las mujeres en el espacio público: las mujeres son representadas y significadas como objetos sexuales. La estrategia común empleada para evidenciar dicha cuestión es exponer su propio cuerpo desnudo. Así, se reapropian del cuerpo como lugar de control para canalizar sus experiencias y subvertir la sexualización del cuerpo femenino. Esta acción la acometen a partir de dos tácticas: un cuerpo femenino abordado desde la mirada masculina (cuerpo persuasivo) y un cuerpo femenino interpretado desde la mirada femenina (cuerpo disuasivo).

Dos modos de representar el reduccionismo identitario que sufren las mujeres, sometidas a un cuerpo sexualizado el cual además debe cumplir con unos estándares de belleza impuestos. Un modelo de mujer ideal, joven, atractiva, heterosexual, que juega con su poder sexual y siempre está sexualmente activa (Gill, 2008). El vínculo entre la sexualización del cuerpo femenino y los estereotipos de belleza es manifestado en el modo de abordar la cuestión de la cosificación desde el videoarte. Los estereotipos de belleza son representados empleando una estrategia similar a la anterior: desde una mirada masculina que visibiliza y desde una mirada femenina que enfrenta.

Los estereotipos de belleza acometidos desde la masculinidad normativa son planteados por las artistas desde el videoapropiación. Este lenguaje formal videográfico consiste en apropiarse de imágenes preexistentes procedentes del cine, la publicidad y la televisión. Los fragmentos de imágenes son reutilizados mediante técnicas de edición para crear una unidad dotando a las imágenes de un nuevo significado que a su vez desvelan el significado oculto de las originales. De este modo, las artistas expresan como los cuerpos de las mujeres son representados en los medios audiovisuales bajo unos estereotipos de belleza. En *Boy Meets Girl* (1978) Eugenia Balcells construye una pieza apropiándose de imágenes de rostros de hombres y mujeres procedentes de los medios de comunicación. La artista elabora una estética que simula las máquinas de juego de azar, dividiendo la pantalla entre hombres y mujeres. Mientras que la imagen donde aparecen hombres está fija, la de las mujeres se desplaza verticalmente. En tanto que los hombres pueden elegir a cualquier mujer, enclavada en los cánones de belleza normativos, las mujeres deben permanecer a la espera para ser elegidas. Balcells reflexiona sobre los parámetros de belleza a partir de los cuales se representa el cuerpo femenino, cuestionando, además, como dicha cosificación determina las relaciones de poder fundamentadas en la noción de género.

Los estereotipos de belleza planteados desde la propia experiencia de las mujeres, como ocurre en la exploración de la sexualización del cuerpo femenino, son representados empleando su propio cuerpo como protagonista de la acción. Aquí encontramos, por un lado, videoperformances registradas en vídeo como *Change. My Problem Is a Problem of a Woman* (1979) de Ewa Partum. La artista se presenta desnuda ante un público mientras la mitad de su cuerpo es maquillado simulando arrugas y pérdida de elasticidad en la piel. Reflexiona, así, sobre la vejez como condición adscrita al cuerpo femenino que sin embargo, no es representada en los medios de comunicación. Un edadismo al que se ven sujetas las representaciones de las mujeres. Por otro lado, desde el videoautorretrato las artistas exteriorizan el agotamiento que ellas sienten al ser posicionadas en una sociedad que exige que el cuerpo femenino se adscriba a unos parámetros de belleza impuestos por la heteronormatividad. En *Instructions* (1976) de Sanja Iveković observa-

mos un plano corto de la artista mientras se dibuja líneas negras en el rostro para marcar sus defectos. Líneas que acaban siendo borradas cuando la artista, en un intento de aceptar su apariencia, frota efusivamente su piel. Una acción similar que ejecuta Marina Abramović en *Art Must Be Beautiful... Artist Must Be Beautiful...* (1975). La artista masajea su rostro y se peina mientras pronuncia la siguiente frase: «el arte debe ser hermoso, la artista debe ser hermosa». Finalmente, acaba deshaciéndose el pelo, en un acto de agotamiento y consiguiente aceptación de su apariencia.

