



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

Mujeres a través del video: Intimidad y subversión

T E S I S

QUE PARA OBTAR POR EL GRADO DE

MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

P R E S E N T A:

CANDY MARCELA CERVANTES MEDELLÍN



DIRECTORA DE TESIS: DRA. TERESA DEL CONDE



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

Introducción

I.- La Imagen en video..... 1

1.1- Antecedentes artísticos

1.2 El videoarte.....8

1.3 El videoarte de Shigeko Kubota13

II.- Mujeres a través del video..... 17

2.1 Pola Weiss y su escuincla

2.1.2 Ejercicios lúdicos.....19

2.2.1 Mujeres a través del video28

2.2.2 Feministas/femeninas.....30

III. Activismo feminista en video.....35

3.1. Antecedentes históricos

3.2 La critica feminista del dominio heterosexual.....41

3.3 El goce libertario.....44

IV.- La trasgresión por medio de la imagen.....48

4.1.1 Perversa polimorfa

4.1.2 Actos corporales subversivos en video.....52

4.2 Teoría de las lesbianas radicales.....55

4.3 La cámara de juguete.....58

V. El videoarte de Ximena Cuevas.....64

5.1.1 Fragmentos de su biografía

5.1.2 La cámara de video como espejo.....68

5.2.1 Reflexión sobre los videos de Ximena Cuevas.....74

5.2.2 Aspectos de la obra presentada del 2001 al 2004.....86

5.2.3 Medias Mentiras.....97

5.3 La imagen de Ximena.....102

5.3.2 La ruptura de un amor lésbico.....105

Bibliografía

Introducción

Dentro de las tendencias del arte de fines del siglo XX, el uso de aparatos tecnológicos fue una constante, algunos artistas conceptuales despertaron un fuerte interés al experimentar con el uso de las pantallas, hasta que las imágenes fueron reproducidas en monitores de televisión. Eso ocurrió a causa de una herramienta disponible en el mercado que permitió el uso de imágenes electrónicas en movimiento, una tecnología pero a la vez un uso del medio alterno, que se trabaja individualmente con la cámara portátil de video, por eso, está forma de creación une dos palabras: *videoarte*. Las preguntas iniciales para comenzar la investigación fueron ¿Qué es el videoarte? ¿Cuál fue su origen? ¿En dónde?

Para responder dichas preguntas es necesario comprender la importancia de la cámara portátil de video como tecnología, y su origen como disciplina artística, y el sentido del uso del video en el arte en el extranjero, específicamente en la ciudad de Nueva York a fines de los años 60. Para completar la información fue importante realizar las lecturas y reflexiones sobre propuestas históricas de principio en español, ahí existe un problema, los textos disponibles son una especie de compilación de instantes así como artículos, las publicaciones en su mayoría son españolas con excepción de una argentina, pero en México sólo se han escrito breves pasajes en revistas, así que el videoarte tiene sus referencias históricas, críticas y teóricas en esos textos en español y para avanzar con mayor cuidado y dedicación en inglés, ya que son publicaciones que los mismos creadores con el apoyo de museos y becas lograron conformar.¹

¹ Los textos que buscan dar una explicación histórica, incluso cronológica para establecer los aportes y límites sobre la historia del videoarte tal es el caso de: El video un soporte temporal para el arte de Josu Rekalde, que procura establecer una cronología del uso y desarrollo del video que abre potencialmente su capacidad de registro y almacenaje, el video que se constituye por la cámara y la cinta magnético y se

Es una acción realizada por Nam June Paik la que da nombre a esta nueva forma de hacer arte, en eso habré de detenerme para entonces conocer cuáles son las características que lo definen, el sentido de la inmediatez como ventaja creativa y aporte, la necesidad de conocer y desarrollar habilidades tecnológicas y la importancia de su utilización en la intimidad así como el uso individual. Una vez realizada esa revisión histórica y de haber reconocido los elementos antes mencionados será momento de concentrarse en el problema que inició esta investigación

El objetivo principal de este trabajo es indagar sobre la participación de la mujer en el proceso de consolidación del videoarte para entonces discutir los usos y discursos teóricos y prácticos de feministas radicales. Los primeros indicios de la participación de mujeres se dieron en la creación de la revista *Radical Software* que iniciaron Beryl Korot y Phyllis Gershuny, donde se escribe de video y que es una fuente interesante de información sobre el video experimental. Solo pudo ser consultada por internet, pero el portal ofrece buena información al respecto, pero el trabajo de ambas no se concentra en si mismas.

El video sustituyó de manera inmediata a la película super 8, de entonces a la fecha es utilizada en el ámbito de lo privado y gracias a que sus costos son reducidos, se pueden

configura para el receptor de televisión. Otra referencia es el libro de Laura Baigorri [El video y las vanguardias históricas](#). La autora propone una línea continua que inicia en las vanguardias y se conduce al videoarte, toma en cuenta propuestas específicas de artistas del arte conceptual, minimalista y del performance que tomaron al video como elemento signifiicante de su obra. El arte conceptual incluye visiones relacionadas con la televisión y el video, artistas como Joseph Beuys, hasta los artistas de FLUXUS como Wolf Vostell, Nam June Paik y Shigeo Kubota que emplean las nuevas tecnologías audiovisuales y las corrientes que integraban acciones políticas con cuestiones creativas utilizando el video como registro o elemento complementario y muchas veces protagonista. Los artistas buscan la manipulación del objeto, el receptor de televisión y posteriormente se apropian del video para conducirlo fines sociales, políticos y culturales, los autores concuerdan en el inicio de la historia del videoarte, punto de partida para la experimentación formal con la herramienta de video portátil llamada portapack, en esto coincide también Eugeni Bonet en el libro [En torno al video](#) pero la fuerza que toma el video se conduce a dos vertientes, a la contracultura que posteriormente se institucionaliza y al arte de élite, no sucede así en el caso de México, por eso es importante poner en relación dichos contextos, tanto en las primeras prácticas de video como en los que vino después cuando la comercialización de la cámara de video se posicionó en el mercado.

adquirir cámaras de distintos tamaños y usos. Se utiliza el video portátil para documentar y politizar acontecimientos que emergen del entorno cotidiano y se relacionan con cuestiones políticas, económicas y de crítica sobre la televisión como industria de la cultura así como la intervención escultórica a partir del ente receptor.

Los usos del video en espacios tridimensionales son característicos de la continuidad de los pioneros hasta la actualidad, es entonces una artista de FLUXUS la que se interesa en experimentar con video de un canal y videoinstalación, ella es Shigeko Kubota para enlazarla Pola Weiss, la pionera del videoarte de México, ambas establecieron un diálogo que será comentado y revisado para entonces dirigir el discurso a las creaciones de Pola Weiss y al concepto que desarrollo “Autovideato”.

Este estudio de género del videoarte se concentrará en las intervenciones, participaciones y creaciones de mujeres en el video para revisar el trabajo de las feministas norteamericanas que emplearon el video como herramienta de expresión y conocimiento, voy a recurrir a la teoría de los “Autocuerpos” que propone la profesora Alexandra Juhasz y los casos de los a revisar son Annie Sprinkle y Sadie Benning, sobre sus ejercicios feministas radicales en algunas piezas seleccionadas.

Ambas mujeres utilizan el video como elemento vital en su obra, Annie Sprinkle a quien abordaré desde la teoría feminista de Judith Butler y Parveen Adams, sobre psicoanálisis y la desconstrucción del orden simbólico falocéntrico y de Gloria Steinem sobre la pornografía. A Sadie Benning desde la teoría de las lesbianas radicales, en relación con las teorías de las lesbianas de Simone de Beauvoir y Marcela Lagarde, dos contextos

diferentes pero con rasgos en común en contra posición con la teoría de las sadomasoquistas lesbianas de Parveen Adams.

El trabajo teórico de Martha Rosler tiene importancia, aunque será tomada sólo como referencia para poner como ejemplo su video *Semiótica de la cocina*, no solo por su visión feminista sino también por su interés histórico en el video pero sobre todo por su postura crítica desde su situación personal de feminista. Las tres artistas emplean el video para documentar, registrar y difundir su performance que relaciona el erotismo con la identidad desde dos opuestos interesante, es como involucran al espectador en acciones que rompen con aspectos cotidianos para plantear el cuerpo como concepto de su obra.

