

Narrativas del siendo. Videoarte español en el cuestionamiento del sexo, género y sexualidad normativas

Vítor Blanco-Fernández¹

Recibido: 10 de abril de 2021 / Aceptado: 17 de mayo de 2021

Resumen. A través del análisis de diferentes piezas de videoarte español de las últimas décadas argumento la capacidad de este medio audiovisual para cuestionar la construcción normativa del sexo, del género y de la sexualidad, así como para establecer representaciones y condiciones favorables a su subversión. En primer lugar, propongo la emergencia de contra-discursos simbólicos, culturales y auto-representativos como uno de los rasgos característicos de los activismos LGBTIQ+. En base a la teoría de los Nuevos Movimientos Sociales, considero las producciones culturales de los activismos queer como micro-políticas emancipadoras. Después, argumento la capacidad del videoarte como medio y lenguaje para promover y circular mensajes críticos y subversivos. Gracias al empuje genealógico del feminismo, el videoarte español se configuró como espacio prolífico para la reflexión sobre cuerpos, identidades y subjetividades que ponen en crisis la Norma sexo-genérica. De entre la fructífera conversación entre los activismos queer y el videoarte español, pongo el foco sobre tres tendencias. Primero, el videoarte que desnaturaliza la norma de género binario y heterosexual, especialmente cuestionando las categorías de la feminidad y la masculinidad. En segundo lugar, el videoarte que reflexiona sobre la posibilidad de identidades políticas y estratégicas nómadas, a través de técnicas de encuadre, espacio escénico o narrativas. Finalmente, el cuestionamiento de la normalidad en las prácticas sexuales, a través de uno de los corpus de videoarte queer más prolíficos: el post-porno. Concluyo ampliando la definición de vídeo-expandido, para introducir en ella los significados políticos de la resistencia y la emancipación LGBTIQ+.

Palabras clave: Videoarte; LGBTIQ+; Desencialismo; Queer; Representaciones.

[en] Narratives of the Being. Spanish Video Art in the Crisis of Normative Sex, Gender and Sexualities

Abstract. Through the analysis of Spanish video art' works from the last decades, I argue the ability of this audiovisual medium to question the normative construction of sex, gender and sexuality, and to establish representations favorable to subvert them. Firstly, I describe the emergence of symbolic, cultural and self-declared counter-discourses as one of the features of LGBTIQ+ activism. Based on the theory of the New Social Movements, I consider the cultural productions of queer activism as emancipatory micro-politics. Then, I argue the ability of video art to promote and disseminate critical and subversive messages. Due to the feminist tradition, Spanish video art is established as a prolific tool to reflect about bodies, identities and subjectivities that put the sex-gender Norm in crisis. In within the fruitful conversation between queer activism and Spanish video art, I focus on three specific trends. First, video art that denaturalizes the binary and heterosexual gender norm, especially questioning the categories of femininity and masculinity. Second, works which reflect the possibility of political and strategic identities, through techniques such as framings, stage space, or narrative strategies. Finally, video art which questions the sexual practices' normativity, through one of the most prolific corpus of queer video art: post-porn. I conclude by broadening the definition of expanded-video to add the political meanings of LGBTIQ+ resistance and emancipation.

Keywords: Video art; LGBTIQ+; Desencialism; Queer; Representations.

Sumario. 1. La trinchera de la representación. Activismos LGBTIQ+ en la lucha cultural y simbólica. 2. Tu vídeo es el campo de batalla. El videoarte transfeminista/queer como contra-discurso. 3. Narrativas del siendo. La crisis de la identidad hermética y el nomadismo identitario queer. 4. Conclusiones. Vídeo expandido en la configuración de las existencias. 5. Fuentes de financiación. 6. Referencias citadas.

Cómo citar: Blanco-Fernández, V. (2021). Narrativas del siendo. Videoarte español en el cuestionamiento del sexo, género y sexualidad normativas, en *Estudios LGBTIQ+ Comunicación y Cultura*, 1(1), pp. 81-89.

1. La trinchera de la representación. Activismos LGBTIQ+ en la lucha cultural y simbólica

En 2007, apurado por una salud delicada, Paco Vidarte escribía a contracorriente el que sería uno de los pilares básicos de su *Ética Marica*: la urgente necesidad de innovación y originalidad mutantes.

¹ Investigadore pre-doctoral, Universitat Pompeu Fabra. Grupo de investigación CRITICC. E-mail: vitor.blanco@upf.edu
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4906-3577>.

Vidarte entiende que las subjetividades y los cuerpos disidentes en materia de sexo, género y sexualidad parten con una desventaja fundamental. El Poder, la Razón y la Norma han sido configurados a imagen y semejanza de la cis-heterosexualidad, y perpetúan su hegemonía jerárquica mediante el mantenimiento de una organización social, una epistemología y un sistema simbólico que le otorga privilegios a costa de la marginación de un «otro», constituido en su antítesis negativa. Ese otro es, entre «otros», el sujeto LGBTQIA+.

Por consiguiente, demandar lo posible, o lo razonable (en última instancia, lo normativo) es una lucha inútil, un juego de frontón sin solución. «Una marica es lo imposible mismo» (Vidarte, 2007, p. 95) y jamás entrará a formar parte de esa Posibilidad racional. La estrategia para la emancipación y la lucha «transmaricabollobi» —verdadero objetivo de Vidarte— debe ser otra.

Ser lo imposible, lo innegociable para la Norma cis-heterosexual, su innombrable. Las subjetividades y los cuerpos LGBTQIA+, entiende Vidarte, tienen sus propias armas y herramientas que no son comprensibles para la cis-heteronorma y, como tal, deben ser utilizadas en la lucha contra ésta. No solo es una estrategia de guerra en su sentido más bélico —desprevenir constantemente al enemigo (Vidarte, 2007, p. 138)—, sino que, además, requiere grandes dosis de capacidad creativa, de innovación y experimentación.