Ambas posturas de representación cuestionan el modo en el que los parámetros de belleza constituyen la identidad femenina, construcción alentada por los medios de comunicación. Tanto el cine como la televisión son medios fundamentales, por su capacidad de rapidez y alcance masivo, para la reproducción y consolidación de imágenes estereotipadas. Aquellos cuerpos ubicados fuera de los cánones de belleza heteronormativos no son aceptados. Por ello, el cuerpo se comprende como una prisión para las mujeres. Con estas piezas las artistas visibilizan como los estereotipos de belleza dominan el cuerpo femenino e inciden en la conformación de la identidad y por ello, exhortan a la aceptación de su propio cuerpo.

3.2 la identidad femenina en el espacio privado: la mujer-cocina, la mujer-madre y la mujer-menstruante

La reflexión y representación sobre cuestiones asociadas al ámbito privado de las mujeres se efectúa especialmente desde el videoacción. Dicho lenguaje artístico consiste en el registro de una acción protagonizada por la artista que imita los programas de televisión. La puesta en escena, el concepto de encuadre y las posiciones del cuerpo simulan la estructura y narrativa del ámbito televisivo. Las artistas se sitúan, a través de la corporalidad, como elementos centrales de la acción en un diálogo con el espacio. En este grupo encontramos tres conceptos definitorios de la categoría mujer los cuales evidencian la construcción de género, ya que vinculan a las mujeres con el espacio íntimo.

El vínculo entre la mujer y la cocina, espacio asociado a la feminidad, es representado imitando la estética de los programas culinarios emitidos en televisión. Las artistas, protagonistas de la acción, se emplazan frente a la cámara simulando dirigirse a los y las telespectadoras. Sin embargo, emplean la ironía como estrategia subversiva mediante la excesiva gestualidad que transgrede la relación pacífica mujer-cocina, con el propósito de exponer su agotamiento ante la imposición de realizar la tarea de cocinar. Martha Rosler explora la relación mujer-cocina en piezas como *Semiotics of the Kitchen* (1975) donde ella misma se emplaza tras una encimera repleta de utensilios de cocina y va explicando sus usos mediante una acción repetitiva o *The East Is Red, the West Is Bending* (1977) donde efectúa la lectura de las instrucciones de un *Wok* eléctrico de la marca West Bend, un nove-

doso utensilio para cocinar. Siguiendo un patrón de representación similar a la anterior pieza, la artista explica a los y las telespectadoras el funcionamiento del nuevo utensilio. En cambio, se evidencia el carácter irónico de la pieza en el lenguaje empleado, expresando una deconstrucción cultural entre Oriente y Occidente. Suzanne Lacy en *Learn Where the Meat Comes From* (1976) emplea la parodia como estrategia para representar la función de las mujeres en la cocina. Mediante una excesiva gestualidad, la artista se dirige a los y las observadoras explicando las partes de un animal dispuesto sobre la mesa de cocina. Lacy se va convirtiendo en ese animal consumido al señalar sobre su propio cuerpo los tipos de corte de carne. Un agotamiento representado en la objetualización del cuerpo femenino como se observa en *Another Day of a Housewife* (1977) de Mako Idemitsu. La artista realiza tareas del hogar, como cocinar, mientras un monitor donde se emite la imagen de un ojo la observa en su rutina. Ella misma a través de un monitor se contempla desde fuera atrapada en los quehaceres domésticos. Las artistas exponen desde su propia mirada y empleando como estrategia la ironía y la parodia, la relación artificial entre la mujer y la cocina. Una relación, no obstante, que si es trasmutada al ámbito masculino se vincula al espacio público y al éxito. Premisa que expone Martha Rosler en *A Budding Gourmet* (1974). En tanto que las mujeres son relegadas al espacio íntimo para el cuidado familiar mediante la ejecución de tareas impuestas, no remuneradas e infravaloradas, la práctica culinaria ejercida por los hombres es representada en el espacio público vinculada a la alta gastronomía. En esta obra de videoacción la artista se presenta sentada junto a una mesa con el rostro marcado por las sombras de un único foco de luz tenue. Dirigiéndose a cámara expone su deseo de ser un *gourmet*, mientras se intercalan fotogramas de platos de alta cocina.