Los antecedentes del videoarte, su origen y desarrollo en los Estados Unidos a partir de los años 60, desde la vertiente del arte conceptual que de la cual deriva y cuyas producciones en muchas ocasiones se integra al video como un elemento más de expresión. No es adecuado extenderse en los puntos antes mencionados, lo interesante es dirigir la atención a otra forma de uso de esa pantalla electrónica, al videoarte como género independiente, su evolución tecnológica, una síntesis histórica de su proceso pero en cuanto al uso del medio de las mujeres.

De ahí la importancia del trabajo de Pola Weiss la primera persona que utilizó el video en México con fines artísticos-experimentales para posteriormente centrar la atención a la obra de una artista contemporánea y mexicana llamada Ximena Cuevas, para reflexionar sobre su postura crítica y subversiva, comentar su trayectoria videográfica para llegar a una pieza, que ejemplifique su importancia, especialmente en su situación como lesbiana y como introduce esta experiencia en su obra. La sección destinada a un análisis más a fondo

estará enfocada en ella, Ximena Cuevas, quien también tiene trayectoria y experiencia en cine, retirada de la industria y posteriormente dedicada al videoarte. Sus imágenes son por momentos reveladoras, íntimas, en algunos casos y ambiguas, pero ciertamente ofrecen una alternativa que rompe el modelo de representación institucional y propone una forma de percepción visual subjetiva.

En las diferentes fases de sus narrativas audiovisuales adquieren un sentido del humor muy particular digno de su estatus social de hija de un artista reconocido. Ximena lleva al espectador a una implicación o complicidad, a su vez transforma la imagen de la mujer que predomina en lo comercial y cotidiano, en el juego de lo público y lo privado, por lo tanto es un aspecto para profundizar. El método de análisis fue hermenéutica y la desconstrucción, pero cabe mencionar que en esta tesis feminista de interpretación del video, no se dan paternidades, ni a los métodos ni a los textos emitidos por varones. Porque de eso mismo trata la desconstrucción de no reproducir las jerarquías sobre todo cuando Jaques Derrida ya murió.

Concientemente fueron elegidas obras en el video que rompen con los paradigmas de representación visual, para reconocer alternativas de configuración, tanto de forma y contenido, las cuestiones reales en su relación con lo figurado, los signos derivados y compuestos, significado-significante, concepto, la imagen audiovisual con sus referentes, huellas psíquicas, proposiciones articuladas en la electrónica. Lo adecuado fue realizar las lecturas de los textos feministas radicales y detectar en las obras elementos que se apegan a dichos discursos para entonces desocupar el “falo”, significante privilegiado y combatir los mecanismos represivos que el orden simbólico falocéntrico reproduce a través del lenguaje. Lo anterior en función de unos pasos específicos para la presentación de los

procesos analíticos, críticos y reflexivos, materia, discurso y construcción visual conocida también como montaje, es decir lo lineal o no lineal de la ordenación de las imágenes, enlaces, transiciones, efectos y animaciones. La hermenéutica que se entiende como arte y ciencia de la interpretación cuyo objeto es la comprensión como realización explicativa, carácter objetivo-subjetivo, imago como reflejo de la realidad, fenómeno-sentido, experiencia del sentido, para llegar a la comprensión-entendimiento, carácter ontológico de la verdad, es decir, sus propiedades trascendentales y su papel diacrónico-heurístico desde la concreta y personal historicidad.

Entonces la visión de género del trabajo que aquí se presenta tiene como objetivo principal conocer el trabajo de las mujeres con el video, revisar las teorías feministas radicales que a partir del psicoanálisis tratan de criticar la violencia que se genera en los modelos tradicionales de representación de la feminidad, para luego hacer una revisión del trabajo de las feministas, cabe mencionar que fueron muchas los videos y acervos consultados, incluso hubo una revisión sobre el trabajo de muchas otras mexicanas, la razón por la cual fueron excluidas es porque sus propuestas estaban enfocadas en lo femenino, es decir, sus angustias, neurosis y conflictos dentro de su papel asumido como mujeres, madres, esposas, heterosexuales, neuróticas, así que lo mejor fue hacer una selección de casos excepcionales.

Agradezco a todas las personas que con sus consejos, recomendaciones, lecturas revisiones, criticas y aportes abrieron posibilidades y caminos a mi trabajo.

I. La imagen en video

1.1 Antecedentes artísticos

El desarrollo de los medios de comunicación electrónicos fue la constante durante la segunda mitad del siglo XX, el medio que logro mayor distribución y alcance durante la segunda mitad fue la televisión por su capacidad de difusión. El impacto se enfatizo al configurar narrativas a partir de los contenidos heredados del cine y el teatro. En el siglo XXI, la televisión es uno de los medios cuya tecnología sigue en constante desarrollo e innovación, es el medio que antecede al video por eso es importante mencionarlo ya que al aparecer el video propició un cambio interesante, similar al del cine con la cámara portátil.

El interés por experimentar con la televisión, para posteriormente usar el video desde el momento que salió al mercado, estuvo a cargo de algunos artistas que conjuntaron ideas y proyectos que venían desarrollando en otros soportes, ya que transformaron la obra de arte comenzado por el objeto, es decir la materia, para posteriormente, centrarse en el proceso y la idea. Dieron un giro radical en sus propuestas al demostrar la importancia del trabajo que lleva a la obra y dejar atrás la visión establecida, cuya importancia radica el objeto concluido. Recuperaron el espíritu y rebelión de los artistas de las vanguardias y posvanguardia, enfatizaron la importancia del autor, la exaltación de sus críticas y pensamientos.

En la experimentación con nuevas tecnologías lo que importa es la configuración de un arte donde el autor recopila desechos y objetos para otorgarles características estéticas, no son los materiales los que otorgan parte del valor, porque de eso carecen, es una especie de

reciclaje que al ser integrado en espacios de contemplación, dentro y fuera de las instituciones culturales implica una renuncia a crear un arte decorativo. La intención de los artistas fue arriesgarse a experimentar, porque las cosas agregan un significado propio además de la intención de alterar la relación de las personas con los objetos, para ampliar la extrañeza, lo innombrable, pero sobre todo dejar de crear objetos mercantiles y realizaron acciones, performances, ready made, collage y ensamblajes.

Los objetos utilizados adquirieron connotaciones complejas, dichos significados conducían a reflexiones políticas, culturales y sociales, problemáticas conjuntas planteadas como rebelión contra los representantes de las instituciones comerciales y culturales, especialmente contra quienes establecían los criterios de aquello que denominan arte. Estas nuevas formas de creación son el antecedente de lo que importa en este caso, el videoarte y es así porque varios de esos artistas optaron por el video en su afán de experimentación.¹

Desde este punto, es importante comenzar la revisión del papel de las mujeres en la historia del videoarte con una teórica, feminista y videoasta: Martha Rosler (1943). A partir del texto *Video: Adiós al momento utópico*² en el cual propone una visión histórica de lo que llama el período temprano de revelación o descubrimiento del videoarte. La autora hace hincapié en la visión de los primeros usuarios de video, artistas que actuaban como críticos radicales ante los grupos dominantes de la televisión abierta y la cultura occidental.

Dicho texto presenta un aspecto de la historia del videoarte procurando mencionar los casos específicos de grupos y sus tendencias, lo que condujo al interés por el video como

¹ Estas nuevas formas de creación son el antecedente de lo que importa en este caso, el videoarte y es así porque varios de esos artistas optaron por el video en su afán de experimentación.

² Rosler, Martha. Video: Adiós al momento utópico Los usos de la imagen, fotografía film y video en la colección Jumex. Noviembre 2004.

herramienta de expresión crítica y en muchos casos irónica, realiza una revisión de los cambios de soporte para las imágenes haciendo un recorrido vertiginoso entre la fotografía, el cine, la televisión tratada por artistas conceptuales hasta llegar a la portapack, pero el caso es que omite el papel de las mujeres en dicho proceso, lo que resulta curioso de una feminista. Puede pensarse que el problema principal es que las mujeres no figuran en los inicios del videoarte por su falta de interés o por las barreras políticas, económicas y sociales, ese es un punto que debe ser tratado con mayor cuidado. Sobre la historia del videoarte se han hecho propuestas que procuran una revisión cronológica y que coinciden en la llegada de la cámara portátil al mercado, pero se pierden en su planteamiento sobre las tecnologías de la imagen anteriores al video como soporte.