En conclusión, la emancipación LGBTQIA+ se combate, entre otras muchas trincheras, en el ámbito de la auto-representación autónoma y diferencial. Si la Norma —y con ella, su Verdad— se construye mediante el discurso social (Berger y Luckhman, 1995, p. 13), entonces solo puede ser desarticulada mediante la contra-programación, la construcción de contra-discursos sociales (Vélez-Pellegrini, 2011). Esta es la labor de las teorías y activismos críticos históricos, enfrentados a las representaciones y mitos médico-psiquiátricos de la Modernidad (Vélez-Pellegrini, 2011, p. 81) y sus taxonomías sexuales, raciales, neuro-normativas, etc. Una trinchera que, durante los años 90, los años de activismo de Paco Vidarte, encontró dos nuevos frentes: el discurso social condenatorio que rodeó (y rodea) la pandemia del VIH/Sida (Llamas, 1995), así como la institucionalización de un activismo LGBTQIA+ asimilacionista (Llamas y Vila, 1997; Vélez-Pellegrini, 2011; Vidarte, 2007).

La emergencia de auto-representación adhiere a los activismos LGBTQIA+ a la Teoría de los Nuevos Movimientos Sociales (Melucci, 1999; Offe, 1992; Touraine, 1997), que, en numerosas ocasiones, reciben el nombre de movimientos culturales o identitarios. Si bien la deriva identitaria de los movimientos sociales ha servido como argumento para su deslegitimación política, negándoles su capacidad de acción transformadora; yo suscribo el posicionamiento planteado por Gracia Trujillo (2009) en su análisis del movimiento lésbico del estado español: los Nuevos Movimientos Sociales, pese a dar la espalda a la lucha legal o a la institucionalización, albergan iniciativa política, plausibilidad de cambio y transformación social más allá de lo identitario (p. 50). En línea con Charles R. Hale (1997), Trujillo (2009) afirma que el cuestionamiento de lo universal, como actividad central en los Nuevos Movimientos Sociales, es, en sí mismo, revolucionario y transformador. Ello implica que dichos movimientos se articulan en espacios de producción cultural y estilos de vida contra-normativos, producciones creativas que configuran una serie de micropolíticas emancipadoras (Deleuze y Parnet, 1977, p. 142) guiadas por las dinámicas del deseo (Guattari y Rolnik, 1986, p. 202). El presente artículo, que pretende dar cuenta de cómo las propuestas videoartísticas transfeministas/queer participan en esta contra-representación transformadora, se adhiere a esas micropolíticas deseantes de la cultura audiovisual crítica.

2. Tu vídeo es el campo de batalla. El videoarte transfeminista/queer como contra-discurso

Los Nuevos Movimientos Sociales, entonces, dan cuenta de la emergencia de la ocupación de la representación y de los discursos culturales y simbólicos que circulan en sociedad, como vía necesaria para el alcance de sus objetivos políticos: el desenlace de la homofobia/transfobia y la construcción de espacios, cuerpos y contextos ‘vivibles’ para los sujetos LGBTQIA+.

Volviendo a Vidarte (2007), dichos contra-discursos críticos no podrían ser escritos ni enunciados desde los medios y canales oficiales (o «mainstream») pues la sociedad homófoba no generará las condiciones ni las herramientas necesarias para hacer circular los mensajes que terminen con la homofobia. Así lo entendían les activistas radicales de los años 90 madrileños (grupos como La Radical Gai, o LSD), donde Vidarte militaba. Pero esta desvinculación de los canales oficiales e institucionalizados no impidió una producción cultural prolífica y heterogénea. De su actividad cotidiana combativa nacieron, en plena efervescencia creativa, carteles, panfletos, diseños, dibujos, fotografías (*Es-cultura Lesbiana* y *Menstruosidades*), fanzines (*De Un Plumazo* y *La Non Grata*), o *Retroalimentación*, pieza de videoarte realizada por Virginia Villaplana y Liliana Couso en 1995.

Retroalimentación repasa la actividad combativa de LSD, mostrando experiencias, anécdotas y epistemologías lésbicas, a través de la estética experimental del videoclip, y probando la capacidad del videoarte para construir y diseminar contra-discursos anti-heteronorma. Lo hace mediante la reapropiación del lenguaje cinematográfico y artístico, que tradicionalmente había servido para marginalizar o denigrar a los cuerpos LGBTQIA+, y rearticulándolo en nuevas dimensiones estético-narrativas que permiten construir mensajes radicalmente nuevos y no atravesados por las dinámicas sociales excluyentes².

² Es sencillo encontrar paralelismos entre este uso político del videoarte y la estrategia paradigmática de los activismos queer: la reapropiación del insulto (Michael Warner, en Richards, 2016, p. 146).

El vídeo, como medio artístico, pronto se decantó por los contenidos críticos de corte identitario, donde cuerpos y subjetividades ocupan el protagonismo. Su novedad (es decir, la ausencia de configuraciones y estructuras prefijadas en la Historia del arte) y su dimensión temporal (que permitía la construcción de ensayos audiovisuales extensos y reflexivos) conectaban a la perfección con las necesidades contra-discursivas de los Nuevos Movimientos Sociales. En consecuencia, «la ruptura sobre el imaginario sociosexual, al igual que sobre postcolonialidad (...) no se han producido en el terreno del cine comercial en el Estado español, sino en la esfera de la producción cultural vinculada a las artes visuales» (Villaplana, 2017, p. 265).

Entre los diferentes contra-discursos que emergen en el arte visual español (crítica a la comunicación de masas, a la globalización, a la pobreza...) encontramos el decisivo empuje del feminismo (De la Villa, 2017, p. 221), hasta el punto de que «podemos afirmar que las vinculaciones entre el arte del vídeo y del feminismo no fueron esporádicas ni anecdóticas, sino fundacionales» (Blas, 2007, p. 111). En consecuencia, las prácticas videoartísticas feministas fueron las pioneras en reflexionar en torno a la representación, la corporalidad, la identidad nómada o la sexualidad (Martínez-Collado, 2017, pp. 39-41), «el cuerpo vs. la tecnología, las cuestiones de género, la crítica feminista» (Blas, 2017, p. 144). Como tal, son la influencia principal de las propuestas del videoarte queer, y la razón de que, en el videoarte español:

Desde hace décadas asistimos a esta voluntad de visualización de nuevos discursos identitarios y nuevas formas de representación en las prácticas artísticas contemporáneas que responde al deseo de afirmar la diversidad de la experiencia respecto a los modelos establecidos en relación a la imagen / discurso del sujeto. (Martínez-Collado, 2017, p. 24).