El espacio íntimo es abordado, también, desde el vínculo materno-filial. Ulrike Rosenbach en *Wrap with Julia* (1972) reflexiona sobre la maternidad a través de la relación con su hija. Ambas, sentadas frente a la cámara, van uniendo sus cuerpos con una gasa transparente mientras de fondo escuchamos el sonido de sus respiraciones. Una obra similar es *From the PTA, the High School, and the City of Del Mar* (1977) de Martha Rosler. En la imagen se observa un plano en el que aparece la artista junto a su hijo sentados en el suelo. Ambos analizan el contenido de una cesta navideña y reflexionan sobre el significado de la Navidad para ellos, quienes se identifican como judíos. En estas piezas las artistas se sitúan como protagonistas de la acción, explorando la maternidad desde su propia perspectiva y soslayando las representaciones estereotipadas e idealizadas sobre el significado de ser madre.

La mujer menstruante es una narrativa no especialmente abordada desde el videoarte a diferencia como sí ocurre con otros lenguajes artísticos como la performance o la fotografía. Una de las performances más impactantes registradas en vídeo es *Untitled*

(*Menses*) (1973) de Susan Mogul. En ella, la artista se extrae un tampón para llevárselo a la boca y saborear su propia sangre. Mogul se inspiró en el libro *Female Eunuch* (1970) de Germaine Greer. La autora manifiesta de qué modo el deseo sexual de las mujeres disminuye a causa de las circunstancias familiares. El cuidado familiar y las tareas del hogar reprimen la sexualidad de las mujeres quienes acaban convertidas en un eunuco.

Estas piezas, las cuales emplean el videoacción como lenguaje videoartístico, reflexionan sobre la construcción de la identidad femenina desde su propia concepción como mujeres. Exponen públicamente en una intención comunicativa –puesto que miran a cámara, dirigiéndose directamente a quien observa– como ellas se sienten respecto a los estereotipos delimitadores de su ser. La categoría mujer es construida a partir de las características físicas y biológicas –como la capacidad por sus órganos sexuales de menstruar y concebir– sobre la que se atribuyen condiciones propias de su género como pertenecer a la esfera privada para realizar tareas de cuidado. Estas representaciones parten del esencialismo sexual para analizarlo desde la experiencia, desde una mirada propia.

3.3 Alternativas a las representaciones esencialistas de la categoría mujer: la sexualidad femenina, la mujer-creadora, la mujer-ciudad

Si anteriormente hemos analizado cómo las artistas representan la sexualidad enfrentando los discursos tradicionales, ahora observamos un nuevo modo de representar la sexualidad femenina desde la propia experiencia. Lynda Benglis en *Female Sensibility* (1973) presenta un plano detalle de dos mujeres quienes entablan un juego de seducción y acaban besándose. Una pieza similar es *Two Faces* (1972) de Hermine Freed. En un plano corto de su rostro se observa a la artista besándose con ella misma. Efecto conseguido por la división de pantalla con la imagen duplicada e invertida. Susan Mogul enfrenta la sexualidad femenina desde la masturbación en la pieza *Take Off* (1974). Situada tras una mesa ejecuta un diálogo dirigido a quien observa la escena. La artista afirma tener un vibrador que se extrae para mostrarlo, situándolo sobre la mesa. Estas piezas exploran desde una mirada propia, desde la intimidad, su propia sexualidad. Un nuevo modo de representar la sexualidad femenina, posibilitando otras formas de identificación a los modos heteronormativos representados tanto por el cine como por la televisión.

Desde el ámbito de la práctica artística y secundada por la historiografía se ha negado la capacidad creadora de las mujeres, desarrollando una visión antropocéntrica del arte cuyo resultado se ha plasmado en un imaginario repleto de representaciones de figuras femeninas y ausente de creadoras. Hermine Freed en *Art Herstory* (1974) reflexiona sobre la estructura hombres/sujetos/creadores y mujeres/objetos/creados que ha dominado el campo del arte. En esta obra

la artista emplea recursos videográficos como las superposiciones de capas para deconstruir la Historia del Arte hegemónica y abordarla desde una perspectiva de género. En las imágenes se observan obras canónicas de la Historia del Arte pertenecientes a un espectro temporal que abarca desde la Edad Media hasta las vanguardias históricas. La artista superpone su rostro al de las protagonistas de los cuadros para darles voz. Sin embargo, adopta una posición irónica al presentar a estas mujeres como la Madonna o la Marilyn Monroe de Andy Warhol en una actitud transgresora. En *Don't Believe I'm an Amazon* (1975) Ulrike Rosenbach reflexiona sobre cómo las mujeres se han representado a lo largo de la historia del arte bajo estereotipos como prostituta, amazona o virgen. En un acto de ultimar las representaciones simplificadas y negativas de la categoría mujer dispara con un arco quince flechas a la imagen de una Madonna. En la pieza final se observa el rostro de la artista sobre el de Madonna por tanto, se está disparando a ella misma. Este efecto es conseguido por el registro de la imagen a través de dos canales y la superposición de capas. Ambas piezas reivindican el rol creador de las mujeres con el propósito de deconstruir el binomio genio/hombre que habita en el espacio artístico.