Un ejemplo de esto es el libro de Laura Baigorri: *El video y las vanguardias históricas* (Universidad de Barcelona. 1997). La autora traza una línea que inicia con las vanguardias del siglo XX y se conduce por diferentes disciplinas incluyendo el arte conceptual, en breves momentos históricos donde sintetiza elementos relevantes y exaltados de las corrientes que iniciaron con el siglo, tal es el caso de pintores y escultores que comenzaron a realizar instalaciones o performances en los cuales la televisión se convirtió en un objeto principal, complementario y significativo.

En el texto mencionado propone a Marcel Duchamp (1887-1968) como el personaje que marcó dirección y sentido. “Su resistencia a partidismos y clasificaciones le permitió pasar por diferentes tendencias actuando como hilo conductor de conceptos e ideas; Duchamp presenta, ya en los años 20, la misma facilidad para desplazarse de un movimiento a otro y la misma inclinación a la interdisciplinariedad que más tarde demostrarían los artistas de los

60/70”.³ Duchamp consideró importante el proceso y para llegar al proyecto la visualización con el uso de herramientas tecnológicas. El trabajo de Baigorri es una propuesta que procura reconstruir la historia del videoarte, pero su visión es fragmentaria porque solo se conduce mencionando antecedentes, sin embargo menciona cuál fue la primera vez que se uso el video como aprensión de la realidad y soporte de una obra, pero solo menciona a tres mujeres involucradas en esta práctica sin profundizar, aunque señala a una mujer importante dentro del proceso de experimentar con el video su imagen electrónica, es el caso de Shigeko Kubota, de quien sólo ofrece una breve semblanza de su trabajo en video, la tendencia de la autora es a dar paternidades, su texto es un resumen inconcluso pero útil para conocer los vínculos teóricos que independientemente de la herramientas creativas son características del arte de la segunda mitad del siglo XX.

En el texto *Las dos edades de oro*, Simón Marchán Fiz denomina una tendencia del arte conceptual como empírico-medial, y dice que forma parte del proceso de integración de la tecnología al ámbito artístico. “Es decir, aquel conceptualismo que deja rastros de sus obras a través no sólo del video, sino también de fotografías o de otros medios que perduran frente al concepto”.⁴ Es hasta el origen de FLUXUS cuando crece el interés por el sonido y el uso de las nuevas tecnologías para el arte, con un estilo multicultural, políglota y activista, realizaban acciones itinerantes retomando elementos del happening para producciones efímeras, en espacios improvisados, con elementos extraídos del desperdicio para destruir símbolos del arte institucional por medio de la paradoja o la acción directa.

³ Baigorri, Ballarín Laura, El vídeo y las vanguardias históricas. Edicions Universitat de Barcelona. España 1997. P.p 27

⁴ Marchán, Fiz Simón. Las dos edades de oro. La revolución del video Ferla de la, Jorge, comp. Universidad de Buenos Aires. 1996. P. 30

La importancia de brindar esos ejemplos es porque artistas FLUXUS toman a la televisión para ejercer de forma lúdica la crítica, para denigrar y despreciar aunque momentáneamente, ese poderoso objeto. Solo Nam June Paik⁵ continúa usando televisiones hasta la aparición de la cámara de video portátil en 1965. “FLUXUS se pone en contra de todo el sistema del arte, de los museos y de las galerías, de su industrias multimillonaria. Éramos como Don Quijote y Sancho, unos aguerridos aventureros. Somos esencialmente un grupo político, un concepto político: gente pequeña que se enfrenta a gente grande y que consiguen su propio destino.”⁶ Wolf Vostell, Joseph Beuys y Nam June Paik tomaron al receptor de televisión para ironizar, criticar y proveer de otro significado aquello que en su contexto real gozaba de otras connotaciones.

El problema de las historias sobre el videoarte que plantean los textos antes mencionados es que se pierden en antecedentes que no tienen relación directa con el video, pero son una referencia acertada sobre las acciones, performances cuando mueble del televisor es agredido y transgredido, no tienen nada que ver con un soporte y registro que es justamente el aporte del video como tecnología, independientemente del contenido, pero en su desarrollo integran el imaginario con la síntesis de los movimientos artísticos que lo antecede. No es válido establecer nexos directos con el cine, en dos sentidos: Porque el video se forma a partir de campos y no por medio de fotogramas, y porque se llega a omitir el guión y se inserta en la vida cotidiana, además la cinta magnética y el celuloide son materiales completamente opuestos y el video aporta la inmediatez, sería el proceso de reproducción, el cine requiere de químicos para ser revelado y el video se reproduce por medio la cinta.

⁵ De acuerdo a los textos revisados, los autores atribuyen a Nam June Paik el nacimiento del videoarte, algunos lo nombran padre y otros usan la palabra pionero.

⁶ Ibidem P. 31

Un ejemplo de lo anterior es el trabajo de Josu Rekalde⁷. Nuevamente una síntesis que se concentra en obras de las corrientes artísticas de la segunda mitad del siglo XX, tratando de relacionar la disidencia artística con el interés por experimentar con nuevas herramientas, más desde mi punto de vista su visión es insuficiente, cae en el conflicto de no poder diferenciar claramente videoarte, video experimental, video de creación o arte en video, y sólo menciona el trabajo de una mujer, Shigeko Kubota sin profundizar, ofrece una breve semblanza de dos de sus obras, que no están enfocadas en ella, en esas obras que se mencionan Shigeko lo que hace es ver al otro, ser para el otro, cumpliendo así con el papel histórico de la mujer.

Tanto Rekalde como Baigorri se concentran en exaltar a quien llaman el padre del videoarte, se confunden en quien fue primero si Paik o Wostell y se dejan deslumbrar por esos hombres que denigraron a la televisión o que encontraron elementos para trabajar sobre la estética de la imagen, todo aquello tiene su mérito, de eso no hay duda, pero algo parece invisible a todo esto, el papel de las mujeres en el proceso de apropiación de la tecnología del video, situación que no se limita al arte de élite sino que encuentra sus posibilidades expresivas en la contracultura, idealista y libertaria, para eso, las mujeres emplearon códigos conocidos y así de manera conciente operaron en grupos de feministas y lesbianas, tema que será tratado más adelante.

Aunque FLUXUS en su mayoría estuvo integrado por hombres con preocupaciones variadas, destaca la presencia de Shigeko Kubota, su obra no está relacionada directamente con una reflexión sobre su cuerpo en su condición de mujer, sino entorno a los hombres con quienes entró en relación ya sea por afinidades artísticas o por su matrimonio, cosa que

⁷ Rekalde Izaguirre Josu Video, un soporte temporal para el arte. Bilbao, Universidad del país Vasco. Servicio editorial.1995.

si existió en el performance *Vagina painting* (1965). Colocó una brocha con pintura roja, simulando la sangre que sale de la vagina, en términos de reflexión sobre el cuerpo pero en este caso era el simulacro de dos situaciones de dolor y sangre menstruación o un aborto.

Son tres artistas las que se ubican en este contexto inicial del video: Beryl Korot (1945) y Phyllis Gershuny (1945) quienes de principio se limitaron a establecer nexos teóricos y críticos entre los grupos radicales y activistas, creando la revista *Radical Software* (1970), enfocada a exaltar las posibilidades del medio para fines socioculturales. Posteriormente Beryl Korot comenzó a realizar videoinstalaciones lo mismo que Shigeko Kubota, pero su tendencia no fue a su interior, ni mucho menos como espejo, fue una mera herramienta para dar continuidad al trabajo realizado por los hombres.

Otro autor que recurre a las experiencias pre-video es Eugeni Bonet⁸. Quien se concentra en desglosar la trayectoria de Nam June Paik en su fase de experimentación tecnológica, haciendo un recuento de las principales obras realizadas utilizando a la televisión, para mostrar el interés del artista por desvirtuar al aparato, descotextualizarlo, agredirlo; como los autores antes mencionados o bien se limita a revisar a los artistas que momentáneamente ingresaron a los canales institucionales del arte y la televisión, a los activistas dentro y fuera de las instituciones culturales y educativas, más nuevamente se omite a las mujeres, solo hace mención de Shigeko Kubota, a quien se le considera en relación con Nam June Paik.