Esto nos permite poner sobre la mesa una interesante revisión de la máxima de Barbara Kruger, «tu cuerpo es el campo de batalla», hacia una metafórica «tu vídeo es el campo de batalla». Quizás es un giro excesivamente forzado. Se solucionaría con un abstracto «la imagen es el campo de batalla», y así lo apuntó Paul Gilroy (1987). En todo caso, ambas metáforas reforzarían la capacidad de agencia del videoarte. Como «pensamiento plástico, (...) forma de conocimiento diferencial que se emite desde la estética» (Segade 2017, p. 3), el videoarte puede —y, de hecho, lo consigue— mover las fichas de la cognitiva social. En el seno de la lucha contra-discursiva de los grupos transfeministas/queer, se rebela como herramienta prolífica para, en términos de Foucault, la auto-enunciación de los márgenes (1979, p. 130), y para evitar, frente a todas las cosas, «la devastación de la imaginación, antesala de la redención» (Garcés, 2018).

3. Narrativas del siendo. La crisis de la identidad hermética y el nomadismo identitario queer

Cronológicamente, la llegada del videoarte a las instituciones culturales españolas durante los años 90 (Sanz Castaño, 2017) coincide con la introducción de las ideas desesencialistas y la crítica hacia la identidad de las teorías y activismos queer en los movimientos alternativos LGBTQIA+ del estado. Esta coincidencia temporal podría justificar la conversación entre ambas tendencias que intentaré ejemplificar en las siguientes páginas.

El desesencialismo queer se puede dividir en dos dimensiones. Por un lado, el cuestionamiento de los esencialismos biológicos, es decir, la puesta en crisis de los binarismos que han configurado la verdad «natural» en torno al sexo, género y sexualidad. Por el otro, la crisis de la identidad estable, a favor de una definición fluida que permita devenires, cambios y tránsitos, en lo que se ha venido llamando «identidades nómadas», (Mouffe y Mansour, 1996). Si nuestros cuerpos y subjetividades son espacios de libertad y creatividad, entonces la posibilidad de su (re)articulación y (re) configuración constantes abre nuevos caminos a la diversidad. Desde ese momento, la posibilidad de una identidad sólida solo estará escrita en la identidad política combativa de carácter estratégico y en pleno cuestionamiento de su propio hermetismo e inmovilidad (Trujillo, 2009, p. 206; Butler, 1990).

De entre todas las dimensiones de lo queer, pongo el foco sobre tres críticas al hermetismo cis-heterosexual que emergen en la producción videoartística del estado español: 1) la desnaturalización de los esencialismos, 2) la posibilidad de identidades políticas, estratégicas y móviles, y 3) el contra-discurso queer alrededor de las prácticas sexuales ejemplificado en el post-porno. En cualquier caso, no es mi objetivo establecer una revisión completa de los puentes entre los activismos queer y el videoarte, sino, más bien, ofrecer un nuevo camino parcial de lectura historiográfica, aplicable a otras piezas y en constante crecimiento. Es por ello que las obras que aquí menciono no representan la totalidad de la producción videoartística queer. Al contrario, han sido seleccionadas específicamente de un corpus artístico más amplio para ejemplificar aproximaciones, puntos de vista y teorías transfeministas que, creo, pueden aportar a la historiografía videoartística del estado nuevos puntos de vista enriquecedores.

3.1. La desnaturalización de los esencialismos: «Todos los esencialismos se han acabado tornando en nuestra contra»³

Plantear la identidad como construcción social y espacio político de agencia implica deslegitimar cualquier tipo de esencialismo biológico o naturalizante que la intente fijar normativamente. Es una conclusión que nos remonta a

³ Vidarte, 2007, p. 78.

trabajos infinitamente replicados desde los estudios queer: desde Freud (1905/2006) a Simone de Beauvoir (1949), de Gayle Rubin (1975) a Foucault (1976), de Audre Lorde (1984) a Teresa de Lauretis (1987) de Monique Wittig (1992) a Judith Butler (1990).

Esta genealogía nos permite cuestionar cómo lo social y lo cultural configuran el género, el sexo, la sexualidad y las identidades. No solo apela a los cuerpos y subjetividades LGBTQIA+, sino que pone en entredicho cualquier intento de definición hegemónica de la «normalidad». El cuestionamiento de lo normal es una tarea que el videoarte español ha sabido trabajar prolíficamente (Caballero Gálvez, 2013, p. 27), desde sus primeros años 70 y sus figuras fundacionales, como Eugènia Balcells.

Dos obras de Balcells, *Re-Prise* (vídeo-instalación de 1977), y sobre todo *Boy Meets Girl* (1978), demuestra la capacidad de la artista para hacer transparentes las estrategias llevadas a cabo por los medios de comunicación de masas para configurar la normalidad de género (Bonet, 2014, p. 148) y la perpetuación de la desigualdad. A modo de máquina tragaperras, la artista dispone filas verticales de imágenes mediáticas de mujeres en contraposición a imágenes de hombres, demostrando las diferentes estrategias de representación que atraviesan a cada uno de los géneros y naturalizan sus relaciones desiguales de poder. De esta manera, pone en práctica uno de los paradigmas fundamentales para Teresa de Lauretis (1987): el cine (en este caso, el videoarte) como tecnología de género (p. 13), que constituye la heterosexualidad como obligatoria (Villaplana, 2017, p. 250).

En la estela de Balcells, el colectivo O.R.G.I.A. reflexionara acerca del aparato discursivo audiovisual franquista y sus estrategias para la naturalización y perpetuación del patriarcado en *P.N.B. (Producto Nacional Bruto)* (2005). Al igual que Balcells, el material de archivo sigue funcionando como base para la manipulación artística. En este caso, son imágenes de publicidad y cine oficial del régimen. A través de un montaje que recuerda a la publicidad televisiva, música ye-ye, y composiciones de collage, O.R.G.I.A. nos muestran los espacios simbólicos y materiales a los que tienen acceso hombres y mujeres durante el franquismo y, por consiguiente, durante nuestro presente heredado. Entre los temas que tratan encontramos la educación sexista, las desigualdades del matrimonio heterosexual, o la aceptación generalizada del acoso callejero en forma de «piropo». Tanto *Boy Meets Girl*, como *P.N.B.* muestran, por lo tanto, un interés por la memoria y el archivo, pero no desde el compromiso documental de permanencia, sino como estrategia para hacer transparentes los recursos del Poder para generar, naturalizar y diseminar identidades de género normativas y profundamente desiguales.