El videoocreación es un lenguaje artístico en el cual se engloban aquellas prácticas significadas por el uso de técnicas videográficas como la superposición de capas, efectos colorizadores o efectos de movimiento sobre la imagen registrada, con el fin de desvelar nuevas percepciones frente a los modos tradicionales de ver la imagen en movimiento. Un lenguaje que tiene su origen en las prácticas experimentales realizadas en los estudios de televisión. Más tarde, con la comercialización de las cámaras de vídeo son numerosas las piezas de videoocreación cuyo elemento central es la exploración de las ciudades. Pola Weiss analiza en *Ciudad-Mujer-Ciudad* (1978) la ciudad habitada desde una perspectiva femenina. La obra presenta imágenes superpuestas de una mujer desnuda sobre la ciudad de México alternadas con imágenes representativas de la naturaleza. La artista explora la identidad femenina en relación al espacio habitado, contraponiendo la ciudad como ámbito que oprime frente a la naturaleza liberadora de los principios sociopolíticos que rigen el espacio público. Una reflexión que efectúa en otras obras como *Cuetzalan y yo* (1979) o *Somos Mujeres* (1978). Estas piezas de videoocreación se caracterizan por su estética psicodélica, creada a partir de la multiplicidad de capas y efectos electrónicos, propia de la década de los años setenta. Sin embargo, la producción de este lenguaje formal, que requiere conocimientos tecnológicos y el acceso a instrumentos electrónicos, fue menor en el caso de las mujeres.

Estas obras analizadas exponen alternativas a los modos tradicionales de representar a las mujeres desde la propia experiencia. Desarticulan la construcción esencialista que pervive en el imaginario colectivo sobre la categoría mujer, generando representaciones que posibilitan un proceso de identifica-

ción con otras formas de ser mujer. Para ello, aunque emplean diferentes lenguajes videoartísticos como el videoautorretrato, el videoacción o videocreación, las artistas continúan situándose como protagonistas de la acción. Resulta significativo cómo las narrativas de estas piezas ya no están vinculadas al espacio

íntimo. No surgen de ese proceso autoreflexivo, sino que entablan un diálogo mujer-espacio público adoptando narrativas que sitúan a las mujeres fuera de los límites privados. Rompen esa barrera para adentrarse en el espacio público creando referentes para otras mujeres.

Tabla 1. Categorización de los resultados obtenidos

Narrativa	Lenguaje	Estrategia	Recursos
Sexualización	Videoperformance Videoautorretrato	Autorepresentación Visibilizar: Mirada masculina	Cuerpo persuasivo: Desnudo Activo-seducor
		Autorepresentación Enfrentar: Mirada femenina	Cuerpo disuasivo: Vestido Activo-liberador
Estereotipos de belleza	Videoapropiación	Visibilizar: Mirada masculina	Cuerpo normativo: Rostro maquillado Actitud pasiva
	Videoperformance	Autorepresentación Enfrentar: Mirada femenina	Cuerpo envejecido: Desnudo
	Videoautorretrato	Autorepresentación Enfrentar: Mirada femenina	Cuerpo corregido: Rostro Actitud activa
Esencialismo Espacio íntimo: Mujer-cocina Mujer-madre Mujer-menstruante	Videoacción	Autorepresentación Enfrentar: Mirada femenina	Cuerpo dinámico: Vestido Mirada directa cámara Escenarios televisivos
Alternativas esencialismo Espacio íntimo: Sexualidad	Videoautorretrato Videoacción	Autorepresentación Enfrentar: Mirada femenina	Cuerpo disuasivo: Vestido, desnudo Activo-liberador
Espacio público: Mujer-creadora Mujer-ciudad	Videocreación	Autorepresentación Enfrentar: Mirada femenina	Vestido, desnudo Superposición de capas cuerpo-espacio