La revisión de los textos relacionados con la historia del video antes mencionados es que pretenden establecer vínculos iniciales a la práctica en video, sigue la misma línea, incluso

⁸ Bonet Eugeni y varios. En torno al video. Colección Punto y Línea, editorial Gustavo Gili S.A. Barcelona 1980.

se repiten y son tan similares que es difícil poder diferenciar, son semblanzas que pretenden generalizar sin poder explicar claramente el concepto que une al video con la producción artística para conformar el nombramiento de esa práctica como videoarte. En cada uno de los ejemplos mencionados es notable la falta de profundidad sobre el trabajo de las mujeres que optaron por el video como medio de expresión y creación artística.

Al propiciar el interés por el trabajo de ellas es importante aclarar que no se trata de invertir el binario, se trata de reconocer sus trabajos para posteriormente establecer las diferencias, similitudes, distinguir los aportes de mujeres feministas, radicales y contraculturales, su contribución social y política. No se trata de crear semblanzas de todas las que han utilizado el video, mi propósito principal es enfatizar el concepto usado por la teórica feminista Alexandra Juhaz: *autocuerpo* en video y poner en relación la creación del *autovideato* de Pola Weiss, así como conocer el trabajo feminista radical de Annie Sprinkle posteriormente me enfoco en dos artistas lesbianas creadoras de video, la norteamericana Sadie Benning y la mexicana Ximena Cuevas.

1.2 El videoarte

Extraño Narciso resulta: no sueña ya con su imagen ideal sino con una fórmula de reproducción genética hasta el infinito.⁹

El videoarte es un género que se registra en la cinta magnética por medio de la cámara portátil. Para su realización es indispensable utilizar y dominar aparatos tecnológicos, para el registro de imágenes en movimiento con una visión subjetiva. Cuando se une la palabra video con arte surge una combinación de intenciones pero muchos casos su tratamiento se

⁹ Baudrillard Jean. Videoesfera y Sujeto fractal. Videoculturas de fin de siglo. Cátedra, signo e imagen. Traducción Anna Giordano. España 1990. P.p. 27

conduce a la intimidad de la persona, su cuerpo, memoria y recuerdos en dos direcciones, las preocupaciones sociales o la lucha interna. El impulso creativo procura ser total y absolutamente independiente y esto se logra gracias a que la persona puede ser autónoma, incluso puede crear solo a modo de autoconciencia, considerando que la necesidad exhibir es importante ya que todo se articula dentro del paradigma de la comunicación, donde la relación entre quien emite y quien recibe aunque no se retroalimenta de inmediato, se puede dar a destiempo. “En los años sesenta, el término surge ligado a un movimiento; al igual que otros muchos ismos artísticos de esta época el Video-art nace en medio de una fiebre combativa por sacar al arte de su tradicional quehacer y función social”.¹⁰

Con el videoarte la persona puede manipular la imagen, jugar con el tiempo, alterarlo una vez que se lo apropia, el videoarte se caracteriza por demorar en acontecimientos, emplear los recursos y avances tecnológicos de la imagen en movimiento para experimentar con formas, configuraciones y representaciones de la realidad. Su tratamiento marca una ruptura con el cine y la televisión en cuanto a industria del espectáculo, entretenimiento y cultura. Un ejemplo de esto es la experimentación que combina la ingeniería electrónica con el (anti)arte, el caso más conocido es Nam June Paik quien después de FLUXUS comenzó a figurar de forma independiente, con ingenieros y cineastas. Durante esa transición desarrolló un creciente interés por seguir experimentando con la televisión pero conduciéndose a la manipulación de imágenes electrónicas y ya no sólo al mueble.

Fue una acción realizada con el empleo de una nueva herramienta la que le permitió se le otorgara el nombramiento de pionero del videoarte que en realidad es una continuidad del aspecto documental del uso del video en la contracultura norteamericana, la diferencia es

¹⁰ Rekalde José. El video un soporte temporal para el arte, servicio editorial de la universidad del país Vasco. Bilbao, España 1995. P.p. 39

que de entonces en adelante la experimentación con el video tomaría la vertiente estética, aunque en ciertos momentos tomando aspectos de la realidad o de la televisión para hacer sus modificaciones y transgresiones de la imagen.

“Esperando en un taxi y apuntando con su cámara blanco y negro media pulgada frente a la ventana mientras pasaba por una tienda grabó la llegada del Papa Pablo VI en su camino en Nueva York hacia las Naciones Unidas”.¹¹ La pieza se llamó *Café GoGo, 152 Bleeker Street, octubre 4 and 11, 1965* por el lugar y la fecha en que fue realizado y expuesto usando su portapack Sony.¹² Paik grabó el momento en el que el Papa Pablo VI salió de la catedral de San Patricio en dirección a la ONU donde daría su discurso sobre los conflictos bélicos del mundo, cabe mencionar que la guerra de Vietnam se encontraba en su auge, momento en el cual los aviones bombarderos estadounidenses intensificaban sus ataques, su mensaje era conciliador.¹³

El Café A Go Go se encontraba en Greenwich Village.¹⁴ La noche de la exhibición Paik hizo circular un manifiesto sobre las ventajas del video para los artistas, la exhibición se presentó como alusión de la proyección del cinematógrafo de Lumiere del 28 de diciembre de 1895 y exaltando el potencial del medio cuyo registro y exhibición era posible de inmediato, con ello dio inicio una nueva forma de creación artística.

¹¹ Boyle Deirdre. Subject to change. Guerrilla television revisited. Oxford University Press. New York, U.S.A. 1997. P.P 4. Hopping in a cab and pointing his half-inch black and white video camera out the window, as the store goes, he recorded the arrival of Pope Paul VI in New York on his way to address the United Nations

¹² La portapack es una cámara blanco y negro con un lente de acercamiento. Conectada a un aparato separado de grabación de cinta que registra audio y video, puede ser conectado o usado con batería, un micrófono conectado arriba, se monitorea a una pequeña televisión. La referencia fue tomada de una página de internet. <http://www.experimentalvcenter.org/history/tools/ttext.php3?id=17>, Early Portable Video, Sherry Miller Hocking April, 1992.

¹³ Para detalles sobre su alocución se puede visitar la página web: http://www.vatican.va/holy_father/paul_vi/speeches/1965/documents/hf_p-vi_spe_19651004_united-nations_sp.html

¹⁴ Cuando los artistas comenzaron a llegar a ocupar los espacios que habían sido bodegas y que en ese momento eran punto de reunión.

“Son imágenes que muestran el espacio y los elementos que éste contiene sin que el artista haya intervenido en él: simplemente se limita a elegir lo que desea mostrar, sin manipular la realidad cotidiana pero conciente de su propia subjetividad. La inmediatez y frescura de la que se ha considerado la primera cinta de videoarte de la historia así lo demuestra”.¹⁵ Un acontecimiento en apariencia espontáneo, realizado durante el tráfico ciudadano alterado por la presencia de un personaje importante de la iglesia Católica.

Dicho acontecimiento marcó una importante transición para Paik, ya que de entonces a la fecha sus creaciones fueron más variadas y comenzó a crear videoescultura, en piezas donde emplazó al aparato receptor de televisión para crear muchas formas, con un fuerte interés por reciclar los aparatos viejos y pasados de moda para ponerlos en función con nuevos significados y alusiones. “La mítica figura de Paik le ha hecho a la televisión todas las maldades y faltas de respeto que el imaginario colectivo del mundo del arte desearía hacerle. Ha mutilado y fetichizado al monitor de televisión”.¹⁶

Ese mismo año graba sus actos preformativos en una cinta que ya ha sido restaurada, *Button happening*, en esta pieza registra una acción, donde aparece él abotonando y desabotonando su saco con una imagen distorsionada y con desgarres. Nam June Paik realiza experimentos arriesgados, crea imágenes interviniendo directamente en el aparato sobre los rayos catódicos, altera los barridos de las líneas de resolución utilizando imanes, irrumpiendo en la configuración de la imagen, logrando diferentes texturas, provocando interferencias y distorsiones en los campos.