La artista sueca asentada en Sevilla, Anna Jonsson, articula su carrera videoartística en torno al cuestionamiento de la «verdad» de la Historia y los privilegios de quienes la enuncian⁴. En *La perra llorona* (2015), combina la lectura y el lloro para parodiar las expectativas del género femenino de forma grotesca y absurda, evidenciando «los factores culturales que delimitan la identidad forjando clichés asociados a cada uno de los géneros» (Blas, 2017, p. 150) e introduciendo, de esta manera, un extrañamiento que nos permite cuestionarnos dichos roles.

Tanto la feminidad como la masculinidad han sido abordadas desde preceptos críticos y desnaturalizantes. Especialmente relevantes son dos propuestas pioneras de los setenta barceloneses. La primera la encontramos en los vídeos de Els 5QK's, que reclamaron la pluma marica y lo travesti en películas caseras underground como *También encontré mariquitas felices* (1980) (Berzosa Camacho, 2012, p. 110). La segunda, la de la inconfundible figura de Ocaña y sus desfiles de subversión travesti por las Ramblas, que podemos encontrar plasmada en vídeo en *Actuació d'Ocaña i Camilo* (Video-Nou, 1977). La película, además del desfile por el centro de la ciudad condal, muestra también las conocidas actuaciones travestis de Ocaña en las fiestas de los sindicatos anarquistas. Tal y como plantea Berzosa Camacho (2012), hay en su transgresión camp un componente de compromiso político claro. Pero no solo en su actuación, sino que también en las decisiones de enunciación audiovisual que refuerzan «los rasgos más heterodoxos y anti- integracionistas de la homosexualidad» (p. 128).

El cuestionamiento de la masculinidad hegemónica continúa en el nuevo milenio. Según el teórico Héctor Sanz Castaño (2017), esto sucede en dos principales tendencias: por un lado, la cultura pop, y por el otro, las corrientes y estéticas BDSM.

En el ámbito de la cultura pop, el trabajo de Carles Congost es especialmente significativo. Una de sus obras más paradigmáticas es *Un Mystique Determinado* (2003), una pieza de humor absurdo y narrativa experimental en su uso de las asincronías de audio, subtítulo, recortes y collages. Entre el documental, el cortometraje de ficción y el musical camp, reflexiona y parodia diversas masculinidades, especialmente la del protagonista videoartista homosexual, y su rival, un pintor naturalista retrógrado (Sanz Castaño, 2017, p. 282).

El deporte también pertenece a la cultura popular y es reapropiado en clave homosexual por Javier Codesal en *Padre Hembra* (2001). Los vestuarios devienen, para Codesal, en fantasía homoerótica de cuerpos masculinos en acción y fuerte sensación olfativa, posicionando su mirada marica en el epicentro del deporte «heteronacional» paradigmático. Por su parte, Cabello/Carceller acuden al cine de Hollywood en *James Dean (Rebelde sin causa)* (2004), donde convocan a diferentes personas tradicionalmente leídas como mujeres a un casting para interpretar al icono pop James Dean en *Rebelde sin causa* (Nicholas Ray, 1955). Al grabar el casting, Cabello/Carceller recogen el abanico de estrategias performativas empleadas para alcanzar la masculinidad hegemónica y heterosexual de Dean, poniendo en duda la asimilación entre sexo y género, y demostrando los convencionalismos que rigen sus normas aparentemente naturales o biológicas (Butler 1990).

⁴ La brevísima pieza *Así se escribe la historia* (Anna Jonsson, 2011, 42") es su ejemplo más ilustrativo: <https://bit.ly/325w9Nb>.

En el ámbito del BDSM, podemos subrayar el trabajo de Joan Morey. En obras como *SURMENAGE* (2002) estetiza la violencia, mostrando «la fantasía sexual de la dominación» (Sanz Castaño, 2017, p. 285) en un giro incómodo para el público no habituado a estas prácticas eróticas. Jon Mikel Euba también trabaja en las tensiones entre lo violento y lo homoerótico en piezas como *Pandamask I* (1999), *K.Y.D.* (2001) o *Kydnapping* (2002). Por último, Sergio Ojeda realiza *I Wanna Be Your Dog* (2001) donde la melodía agresiva y el grito rabioso de la canción homónima de Iggy Pop se acompaña de simbología nazi, bozales, cadenas y sexo gay explícito para incomodar y provocar cortocircuitos entre símbolos, perspectivas de género y prácticas sexuales normativas.

3.2. La posibilidad de identidades políticas, estratégicas y móviles: «Extraviarse solo comienza a resultar verdaderamente interesante cuando es fruto de una decisión previa, de un acto voluntario»⁵

Cuando Paco Vidarte afirma que «no hay más identidad que la identidad política, que la identidad estratégica» (2007, p. 54); ejemplifica el posicionamiento queer de la identidad como herramienta momentánea frente a las fobias y marginaciones sociales. Se abre, de esta manera, la posibilidad de cambio identitario: «lo que cuenta es la identidad gay, lésbica, trans que se está forjando ahora, que es moneda corriente, que está en perpetuo hacerse, modificarse, cuestionarse, revisarse, abandonarse y retomarse» (Vidarte, 2007, p. 52).

Uno de los conceptos que mejor define esta nueva postura es el de «identidades nómadas», que Judith Butler relaciona con el feminismo post-estructuralista y su enfrentamiento al esencialismo de la «mujer», y que Stuart Hall (1996, p. 13) identifica con la deconstrucción, en la línea de Derrida, de las verdades sólidas sobre los cuerpos y las subjetividades. En el estado español, destaco el trabajo de Fefa Vila, que, a finales de los años 90, afirmaba la apertura de «puertas a la deconstrucción de un cuerpo que se quiere construir como legítimo y monolítico (...) se constituyen así nuevas identidades multiformes en el contexto de un espacio político renovado» (Llamas y Vila, 1997, p. 222). Propone, así, una hibridación diversa que inhabilita cualquier intento de homogenización de lo abyecto. Pero advierte: esta nueva posición no debe perder de vista las condiciones de privilegio socio-económico y occidental que, en numerosas ocasiones, le dan posibilidad y supremacía de la atención (Vila, 2005, p. 186). A dicha auto-crítica deberíamos sumar un cuestionamiento explícito hacia una idea desconsiderada de nomadismo, que niega la posible necesidad de identidades estables. Una apuesta por el desesencialismo identitario y la fluidez no debería negar el reconocimiento de identidades estables, donde muchas personas —especialmente trans e inter— encuentran felicidad, satisfacción o, incluso, supervivencia. Una idea de construccionismo identitario que desprecia estas realidades jamás será emancipadora.