Elaboración propia

4. Conclusiones

Las series de ficción sobre el pasado reciente, presentadas e El uso del vídeo como herramienta artística se manifestó en una multiplicidad de lenguajes formales que posibilitaron la desconstrucción de las tradicionales narrativas y modos de ver la imagen en movimiento asociadas al cine y al ámbito televisivo. La década de los años setenta se caracteriza por una heterogeneidad en la práctica videoartística debido al marco experimental en el que se originan, alentada por el desarrollo de nuevas herramientas como los magnetoscopios portátiles y los sintetizadores de vídeo. Los diversos lenguajes formales se estructuran en dos grandes grupos: el registro de acciones performativas protagonizadas por las artistas donde encontramos piezas de videoperformance, videoautorretrato y videoacción y aquellas obras fundamentadas en el registro de la imagen sobre la cual se aplican efectos electrónicos como ocurre con el videoapropiación y el videocreación. Los modos de emplear uno u otro lenguaje formal están condicionados por un sesgo de género asociado a la tecnología. Las mujeres emplean con mayor frecuencia lenguajes vinculados con el re-

gistro de performances. Asimismo, en el análisis de las piezas producidas por mujeres, significadas por el uso de efectos electrónicos como el videoapropiación y el videocreación, se observa mayor simplicidad en los efectos aplicados respecto a las obras producidas por sus compañeros. La estrategia representativa común que encontramos en las obras realizadas por las artistas es que ellas son protagonistas de la acción. Se emplazan frente a la cámara empleando su cuerpo como canalizador de los discursos representados. Un cuerpo presentado, generalmente, desnudo ante el propósito de desarticular paradigmas político sociales patriarcales que construyen la identidad femenina a partir de la cosificación de la categoría mujer. De este modo, el cuerpo deviene en un lugar de resistencia. Otra de las tácticas empleadas por las artistas, en cuanto a la representación del cuerpo se refiere, es la mirada directa a cámara. Interpelan mediante una mirada que enfrenta a quien observa, evidenciando la intención comunicativa de estas piezas. Finalmente, resulta significativo destacar la relación del cuerpo con el espacio representado. Un espacio privado donde las mujeres se presentan vestidas para expresar cuestiones asociadas a su intimidad y un espacio

público intervenido por la representación del cuerpo desnudo.

En cuanto a las narrativas dominantes se estructuran en torno al planteamiento de dos cuestiones: ¿qué entiende la sociedad qué significa ser mujer? y ¿qué es para las propias artistas ser mujer?

Respecto a la primera cuestión, las artistas efectúan una radiografía sobre los estereotipos asociados a la identidad femenina construidos desde una mirada masculina y los cuales, paradójicamente, se enfrentan. Por un lado, la mujer vinculada al espacio privado es aquella que realiza tareas de cuidado. Por otro lado, la mujer posicionada en el espacio público es cosificada con la finalidad de satisfacer el deseo sexual de los hombres. Las artistas parten de esta premisa esencialista construida sobre la diferencia sexual biológica, la cual conforma la categoría mujer en base a dos facetas, para visibilizar el agotamiento que sienten respecto a estas imposiciones. Se enfrentan al discurso dominante desde la resistencia, reproduciendo los mismos estereotipos que exponen las relaciones de poder de género, mediante la parodia y la ironía.

Sobre la segunda cuestión, abordada durante esta época con menor frecuencia que la anterior, las artistas exponen su propia identidad femenina al margen de los estereotipos de género. Para ello, inciden en representar la libertad sexual femenina, la capacidad creadora de las mujeres y su posicionamiento en el espacio público al margen de la cosificación. Con-

frontan la construcción de la identidad femenina heteronormativa desde la transgresión.

Ambas posturas desestabilizan el orden establecido posibilitando dinámicas transformadoras. En primer lugar, incitan a las mujeres a reflexionar sobre su posición en la sociedad insistiendo en la construcción cultural, social y psicológica de las diferencias de género. En segundo lugar, plantean alternativas con las que otras mujeres puedan sentirse identificadas.