¹⁵ Baigorri Ballarín Laura. El vídeo y las vanguardias históricas. Edicions Universitat de Barcelona. España 1997. P.p 31

¹⁶ Rosler Martha. Adiós al momento utópico. Los usos de la imagen fotografía, film y video en la colección Jumex. Catálogo. Buenos Aires Argentina. Noviembre 2004. P.p. 95

Continúa utilizando los monitores y videocaseteras en instalaciones así como en esculturas. Exhibe sus obras en los museos y galerías de mayor prestigio del mundo. Sus imágenes contienen extractos programas, algunos videos son collages donde el loop, el croma y el montaje forman nuevas concepciones y adaptaciones. “El entendió la necesidad de experimentar y reconocer la complejidad de la cultura de los medios que estaba emergiendo a su alrededor con su participación activa.”¹⁷

Las nuevas tecnologías adoptadas en otras disciplinas resultan atractiva a los espectadores, por lo cual los espacios institucionales se interesaron por artistas que emplearon el video para incorporarlas en sus instalaciones, ambientaciones y performances. La videoinstalación fue importante durante este proceso desarrollado en los años 80, cuando el video ya había sido usado y practicado, estaba incorporado a la llamada cultura visual, de los medias y medios, obteniendo reconocimiento y prestigio al ser ingresado a los canales institucionales de exhibición y mercado.

Un acontecimiento sirvió para unificar a los interesados en el video en 1967, Howard Wise (1903-1989) en su galería ubicada en la calle 57 de Manhattan, NY, organizó una exhibición llamada *Kinetic light show* en 1967 que incluía video la cual obtuvo aceptación así que su interés por el medio aumentó, la siguiente idea fue reunir a los artistas norteamericanos o aquellos que vivían en los Estados Unidos y trabajaban con el medio. “El entendió la necesidad de experimentar y reconocer la complejidad de la cultura de los

¹⁷ Hanhardt John G. The worlds of Nam June Paik. Guggenheim museum publications. New York. USA 2000. He understood the need to experiment and recognized the complex media culture that was emerging around him with his active participation.

medios que estaba emergiendo a su alrededor con su participación activa.”¹⁸ El 17 mayo de 1969 Howard, realiza el montaje de la primera exhibición sólo de video llamada *TV as a Creative Medium* ahí reunió 12 artistas. Nam June Paik, participó con la pieza *TV bra for living sculpture*. “Transformando el cuerpo de Moorman en un cuerpo televisivo. Paik empleó grandes y pequeñas televisiones para fabricar esculturas variadas, piezas con ingeniosas metáforas como televisión “bra” and Cello”.¹⁹ En el catálogo de la exposición Paik define la pieza como la humanización de la tecnología.*

La fase sucesiva de producción de video realizada por artistas fue como elemento complementario en instalaciones, exponían el video por medio de proyectores y reproductores, lo cual se conduce mas a la tendencia del cine que de la televisión, los límites del encuadre, en cuanto a la instalación con monitores sucede lo contrario, porque la disposición se vuelve un exceso y lo importante es la acumulación del aparato que como mueble y objeto se multiplica o se condensa en ambientaciones.

El trabajo en video sirvió como vínculo para que los círculos artísticos e intelectuales comenzaran a experimentar con las nuevas tecnologías de la imagen en movimiento durante la década de los 80 por lo cual la práctica adquirió mayor apoyo, financiamiento, difusión y distribución. A su vez el video se implemento como herramienta para aquellos cineastas que no tenían los recursos para realizar películas por los elevados costos, algunos artistas

¹⁸ Boyle, Deirdre. *Subject to change. Guerrilla television revisited*. Oxford University Press. New York, U.S.A. 1997. P.p 9 He had become fascinated with the new form and conceived the idea of mounting the first American exhibition devoted solely to video.

¹⁹ Hanhardt John G. *The worlds of Nam June Paik*. Guggenheim Museum Publications. New York. U.S.A 2000. P.P. 68 Transformed Moorman’s body into a television body. Paik employed large and small televisions to fabricate these varied sculptures, wittily playing with metaphorical tropes as the televisions became a “bra” and Cello

* Para conocer los pormenores de la exposición es recomendable visitar la página de internet de lo que se llama *Electronics Arts Intermix*, la institución que fundó *Howard Wise* para darle continuidad, promoción y difusión al arte electrónico, la dirección es: <http://www.eai.org/eai/tape.jsp?itemID=2133>

plásticos encontraron en el video posibilidades de experimentación, pero sólo dentro de su tendencia multidisciplinaria y momentánea. Entender los inicios de la experimentación en video es vital para dirigir el estudio a casos particulares, ya que estos asumen los conocimientos adquiridos por sus antecesores y adaptan las cuestiones críticas, de modo que cada quien puede manipular sus aprensiones de la realidad, sus apropiaciones del acontecer.

1.3 El videoarte de Shigeko Kubota

Es importante traer a colación en este momento a Shigeko Kubota nacida en 1937 en Japón, esposa de Nam June Paik y la cuestión es saber si es un varón, asiático, intelectual el llamado padre del videoarte ¿Sería posible buscar una madre del videoarte? En este caso se podría aplicar a una mujer pero sería absurdo retomar ese binario para establecer su importancia, ya que independientemente de su papel como artista, el de esposa la conduce a un discurso dualista, heterosexual, monógamo, en ese sentido no muestra alternancia. Si lo hace en la disposición del espacio y la intimidad.

Shigeko Kubota vivió en el exilio a causa de la guerra de Japón, eso le dio oportunidad de ir París donde conoció a Marcel Duchamp y John Cage. Recibió un B.A. en escultura de la Universidad de la Educación en Tokio, en 1964 se mudó a los Estados Unidos y estudió en la Universidad de Nueva York y en la New School for Social Research. Ese mismo año se fue vicepresidenta de la organización FLUXUS. De ahí su importancia, aunque Shigeko sigue la tendencia de su marido, usó el monitor en la instalación, realizando también algunas videoesculturas, el trabajo de Shigeko se ha centrado en algunos instantes de su vida, como el recuerdo de su padre y un juego de ajedrez entre Duchamp y Cage.

En el video *Sexual Healing*²⁰ muestra a su marido Nam June Paik en rehabilitación después de haber sufrido una embolia. Un juego visual de complicidades donde él coquetea con las enfermeras durante su terapia, simulando besos y caricias obscenas aprovechando la cercanía. Las imágenes en monitores son un elemento vital de la representación. “Objetos asociados a la terapia y curación, la cama del hospital, una silla de la ruedas, una pantalla a un lado de la cama, fuera de este mundo. Kubota ha creado un expediente personal en vídeo de la rehabilitación y de la mejora”²¹.

Otra pieza del acervo es *George Maciunas With Two Eyes 1972, and One Eye 1976 1994*, 7 min, blanco y negro con sonido. Allí graba una acción realizada en el Soho de Nueva York donde documenta a los artistas de diversas disciplinas en torno al fundador de FLUXUS que habla en su lengua natal, Shigeko lo sigue y él interactúa con la cámara, el grupo discute sobre los edificios, el proyecto de Maucinas fue convertir al Soho en una zona para realizar sus acciones y happenings. En la pieza vemos a Maucinas con un tercer ojo en la frente (que significa mando, ojo de Shiva o el ojo de la sabiduría), el Soho es el espacio donde observan, analizan, discuten y se propone para operar como FLUXUS en Manhattan, es el entorno ideal para estas nuevas forma de expresión (anti)artística y en ese video se muestra el inicio de ese proceso.

En los videos de un canal así como en las videoinstalaciones Shigeko Kubota mira a los varones, se expresa en relación con ellos, dentro de los límites de su género, femenino y su

²⁰ En el acervo de Electronic Art Intermix, ubicado en 535 West 22nd street, fifth floor en Nueva York, se encuentra el video *Sexual Healing* de 1998, 4:10 min, color con sonido

²¹ Schmittroth, Teresa. *Sexual Healing, an installation by Shigeko Kubota*. Lance Fung Gallery, NYC - March 2, 2000 - April 1, 2000. <http://www.artincontext.org/reviews/2000/kubota.htm> Replicating the objects associated with therapy and healing--the hospital bed, a wheel chair, a bedside window out to the world--Kubota has created a personal video record of rehabilitation and renewal.

preferencia heterosexual, son estos puntos los que dominan la escena son los hombres aparecen como privilegiados, son las figuras destacadas, y ella conserva rasgos de su cultura oriental y los reproduce inconscientemente.