Volviendo al desesencialismo identitario, comparte con el video artístico un eje que posibilita su conversación: el tiempo.

Para Judith Butler, la normalidad del sexo, del género y del deseo, se construye y se naturaliza en la reiteración constante donde no hay unos cuerpos que imitan unas reglas, «sino un proceso de reiteración mediante el cual llegan a emerger tanto los sujetos como los actos» (Butler, en Caballero Gálvez, 2013, p. 44). Esta es la base de la performatividad, que explica la replicabilidad normativa, así como la transgresión abyecta en repeticiones perversas, escritas en base a la mimesis y, por lo tanto, exigentes de un factor ineludible: el tiempo.

Paralelamente, la Teoría Cinematográfica nos ofrece conceptos como la «condena a la escritura» de Derrida (1967, p. 57), que explica la búsqueda desesperada de cualquier discurso por configurarse plenamente como la Realidad que simboliza, pero que, ante la imposibilidad de esta mutación, permanece en una espiral perpetua de ficciones del lenguaje. Así, entre la ficción infinita de los discursos audiovisuales y la performatividad repetitiva constante del género, se construye un puente común: la imposibilidad de alcanzar su objetivo ficticio y la espiral infinita que gira en torno a esa meta imposible.

Con esta reflexión en mente, la desesencialización identitaria encuentra en el audiovisual las herramientas adecuadas para su representación. En *Bollos* (1996), Cabello/Carceller hacen uso del encuadre para reflexionar sobre la desesencialización y el cambio. Sus cuerpos aparecen cortados por el lateral del cuadro, que se constituye como ente transitorio entre dos espacios prefijados, el del campo y el fuera de campo.

Un ejemplo más paradigmático lo encontramos en *Un Beso* (1996). En esta pieza, Cabello/Carceller se deshacen de la hiper-identidad bollera que guiaba *Bollos*. Aquí encontramos, de nuevo, dos rostros en blanco y negro recortados por el encuadre. Pero esta vez es el marco superior el que nos impide ver más allá de los labios y la nariz de los sujetos que se besan en pantalla. El resultado: la imposibilidad de leer el género de quien se besa.

¿Una no-lectura? Al contrario, una contra-lectura. La pieza nos descubre las diferentes tecnologías estéticas que construyen géneros binarios y el cortocircuito que se produce en nuestro proceso de reconocimiento cuando esas visualidades no son lo suficiente evidentes. Un cortocircuito que se refuerza en el ámbito sonoro: mientras contemplamos el beso apasionado escuchamos la discusión de la pareja. Una contradicción que, de nuevo, nos plantea la posibilidad de diferentes subjetividades entre el presente y el futuro, entre el espacio del marco y el de fuera de él, entre lo que se ve y lo que se dice, entre lo que se dice y lo que no se dice...

Con *Bollos* y *Un beso*, Cabello/Carceller plantean, en el mismo año, 1996, las dos posiciones discordantes que vertebrarán los activismos y las teorías queer: la hiper-identidad política, por un lado; y la desesencialización identi-

⁵ Llamas y Vidarte, 2001, p. 4.

taria, por el otro. Si el rasgo que otorga a una identidad el prefijo híper es su enunciación explícita, equiparar título, contenido y significado (en el caso de *Bollos*) es una clara apuesta por dicha explicitud. Mientras que relegar la lectura de la identidad al fuera de campo deviene un recurso para la puesta en cuestión de sus límites herméticos y un posicionamiento a favor de la ambigüedad.

En la línea ambigua de *Un Beso*, en *Coreografía para 5 travestis* (2001), Manu Arregui emplea la técnica de animación 3D para mostrar una danza de diferentes miembros corporales (tales como brazos, piernas, genitales) y reserva el fuera de campo para el resto de los cuerpos. Incluye, además, contrastes y cortocircuitos a la Norma en esos pequeños fragmentos corporales visibles, como uñas pintadas en cuerpos de genitales masculinos. *Coreografía para 5 travestis* introduce, además, el empleo de las tecnologías de imagen digital en el seno del debate de la representación y la identidad. La «elección de técnicas digitales para crear los cuerpos pone sobre la mesa el tema de las identidades virtuales, y la creación de realidades paralelas a través de la tecnología» (Arregui, s.f.).

La obra de Antoni Abad también ha reflexionado sobre la identidad y su fragilidad. *Últimos deseos* (1995) se proyecta sobre techos o bóvedas, y está compuesta por un plano nadir de un funambulista desnudo que camina en equilibrio sobre una cuerda. Inestabilidad y precariedad son conceptos que emergen enseguida en nuestra lectura. O, en consecuencia,

«el frágil equilibrio en el que sostienen nuestras identidades y (...) una sutil crítica de la masculinidad al presentar a un equilibrista desnudo transitando incesantemente por una cuerda floja» (en Sanz Castaño, 2017, p. 276).

El mismo año (1995), Abad realiza *Sísifo*, una instalación donde un espejo devuelve la imagen proyectada⁶ de dos figuras masculinas desnudas —una y su reflejo— tirando simultáneamente de una cuerda. Como Sísifo, incapaz de llevar la piedra a la cima, la obra de Antoni Abad transmite la frustración de una tensión interminable entre los dos cuerpos que compiten por la cuerda. Tal como afirma Sanz Castaño (2017, pp. 276-277) la obra puede leerse desde una perspectiva universal en la línea de las tensiones identitarias del ser, o, de una manera más específica, como la frustración de los cánones de la masculinidad sobre los cuerpos que, normativamente, deben seguir sus premisas.

Las tensiones identitarias del ser, o la condena a la escritura del género, pueden ser combatidas, según Paco Vidarte, mediante la incómoda estrategia del «extravío», que podríamos definir aquí como el abrazo a la ambigüedad incómoda pero liberadora. El extravío es, pues, el desafío abierto por el nomadismo y el vértigo provocado por el fin de las grandes narrativas identitarias. Junto a Ricardo Llamas, Vidarte escribiría, precisamente, *Extravíos*, donde definen el concepto como «desorden. Apartarse de la norma. Abandonar el camino trazado y adentrarse por los senderos de la perdición (...) circuito, disidencia política, desavenencia discursiva (...) aceptando los riesgos que supone carecer de identidad» (Llamas y Vidarte, 2001, p. 3). Ante lo desconocido extraviado, el videoarte puede, como vemos, generar representaciones necesarias que aumenten el abanico de posibilidades para los cuerpos y subjetividad que han desafiado al binarismo, sin por ello construir nuevas normas herméticas de identidad.