Cabe destacar que estas narrativas están vinculadas ampliamente con el feminismo radical de los años setenta desarrollado en Estados Unidos que efectúa una crítica hacia la dimensión patriarcal a partir de la cual se ha construido la sexualidad femenina. Desde el feminismo radical se comprende la familia como un entorno heterosexual y legitimador de las relaciones de poder, dominadas por una posición desigual entre hombres y mujeres. Entre las propuestas de emancipación para las mujeres predomina el lesbianismo como un acto político que posibilita la liberación del sistema patriarcal.

Como se ha observado, estas primeras prácticas videoartísticas están vinculadas con la teoría feminista, cuestión que nos incita a reflexionar sobre la dimensión ideológica de las representaciones y cómo nos constituyen como sujetos. Un testimonio expresado mediante la experiencia artística que permite construir alternativas audiovisuales a las narraciones hegemónicas, posibilitando un proceso de identificación con diferentes formas de ser mujer.

5. Referencias bibliográficas

- Baigorri, Laura (2010). Rebobinando. Balance histórico de la entrada del vídeo en el Estado español. En N. Aramburu y C. Trigueros (Eds.), *Caras B de la historia del vídeo arte en España* (pp. 44-49). Elektronova / Mi madre ediciones.
- Blaetz, Robin (2007). Introduction: Womens Experimental Cinema: Critical Frameworks. En R. Blaetz (Ed.), *Women's experimental cinema: Critical Frameworks* (pp. 1-19). Duke University Press.
- Blas, Susana (2005). Anotaciones en torno a vídeo y feminismo en el Estado español. En J. Carrillo, I. Estella y L. García (Eds.), *Desacuerdos 4. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español. Cine y vídeo* (pp. 109-122). Arteleku, Diputación Foral de Gipuzkoa, Centro José Guerrero, Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Universidad Internacional de Andalucía, UNIA arte y pensamiento.
- Blom, Ina (2017). Video Water, Video Life, Videosociality. En I. Blom, T. Lundemo y E. Røssaak (Eds.), *Memory in Motion. Archives, Technology, and the Social* (pp. 153-182). Amsterdam University Press. <https://doi.org/10.5117/9789462982147>
- Bonet, Eugeni (1980). Alter-vídeo. En E. Bonet et al. (Eds.), *En torno al vídeo* (pp. 89-210). Gustavo Gill.
- Chadwick, Whitney (1990). *Women, art and society*. Thames and Hudson.
- Course, Anne (2005). Disrupting the Content: Feminism. En C. Elwes (Ed.), *Video Art: A Guided Tour* (pp. 37-58). I.B Tauris & Co Ltd.
- Gas Barrachina, Silvia. (2022). *Videoarte. Mito, género, posmodernidad*. [Tesis Doctoral]. Universitat Jaume I.
- Gill, Rosalind. (2008). Empowerment/Sexism: Figuring Female Sexual Agency in Contemporary Advertising. *Feminism and Psychology*, 18(1), 35-60. <https://doi.org/10.1177/0959353507084950>
- Hanley, Joann (1994). *The First Generation: Women and Video, 1970-75'*. Distributed Art Pub Inc.
- Hedlin, Malin (2015). *Video Art Historicized: Traditions and Negotiations*. Ashgate.
- Juhasz, Alexandra (2001). *Women Of Vision: Histories in Feminist Film and Video*. University of Minnesota Press.
- Kosmala, Katarzyna (2014). Politics of Gender, Video, New Media Arts and Post-Socialist Europe. En K. Kosmala (Ed.), *Sexing the Border: Gender, Art and New Media in Central and Eastern Europe* (pp. 1-12). Cambridge Scholars Publishing.
- Martínez-Collado, Ana (2021). Estéticas feministas y prácticas artísticas audiovisuales en España. *Intervenir en la memoria, sentir el presente, impulsar el futuro. Arte y Políticas de Identidad*, 25(25), 246-276. <https://doi.org/10.6018/reapi.506291>
- Meigh-Andrews, Chris (2006). *A History of Video Art: The Development of Form and Function*. Berg.

Meskimmon, Marsha (2003). *Women Making Art. History, Subjectivity, Aesthetics*. Routledge.
Ross, David; Van Assche, Christine (2010). *100 Video Artists*. Exit Publicaciones.

Financiación: Esta investigación no recibió financiación externa.

Declaración de conflicto de intereses: La/s persona/s firmante/s del artículo declaran no estar incursas en ningún tipo de conflicto de intereses respecto a la investigación, a su autoría ni/o a la publicación del presente artículo.