En México ningún acervo tiene obra de Shigeko, en todo caso la única referencia a ella es una entrevista realizada por Pola Weiss en su estudio, grabada el 17 de julio de 1975. La referencia a ese diálogo prepara el camino que lleva a Pola, pionera del videoarte en México, por eso el papel de las mujeres en el videoarte tiene como punto de partida a Shigeko Kubota y Pola Weiss en México platicando sobre videoarte, la entrevista grabada en un video de ¾ se encuentra en el acervo de Pola Weiss en TVUNAM.

En dicha entrevista Pola le pregunta sobre la diferencia entre videoarte y videoinstalación, a lo que Shigeko contesta que la videoinstalación es parte del videoarte y no algo distinto o ajeno, las videoinstalaciones abren la posibilidad de prescindir de la presencia del autor, se trata de referencias personales, en este caso se relacionan con la escultura más que con la arquitectura. Pola le pregunta sin rodeos sobre su visión como mujer dentro círculo del arte donde ella se mueve, si es que existe equidad con los hombres.

Shigeko habla del problema de ser artista en su país y explica que para ella fue importante mudarse a Nueva York, porque ahí las mujeres han ganado mayores posibilidades en el ámbito público gracias a la libertad de expresión y a la teoría y práctica feminista que opera en el ámbito de la cultura y sociedad, y es importante considerar que esto lo dice una mujer que perteneció a uno de los grupos más importantes y radicales, con una educación superior y que se quedó a radical en la ciudad de Nueva York.

Pola por su parte, deja ver su feminismo silvestre, (ya que la presenta como la mujer de Nam June Paik), cuando plantea la situación de las mujeres, en el videoarte, y a su vez dirige la toma que realiza un sujeto anónimo, probablemente uno de sus alumnos. Pola interrumpe constantemente la plática para pedir que la imagen se retroalimente en el monitor que ubicó detrás de ellas, pide perforaciones y aclara que es probable que el receptor crea que su televisión está descompuesta. Interpela al receptor para decirle que precisamente de eso se trata el videoarte, distorsionar la imagen estandarizada, nítida, crear efectos de retroalimentación, incrustación, alterar la crominancia que es el balance de color y manipular la luminancia jugando con el brillo y contraste, Shigeko sonrío mientras Pola se empeña de crear efectos al interior del encuadre, desvirtuando también la idea convencional de entrevistas de televisión.

Ambas artistas, reunidas en su conversación sienten la preocupación de su papel en el proceso, todo a discusión en ese momento, el sentido del arte, la importancia del activismo, el aparato receptos en instalaciones complejas, el video y la intimidad de la persona, hasta donde alguien puede manipular sus imágenes para reconstruirlas como memoria, deseo, sueño, pero como todo ser humano su lado demoníaco, aquel que rebela lo inconsciente, la lucha interna de la persona encerrada en su individualidad, su necesidad de reconocimiento su necesidad de expresar sentimientos de exaltar modelos o en casos extremos perderse en la depresión suicida como en el caso de Pola Weiss.

Ya que Shigeko no está enfocada a cuestiones del cuerpo y la sexualidad ni toma a la cámara como un diario es necesario tomar la vertiente que lleva al trabajo de la pionera del video arte en México.

II.- Mujeres a través del video

2.1. Pola Weiss y su escuincla

En la Ciudad de México, una artista solitaria, considerada extravagante, exótica y exhibicionista, realizó sus propuestas electrónicas en video de principios de los 70 a fines de los 80. Pola Maria Weiss Álvarez nació el 3 de mayo de 1947 en la ciudad de México y murió por su propia mano el 6 de mayo de 1990 de un balazo que entró por su boca y le perforó el cráneo. La razón del suicidio nadie la ha podido explicar, lo que se sabe y por rumores de sus alumnos y gente que la vio días antes, es que padecía una fuerte depresión desde la muerte de su padre, por lo cual comenzó a perder contacto con la realidad y no pudo recuperarse.

Faltaba mucho a las clases que impartía en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, y eso causó una fuerte desilusión por parte de los alumnos. Un día abandonó definitivamente su labor docente, tuvo problemas con sus hermanas al grado de caer en la despersonalización, su salud mental se alteró al grado del suicidio. La muerte es lo que ha creado el mito Pola Weiss, sobre la artista incomprendida, desvalorada, incapaz de ajustarse al principio de la realidad, eso es lo que se ha especulado sobre ella.

Cierto es que el reconocimiento que obtuvo en el extranjero fue mayor que en México, si bien no pudo obtener una beca en el extranjero pero pudo operar de manera independiente, como ella misma lo dice en su tesis de licenciatura gracias al apoyo de la UNAM con la libertad de cátedra, trabajos por encargo y los apoyos recibidos para sus

producciones. En sus cintas se encuentran los demos que ya no tuvo tiempo de entregar en los cuales se presenta y habla de sus proyectos videográficos. Por otro lado están las cápsulas que realizó para Carlos Salinas de Gortari, algo que no se ha considerado a detalle; especular sobre estos sería dar otro sentido al tema, lo cierto es que algunas cintas tienen material para la campaña de Luis Donaldo Colosio.

La donación de su obra a TV UNAM (1998) estuvo a cargo de una alumna de Pola Weiss, Edna Torres Ramos que poco la trató en vida pero fue ella quien recopiló y conservó su acervo videográfico para realizar su tesis de licenciatura en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, con el título *El videoarte en México, el caso de Pola Weiss*, presentada en 1997. Ella recibió los materiales de parte de viudo Fernando Mangino en un afán por deshacerse de todo eso.

El aporte de Edna se limitó a la recopilación y ordenación de un material de stock combinado con algunas piezas acabadas dentro de cintas preparatorias con experimentos previos que después reunió en fragmentos articulados con sonidos directos, indirectos, incidentales y música. La selección del material excluye por completo las videodanzas y el material ha sido abandonado en los estantes de la videoteca, cuando el convenio de donación estableció fue que TVUNAM lo pondría en circulación, cosa que ya cayó en el olvido.

Las imágenes de stock son verdaderamente caóticas ya que Pola utilizó los videos y luego reaprovechó las cintas nuevamente para hacer sus títulos y experimentos con materiales desde los más comunes, como son calcomanías de letras para escribir su nombre así como fragmentos de su logo ARTV hecho con cartulina alternando con fragmentos de otras

grabaciones. Son una especie de collage y montajes aleatorios de muchos momentos experimentales, en otras cintas se encuentran registros de sus videodanzas, algunas sin audio, que se grabaron a una o varias cámaras. “Puedo decir, en lo personal, que el lenguaje visual de la televisión, la imagen plástica, representa mi forma más auténtica de expresión”²². Su tesis de licenciatura *Diseño para una unidad de producción para material didáctico en video tape* (Programa piloto) fue la producción la cobertura de una serie de conferencias impartidas en la UNAM, el proyecto involucraba a otros estudiantes quienes liberaron su servicio social de esta forma.

Pola trabajó para Difusión Cultural UNAM en el área que ahora es TVUNAM, ahí realizó programas de corta duración y cápsulas informativas como *Freud* (1978) y *El salto* (1982) así como entrevistas de divulgación. A mediados de los 80 instaló en su casa un laboratorio de producción bajo el concepto ARTV, experimentó con la comunicación y el arte, dirigió sus creaciones en torno a lo que le rodeaba. Viajó a Europa para realizar investigaciones sobre la televisión y el arte en la BBC de Londres, en la VPRO de Holanda, la Ofrateme de París y la RAI de Italia.

2.1.2 Ejercicios lúdicos

Sobre los materiales antes mencionados destaca *Flor cósmica* (1977, 27 min) presentada en diciembre de 1977 durante el *IX Encuentro Internacional de Videoarte* celebrado en el Museo Carrillo Gil. Las imágenes psicodélicas por sus colores brillantes, parpadeantes e inestables, se desplazan combinando efectos de retroalimentación con desgarres a modo de tinta que se desvanece y aparece por instantes, se repliegan, aumentan y disminuyen en un

²² Weiss Álvarez Pola María. Diseño para una unidad de producción para material didáctico en videotape. (Tesis de licenciatura) Programa Piloto. Diciembre de 1975. FCPYS, UNAM. México D.F. P. 12

vaivén constante, crea y recrea efectos cinéticos, donde la participación del ojo receptor se enfrenta al desafío de completar y enlazar al ritmo de música electrónica las distintas flores que se perforan e incrustan. Mezclas polarizadas de colores fluorescentes crean la forma simbólica de la flor, metáfora de la genitalidad femenina, se representa miméticamente como un trébol de cuatro hojas. "La flor cósmica era descrita como una fiesta visual. Breve, graciosa, irónica, la grabación expone -muestra y riesgo- un juego pariente político del action painting".²³ La comparación de Carrasco no me parece acertada porque el video es y será siempre otra cosa distinta a la pintura, no sólo por la materia, sino por la configuración misma de la imagen.