Otro trabajo de Cabello/Carceller es especialmente ejemplificativo de los nomadismos corporales y subjetivos. Un nomadismo que, además de temporal, es también físico: un discurrir por el espacio. Como tal, puede expresarse también mediante escenarios y localizaciones, como demostraron en su intervención en el Institut Valencià d'Art Modern.

Lost in Transition_un poema performativo (2016), es el ejemplo perfecto de apelar «al espacio expositivo como lugar abierto a narrativas transicionales» (Cabello/Carceller, s.f.). Cuando el museo IVAM les cede dos plantas para filmar su pieza, Cabello/Carceller ponen el foco sobre la escalera que conecta ambos lugares, que transita entre uno y el otro espacio expositivo, y que sirve como «metáfora de las zonas intermedias, del continuo movimiento y el cambio» (ídem).

Por dichas escaleras descienden los trans, dragqueens, dragkings, genderfluid, genderless, queers... de la ciudad de Valencia. Es decir, cuerpos y subjetividades subversivas, rebeladas contra el binarismo de sexo y de género, que encuentran en la escalera entre las dos salas el mejor símil arquitectónico transitorio y fluido por el cual desfilan.

3.3. El contra-discurso queer alrededor de las prácticas sexuales: «La pornografía es un arma demasiado poderosa para dejarla en manos de otros»⁷

El cuestionamiento queer de las identidades también se produce en uno de los corpus «artísticos» más prolíficos de los últimos años: el post-porno. Paul Preciado, una de las figuras fundamentales y eje articulador de la escena post-porno nacional aseguró que «la pornografía es un arma demasiado poderosa para dejarla en manos de otros» (en Post-Op, 2013, p. 198). Siguiendo esta premisa, la post-pornografía se levanta contra el imperio pornográfico hegemónico, perpetuador de los roles y de las opresiones que sustentan el cis-heteropatriarcado. Lo hace sin abandonar la representación del sexo explícito. Al contrario, reapropiándose y transgrediendo su lenguaje para mostrar prácticas sexo-afectivas revolucionarias, y «cuerpos que rompen con el sistema binario de sexo/género, con las categorías de orientación sexual, de normalidad corporal» (Post-Op, 2013, p. 198); así como contenidos claramente políticos que tampoco dejan de lado el uso estratégico del humor. Tatiana Sentamans reflexiona sobre las prácticas audiovisuales del post-porno y concluye que su lenguaje «se apropia y transgrede las mismas estrategias que usa la pornografía

⁶ Posteriormente la obra se repensaría para su distribución online: la imagen de uno de los protagonistas se alojaría en un servidor europeo mientras que la otra, en Oceanía. Puede comprobarse el resultado en el siguiente enlace: <https://bit.ly/3fZye5u>.

⁷ Preciado, en Post-Op, 2013, p. 198.

«mainstream» para naturalizar su simulacro y legitimar solo ciertos cuerpos y prácticas: control del encuadre, repetición, sonorización off, desplazamiento del “cum shot” (...)» (Sentamans, 2013, p. 186).

La escena post-porno del estado español se solidifica en torno al *Maratón Post-porno* organizado por Paul Preciado en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) en junio de 2003. No es casualidad, por lo tanto, que sea la ciudad condal la principal productora de contra-discursos post-pornográficos, una de las propuestas más transgresoras e incómodas para el «establishment» artístico.

En la intersección entre el compromiso político y la necesidad de ampliar el abanico de lo sexualmente deseable y excitable, mediante la deconstrucción de las prácticas hegemónicas representadas y sus clichés cis-sexistas; y el objetivo de transgredir el discurso social y moral en torno al sexo, nacen una serie de propuestas post-porno entre las que podemos destacar *Girlswholikeporno* (2003-2007, formado por María Llopis y Águeda Bañón), *Post-Op*, Diana J. Torres (o Pornoterrorista), Quimera Rosa o Lucía Egaña.

En algunos de los vídeos, como *Fisting* (Post-Op y Ben Berlin, 2014) se desgenitaliza el deseo sexual, en este caso, practicando un fisting a un sobaco. Mientras que otros, como *Sexus 4* (Quimera Rosa, performance grabada posteriormente), buscan revalorizar otros sentidos más allá de la visión como elementos del erotismo y la excitación. En el caso de *Sexus 4*, se consigue a través de tecnologías caseras que traducen en sonidos los movimientos y los contactos de los participantes en la performance. Hace uso, además, de una clara estética BDSM, y otras propuestas sexuales transgresoras, como el caso del eco-sex (Sprinkle y Stephens, 2017), que pretende sexualizar los elementos naturales.

Desde Madrid, el proyecto *Habitación* (2015) fue uno de los ejemplos más característico de post-porno capitalino, junto a *Yes, We Fuck* (2015), uno de los vídeos post-porno más conocidos. Ambos proyectos demuestran una de sus principales tendencias: las alianzas con los colectivos y activistas de la diversidad funcional.

Estas alianzas forman simbiosis activistas que Elena/Urko (artífice de Post-Op) define como «alianza crip/cuir» (2018), en la que la lucha contra el capacitismo (entendido como una serie de opresiones sistemáticas que se producen en una sociedad que valora las capacidades productivas por encima del resto de capacidades existentes) se encuentra con los paradigmas desencialistas de género y sexo que han articulado estas páginas. Para Elena/Urko (2018), las principales conexiones entre ambos corpus se producen en la reapropiación del insulto («bollera» y «tullida», por ejemplo), en la celebración de la Diferencia y la crítica a la Norma, en la esterilización obligatoria de los cuerpos «crip» y de los cuerpos intersexuales, en la desbiologización de las identidades, en el rechazo histórico de los cuerpos abyectos y su patologización, y en la innovación de las prácticas sexuales.

En el ámbito del post-porno esto se traduce en nuevas representaciones del deseo, como las que sexualizan las prótesis de los cuerpos diversos funcionales, siendo un ejemplo paradigmático el sexo oral al «joystick» de una silla de ruedas en *Nexos* (2014). Así como el concepto de la «pornotopedia», que añade «gadgets» a las prótesis para mejorar las prácticas sexuales.

4. Conclusiones. Vídeo expandido en la configuración de las existencias

A lo largo de este artículo he intentado reflejar cómo la video creación, fundamentalmente gracias al empuje del feminismo, se configuró como un espacio de crítica social, temática y estética que, entre otros muchos focos de disidencia y resistencia, permitió a les artistas comenzar a cuestionar la Norma que construía cuerpos e identidades en base a un binarismo de sexo, género y sexualidad.

En primer lugar, la genealogía video-artística nos demuestra cómo esta posibilidad de su lenguaje audiovisual y artístico permitió cuestionar cuáles eran las dinámicas y estrategias del Poder para construir dicha Norma binaria y, posteriormente, modificar los medios de comunicación y sus mensajes para hacer evidente las herramientas discursivas y simbólicas de opresión.

Constatada la artificialidad de la Norma, y su posibilidad de modificación creativa, el videoarte también se plantea la configuración de referentes alternativos, nuevas narrativas y epistemologías de la abyección. Posibilidades audiovisuales del extravío, siguiendo a Paco Vidarte: desvinculándose de la Norma de género-sexo-sexualidad, para abrazar una escritura constante, creativa y disidente.

Si el vídeo puede —y, de hecho, sigue haciéndolo— cuestionar la Norma y favorecer a su rebelión, entonces la etiqueta de «vídeo expandido» cobra un nuevo sentido holístico. «Vídeo expandido» es un concepto ampliamente extendido en la crítica artística para referirse a las prácticas contemporáneas que hacen uso del audiovisual como medio y lenguaje. Pero el término ya no describe exclusivamente las posibilidades técnicas y expresivas que el vídeo de creación ha manejado en comparación y enriquecimiento al lenguaje cinematográfico, limitado por las necesidades del entretenimiento y la industria productiva; sino también a un todo filosófico, político y activista que «expande» sus dimensiones más allá de una mera herramienta del lenguaje.

El vídeo expandido sería, en estas y en muchas otras ocasiones, ejemplo de la «estética de la existencia» que Michel Foucault define como arma de resistencia (1994, pp. 88-89). Demuestra, por lo tanto, que la politización identitaria se corresponde paralelamente con una politización de la agencia cultural. Una idea que, para Virginia Villaplana (2017), es posible gracias a la apropiación y agencia narrativa a modo de «mapa discursivo, de resistencia» que permita «la reversión de prácticas de violencia simbólica que se producen del medio del lenguaje» (p. 260). De tal manera que ocupar el lenguaje implica, también, ocupar el espacio, y, por lo tanto, la sociedad.

No obstante, y con el objetivo de concluir este artículo con motivos suficientes para mantener las puertas abiertas a la auto-crítica, es importante subrayar que la promesa y la utopía de un vídeo abyecto se mermó en cuanto se produjo su institucionalización. Giulia Colaizzi, en el marco del VII Congreso Internacional de GECA: Representación, Educación y Lucha contra la Violencia de Género (19 de abril de 2018); recordó cómo esta simbiosis de feminismo y videoarte duraría solo mientras el medio permanece ajeno y despreciado por las grandes instituciones culturales. De tal manera que, cuando éstas comenzaron a incorporarlo en sus comisariados, su carácter subversivo mermó. Esto deviene transparente al constatar cómo las partidas presupuestarias para el videoarte institucionalizado se otorgaron, en su mayoría, a varones cis. O cuando damos cuenta del elitismo intelectual y las distribuciones privativas que rodean al videoarte institucionalizado. Pero, en contraposición, la democratización de las tecnologías y la creación autónoma y callejera siguen siendo focos de resistencia y de efervescencia novedosa en materia de vídeo-creación.

Concluyo con algunas preguntas sin respuestas. ¿Sigue siendo el vídeo lo suficientemente independiente y ajeno a la Norma como para construir propuestas desestabilizadoras? ¿Existe algún leguaje que pueda, en este momento, sustituirle en esta tarea? Efectivamente, las prácticas señaladas en este capítulo demuestran que se puede crear al margen de la Norma, y desde una posición de cambio constante. La pregunta final, es, entonces, ¿qué forma tiene esta creación subversiva hoy en día?

5. Fuentes de financiación

El presente artículo ha sido realizado gracias al contrato FPU19/06054, Ministerio de Universidades, Gobierno de España.