Sus derivas a modo de los situacionistas franceses fueron su proyecto existencial, hizo viajes al interior de la república y también visitó Europa, fue a Estrasburgo, Francia, la ciudad de donde provienen sus abuelos, posteriormente viajó a Venecia donde realizó una videodanza, aquella que antecede al aborto que se representa en su video *Mi Co-Ra-Zón* (1986), juego de palabras muy a su estilo, pues antes que nada siempre fue una poeta, de modo que aquí produce, cuando menos, tres enunciados diferentes: "Mi corazón", "Mi corazón" y "Mico Razón".

Mientras en los Estados Unidos las mujeres ganaban terreno en la producción videográfica, en la ciudad de México Pola era la única persona que experimentaba con video y también la primera en involucrarse en esta disciplina en el extranjero. Al principio su interés estaba centrado en la televisión. Incluso ella se autonombró *teleasta*, pero es gracias a los videos que se puede tener acceso a sus creaciones. Utilizó la palabra *videa* que significa ver con idea, es decir, no se nombró a si misma videoasta o videoartista ni denominó a su obra

²³ Carrasco, V. Jorge, [Pola Weiss la videoasta olvidada](http://www.etcetera.com.mx/2000/399/jcv399.html). Revista Etcétera <http://www.etcetera.com.mx/2000/399/jcv399.html>

como videoarte, sino hasta después de haber entrevistado a Shigeko Kubota. de conocer y tratar a Nam June Paik, se afirmó y se sintió más segura así comenzó a trabajar en su imagen de artista, encontró la mejor forma de experimentar de manera independiente por medio de la cinta magnética, pero no descartó la instalación y las ambientaciones de espejos o papel metalizado a modo de espejo, jugando con la distorsión en su reflejo que representa a la Pola desinhibida que los demás veían ocultando la que era en realidad: voluble, hiperactiva, impositiva, maniaco-depresiva.

Trabajó en la posproducción de material grabado durante sus viajes así como la apropiación de imágenes muchas veces artesanales, gráficos y fotografías para expresar de manera real, simbólica e imaginaria sus experiencias y reflexiones en torno a lo público y lo privado, así como sus recorridos en la ciudad y la provincia. En especial le interesaron las ruinas, arquitecturas de zonas arqueológicas y coloniales, aunque por encargo, también grabó las zonas industriales del estado de México.

En *Bidé o escultura*, (1983) a modo de parodia realiza una encuesta donde les pregunta a varias mujeres si saben lo que es un Bidé, algo que usan las mujeres para su higiene íntima, pero las mujeres que lo conocen son pocas. Su indagatoria la lleva a reflexionar sobre este objeto de uso personal, que no se encuentra en la mayoría de las casas en México, es algo que si se puede encontrar en los hoteles porque funciona como limpieza después de la relación sexual, aunque útil durante la menstruación.

La mirada de Pola sobre las mujeres cae en la cruda realidad, especialmente cuando graba a las indígenas sentadas en las banquetas vendiendo nueces y naranjas, en el trabajo *Somos mujeres de 1978* que presentó en el Museo de Arte Moderno, mostrando un recorrido

urbano por la ciudad de México, las mujeres al sentirse miradas se tornan agresivas y lanzan objetos a la cámara, otras se esconden, porque se avergüenzan de su condición. Una mujer rubia, alta y con cámara en mano las intimida, aún así, en contra de su voluntad y sin permiso alguno, Pola las registra y las exhibe, porque ella estaba interesada dejarlas ver ya que de otra forma eran invisibles para la sociedad y cada día habían más en estas condiciones de vida, todo esto antes de la llegada al ámbito público del EZLN.

A Pola le preocupaba su situación en México, donde para poder exponer ella misma tenía que pagar por el espacio o tomarlo por asalto, como es el caso de algunas de sus videodanzas. En esta etapa se dedica a la experimentación constante en video, realiza piezas cortas y en algunos casos físicamente exhaustivas, con un lenguaje que contradice de manera (in)voluntaria el modelo de representación institucional. En sus planos-secuencia se escucha su respiración agitada a causa del peso de su cámara, sus paneos precipitados, enfoques distorsionados, sus entrevistas improvisadas, su lente roto en una esquina y el interés por trabajar efectos al interior del encuadre, todo eso conforma su estética personal, íntima y secreta. Usó vestuarios brillantes y exóticos que ella misma confeccionaba o adaptaba, los colores vibrantes de sus prendas, sus velos y mallas la distinguen de sus sucesoras.

En sus imágenes, Pola se exhibe de manera constante, interna y externamente, muestra sus sentimientos y experiencias, a las que parece difícil poder acceder, tal es el caso de la obra que ha tenido mayor difusión *Mi Co-Ra-Zón* de 1986. Durante 10 minutos condensa una de sus vivencias, quizá la más dramática, un aborto indeseado, un desgarramiento interno que se desplaza en su útero y que tiene su analogía en el terremoto del 1985 en la ciudad de México. En ambos casos algo se destruye y muere, evento cuya narrativa comienza con la

frase “*Mi ojo es mi corazón*”, dos partes de su cuerpo que sobrepone a las demás, un sentido que anula y sintetiza a los demás, la vista, aquello que se nubla y se pierde en la inconsciencia, cuando vuelve a la vigilia ha perdido un producto interno, la posibilidad de vida que escurre en su entrepierna, y como su metáfora visual, una piedra aplasta una flor, así su vida se modifica a causa de que no será madre y como desplazamiento a su objeto de trabajo (cámara) la nombra su escuincla, la única forma de (re)producción de su ser.

La performance en Venecia llamada *Videodanza* en 1979, fue presentada gracias al financiamiento del FONAPAS, está registrada, por medio de dos cámaras que combinan las tomas para mostrar a Pola en mallas y leotardo blanco, con botas mientras se contonea frente a un público al que da la mano al terminar la acción danzística, para romper la barrera entre ella y el espectador. Esa videodanza es la antesala del aborto. Pola consideró que la televisión es la épica y el videoarte la lírica visual y sus instantes electrónicos circulan de manera clandestina, fuera del circuito comercial, aunque cada vez son más las instituciones de la industria de la cultura que buscan su obra.

“Mezclando crónica documental y ficción fantástica, transgrediendo la idea de la cámara como instrumento capaz de realismo, usando el ritmo como una poética de indagación de lo que pueden expresar los cuerpos de mujer, haciendo del movimiento espirales y caleidoscopios de luz y formas, logrando el tiempo como una ida y vuelta ajena por completo a cualquier linealidad, reinventando el espacio como ruptura radical de la dicotomía adentro y afuera.”²⁴. Realizó sus derivas en Xochimilco, Cuetzalan y Cuilapan que registró acompañada de una persona que la graba, excepto en *Cuetzalan y yo* (1979), un viaje, como ella misma lo explica en la pieza, realizó completamente sola y sin una clara

²⁴ Hernández, Gloria. El legado de Pola Weiss. La triple jornada.
<http://www.jornada.unam.mx/1999/feb99/990201/pola-creadoras.htm>

visión del ritual que ahí se realizaba, así, se enfrenta a una colectividad festiva que la mira como ajena, pero que hace que cada vez con mayor desinhibición se integre, al final, Pola baila con el grupo, se entromete en asuntos que son propios de la comunidad afectada, incluso grabando un pleito entre señoras, de donde una de ellas la expulsa verbalmente. Su punto de vista al grabar es un tanto inestable, eso se debe a que su cámara era muy pesada y tenía que llevar sus cables y monitor, combina un tratamiento documental y en varias ocasiones establece un diálogo con aquellos que videó. Su forma de experimentar con el medio rompe con los paradigmas de representación, ya que abusa de la cámara subjetiva y lleva la tecnología más allá en una búsqueda estética y discursiva propia.