6. Referencias citadas

- Arregui, M. (s.f.). *Coreografía para 5 travestis*. 2001. Manu Arregui. <https://bit.ly/3sb4Iff>
- Beauvoir, S. de (1949). *Le Deuxième Sexe*. Gallimard.
- Berger, P. L. y Luckman, T. (1995). *La construcción social de la realidad*. Amorrortu.
- Berzosa Camacho, A. (2012). *La sexualidad como arma política: cine homosexual subversivo en España en los años setenta y ochenta*. [Tesis de doctorado, Universidad Autónoma de Madrid]. <https://bit.ly/3w6PmeC>
- Blas, S. (2007). Anotaciones en torno a vídeo y feminismo en el Estado Español. En S. Blas, J. Carrillo, L. García-Merás, I. Estrella, G. Villota Toyos (Eds.), *Desacuerdos 4. Sobre arte, políticas y esfera pública en el estado español* (pp. 109-112). Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- (2017). Vídeo, identidad y precariedad. Tentativas futuras: narrativas e identidades en los nuevos modos de hacer vídeo en el contexto español (2008-2016). En A. Martínez-Collado y J. L. Panea (Eds.), *Secuencias de la experiencia, estadios de lo visible. Aproximaciones al videoarte español* (1ª ed., pp. 140-175). Brumaria.
- Bonet, E. (2014). *Escritos de vida y oído*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge.
- Caballero Gálvez, A. A. (2013). *La representación de la(s) masculinidad(es) en el videoarte español (2000-2010)*. [Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. <https://bit.ly/3x8aQrA>
- Cabello/Carceller. (s.f.). *Lost in Transition un poema performativo*. Cabello/Carceller. <https://bit.ly/3ct69Rh>
- De La Villa, R. (2017). Iris violeta. Identidades: feminismos y experiencias de género en la videocreación en España. En A. Martínez-Collado y J. L. Panea (Eds.), *Secuencias de la experiencia, estadios de lo visible. Aproximaciones al videoarte español* (1ª ed., pp. 220-242). Brumaria.
- De Lauretis, T. (1987). *Technologies of gender: Essays on Theory, Film and Fiction*. Indiana University Press.
- Deleuze, G. y Parnet, C. (1977). *Diálogos*. Pretextos.
- Derrida, J. (1967). *De la gramatología*. Siglo XXI.
- Elena/Urko (2018). Alianzas tullido transmarikabollos a través de la sexualidad y la postpornografía. *III Seminario de Estudios de Género y Cultura Creativa: Desde los márgenes del cuerpo LGTBI*. Universidad Complutense de Madrid.
- Foucault, M. (1976). *Histoire de la sexualité, I. La volonté de savoir*. Gallimard.
- (1979). *Microfísica del poder*. Las Ediciones de La Piqueta.
- (1994). *Hermenéutica del sujeto*. La Piqueta.
- Freud, S. (2006) *Tres ensayos sobre teoría sexual y otros escritos*. Alianza Editorial.
- Garcés, M. (2018). L'ètica i la política de la no violencia. Judith Butler amb Marina Garcés. En *Soms adults? Converses per pensar l'educació*. Centre de Cultura Contemporània de Barcelona. <https://bit.ly/3myD0YZ>
- Gilroy, P. (1987). *There Ain't No Black in the Union Jack: The Cultural Politics of Race and Nation*. Hutchinson.
- Guattari, F. y Rolnik, S. (1986). *Micropolíticas. Cartografías del deseo*. Traficantes de Sueños.
- Hale, C. R. (1997). Cultural Politics of Identity in Latin America. *Annual Review of Anthropology* 26, 567-590. <https://doi.org/10.1146/annurev.anthro.26.1.567>
- Hall, S. (1996). Introducción: ¿quién necesita identidad? En S. Hall y P. Du Gay (Eds.) *Cuestiones de identidad cultural* (1ª ed., pp. 13-39). Amorrortu.
- Llamas, R. (1995). *Construyendo sidentidades. Estudios desde el corazón de una pandemia*. Siglo XXI.
- Llamas, R. y Vila, F. (1997). Spain: Passion for life. Una historia del movimiento de lesbianas y gays en el Estado español. En X. M. B. Buxán (Ed.), *conCiencia de un singular deseo* (1ª ed., pp. 189-224). Laertes.
- Llamas, R. y Vidarte, P. (2001). *Extravíos*. Espasa Calpe.

- Lorde, A. (1984). *Sister Outsider. Essays and Speeches*. Crossing Press.
- Martínez-Collado, A. (2017). Imágenes / secuencias, políticas de la identidad y de la vida a través del videoarte en nuestra historia reciente. En A. Martínez-Collado y J. L. Panea (Eds.), *Secuencias de la experiencia, estadios de lo visible. Aproximaciones al videoarte español* (1ª ed., pp. 21-48). Brumaria.
- Melucci, A. (1999). *Acción colectiva, vida cotidiana y democracia*. El Colegio de México. <https://doi.org/10.2307/j.ctvhn0c2h>
- Mouffé, C. y Mansour, M. (1996). Por una política de la identidad nómada. *Debate Feminista* 14, 3-12. <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1996.14.326>
- Offé, C. (1992). *Partidos políticos y nuevos movimientos sociales*. Ediciones Fundación Sistema.
- Post-Op. (2013). De placeres y monstruos. Interrogantes en torno al postporno. En Elena/Urko y M. Solá (Eds.) *Transfeminismos. Epistemes, fricciones y flujos* (1ª ed., pp. 193-210). Editorial Txalaparta.
- Richards, S. J. (2016). *The Queer Film Festival. Popcorn and Politics*. Palgrave Macmillan.
- Rubin, G. (1975). The Traffic in Women. Notes on the "Political Economy" of Sex. En R. R. Reiter (Ed.) *Toward an Anthropology of Women* (1ª ed., pp. 157-210). Monthly Review Press.
- Sanz Castaño, H. (2017). Masculinidad y prácticas queer en el audiovisual en España. En A. Martínez-Collado y J. L. Panea (Eds.), *Secuencias de la experiencia, estadios de lo visible. Aproximaciones al videoarte español* (1ª ed., pp. 272-291). Brumaria.
- Segade, M. (2017). Just what is it that makes today's bodies so different, so appealing? En H. Cabello, A. Carceller, M. Segade, J. A. Diego (Coord.), *Cabello/Carceller. Borrador para una trama en curso* (1ª ed., pp. 3-34). Centro de Arte 2 de Mayo.
- Sentamans, T. (2013). Redes transfeministas y nuevas políticas de representación sexual (II). Estrategias de producción. En Elena/Urko y M. Solá (Eds.) *Transfeminismos. Epistemes, fricciones y flujos* (1ª ed., pp. 177-192). Editorial Txalaparta.
- Sprinkle, A. y Stephens, B. (2017). The Ecosex Manifesto. *CSPA Quarterly* 17, 7-11.
- Touraine, A. (1997). *Pourrons-nous vivre ensemble?* Fayard.
- Trujillo, G. (2009). *Deseo y resistencia. Treinta años de movilización lesbiana en el Estado español (1977-2007)*. Egales.
- Vélez-Pellegrini, L. (2011). *Sujetos de un contra-discurso. Una historia de la producción teórica gay, lesbiana y queer en España*. Ediciones Bellaterra.
- Vidarte, P. (2007) *Ética marica*. Egales.
- Vila, F. (2005). La fuga de las bestias. En D. Córdoba García, J. Sáez y P. Vidarte (Eds.) *Teoría Queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas* (1ª ed., pp. 181-186). Egales.
- Villaplana, V. (2017). [After-image] documentalidad, activismos digitales y narrativas de la memoria. Haciendo prácticas visuales feministas queer sobre emocionalidad, estudios culturales y comunicación en la cultura red. En A. Martínez-Collado y J. L. Panea (Eds.), *Secuencias de la experiencia, estadios de lo visible. Aproximaciones al videoarte español* (1ª ed., pp. 246-269). Brumaria.
- Wittig, M. (1992). *The Straight Mind and Other Essays*. Beacon Press.