Sus videodanzas son un gran aporte de Pola, aunque no era buena bailarina, tal es el caso de la pieza realizada en el Auditorio Nacional en 1980, llamada *La venusina renace y reforma*, donde creó una ambientación con papel plateado a modo de espejo. En *Xochimilco* (1979), donde con su cámara al hombro graba mientras se contonea y desplaza entre los mirones, movimientos que previamente había ensayado, con su vestido de velos amarillo. Para sus videodanzas montaba escenarios minimalistas, de ultra-bajo presupuesto y colocaba un circuito cerrado, para monitorear, bailaba con su cámara en mano, en su hombro, sobre su cabeza para grabar todos los puntos de vista en movimiento. También lo hace en *Cuilapan de Guerrero* (1979), en el cual un asistente y ella misma emplazan la cámara en diversos espacios del antiguo convento mientras baila y se desplaza estableciendo contacto con las paredes y los muros solitarios, con su falda amplia floreada.

Desarrolló una pieza llamada *Autovideato* en 1979, ese trabajo fue de alta implicación personal, es una biografía visual donde aparecen las primeras imágenes de Pola, filmadas en super 8 por Polito, su padre; ahí mismo ella le escribe una carta donde le dice: “Ya no juego

con muñecas, ahora tengo un juguete nuevo” se refiere a su escuincla, la cámara de video que la acompañó toda su vida creativa como una hija. Pola trató de llevar su cámara a todas partes, incluso grabó fragmentos de una terapia que podría ser el curso “Enciende tu vida” donde llora y culpa a su madre por conflictos de la infancia. Causó un tremendo lío cuando llegó al funeral de su padre con la cámara encendida provocando el enojo de la gente allí presente que consideró su acción como una falta de respeto. Dentro de su leyenda se ha llegado a decir que ella grabó hasta su propia muerte, lo cual no se ha podido comprobar.

La verdadera causa del suicidio no ha sido resuelta, las hipótesis que han cobrado mayor fuerza son dos, la primera la muerte de su padre, lo que llevó a Pola a tener un brote de maníaco depresiva, la otra es su participación en el curso “Enciende tu vida”, según escribió Héctor Rivera en la revista proceso: “Un severo desajuste emocional derivado de su participación en el curso *Enciende tu vida*, organizado por un grupo de psicólogas, la había hundido en una profunda depresión que la orilló finalmente a procurarse la muerte con un arma de fuego”²⁵.

El suicidio se convirtió en un escándalo pero nadie ha podido comprobar nada claro. Sus parientes se niegan a dar entrevistas sobre ello, lo mismo sus amigos y amantes. Nadie próximo a ella quiere decir algo al respecto. Tres años después Elvira García escribió²⁶ sobre Pola Weiss donde afirma que eran tres sus grandes pasiones: Su padre, la danza y el video, afirma que sufrió grandes pérdidas, lo que puede aportar información para comprender la acción desencadenante de la depresión que la llevó al suicidio. Pero regresando a su labor creativa, en los videos refleja su relación con la cámara, su

²⁵ Rivera, Héctor. Murió Pola Weiss, y con ella lo mejor del videoarte en México. Revista Proceso Núm. 708, México, mayo 26 de 1990.

²⁶ García, Elvira. Pola Weiss. La Jornada 04, 11 de mayo de 1993. México

herramienta de trabajo y medio de expresión. Con ese dominio técnico llegó a incorporar su narrativa visual a la vida misma, Pola con su escuincla, dedicó su vida al género, tan es así que sus obras se siguen mostrando y estudiando con cuidado, aunque sea entre muy pocas personas; de tal modo, su memoria se mantiene vigente gracias a que su obra sigue interesando. Porque ciertamente en México nadie la ha podido igualar mucho menos superar.

Dante Hernández Miranda escribió su tesis de licenciatura sobre Pola Weiss, y publicó un reportaje anecdótico *Pola Weiss: Pionera del Videoarte en México* en el 2000, donde narra su encuentro con la memoria de Pola Weiss, después de su muerte, ya que sus videos fueron mostrados por Rafael Corkidi en una clase de la Universidad de Las Americas. Su trabajo es muy subjetivo y sólo trata de enfatizar el mito, el de la artista incomprendida, además de idealizarla y no ofrece elementos de análisis sobre su obra.

Sus conflictos psicológicos eran debidos a sus exageradas demandas de afecto, producto de complejas vivencias infantiles, tal como nos dan a entender algunos segmentos de su obra, especialmente lo aportado por ella misma en *Autovideato*. En una grabación de audio conservada por su padre, la niña Pola canta una canción infantil en un programa de radio, mientras la imagen visual muestra fragmentos de una exhibición de ballet de su niñez, filmadas también por su padre en cine de súper 8.

En realidad, Pola Weiss fue muy celebrada y atendida por la crítica y el público; aunque ha predominado la idea de que ella se sintió incomprendida, porque en otros países el videoarte tenía sus espacios y ya estaba posicionado en las instituciones culturales, y Pola viajaba mucho para presentar su obra así que se daba cuenta de los contrastes. Cuando fue jurado en

el IV festival internacional de cine, video y televisión en Río de Janeiro que se llevó a cabo del 7 al 17 de noviembre de 1987, expresó su inconformidad ante la falta de espacios y recursos para el videoarte.”En México no existe nada de eso, por ello mi existencia como videoartista se da en el extranjero, aunque produzco en México”.²⁷

En obras como *Videorigen de Weiss* (1984) y *Merlín* (1987) dejan ver los deseos incestuosos de Pola por su padre. Por ello la muerte de Leopoldo Weiss resultó decisiva para su derrumbe final, dado que ello ocurrió cuando Pola pasaba por una crisis de abandono, afectada, además, por sus dificultades para tener una criatura. Todo hace pensar que ella sufrió tres heridas psíquicas graves entre 1983 y 1988; tales heridas fueron su último aborto, probablemente ocurrido en 1983, luego vino la ruptura final con Fernando Mangino, su última pareja, en 1985, más el golpe final que fue la muerte de Leopoldo, en 1989.

La obra, como se ha dicho circula, aunque TVUNAM no ha buscado formas de promoverla o distribuirla, por una extraña resistencia, parece que se le quiere olvidar, aunque la fuerza de su trabajo y la clandestinidad con la que circulan las copias permite que siga siendo vista, pero lo ha sido también institucionalmente tal es el caso de la exhibición en “La Panorámica” del Museo Rufino Tamayo, *Mujer Ciudad Mujer* y *Mi Co-Ra-Zón*, que ocurrió durante abril-mayo del 2005.

²⁷ Rivera, Héctor. Pola Weiss pionera del videoarte en México denuncia al video clip. Revista Proceso, Num. 578, México, 30 de noviembre de 1987.

2.2.1 Mujeres a través del video

A través del video las mujeres han logrado realizar importantes obras de autoconciencia, una cuestión que igual implica la experiencia estética que la reflexión psicoanalítica, desbordando en muchos puntos los esquemas del discurso canónico sobre interpretación de la(s) obra(s) de arte, de allí el interés especial por este tipo de creaciones. Las obras en video no tienen todavía un canon claro para su interpretación, es decir no existen modelos ni sistemas para la hermenéutica del video, ni sobre las imágenes creadas por ciertas mujeres.

El video es un objeto que, igual transmite goce estético que genera pensamientos de apoderamiento y liberación para las mujeres. La liberación femenina consistiría sobre todo, en la toma de conciencia de si misma y en afirmar su derecho a existir en la vida privada y pública. Se trata de tomar conciencia de la sumisión a un solo orden subjetivo, descubrir qué es la mujer, hacerla aparecer en el nivel social como diferente y no de hacerla desaparecer dentro de un mundo patriarcal y autoritario.

Por ello, en lugar de igualdad de derechos, es pertinente hablar de equivalencia entre personas con cuerpos y mentes diferentes. Las mujeres pueden exigir ser reconocidas desde su propia subjetividad y de acuerdo con sus propios valores. Bajo estos principios fue indispensable revisar videos creados por mujeres, el interés fue diferenciarlas y ponerlas en relación unas con otras, los contrastes son grandes, así que lo mejor fue seleccionar unas cuantas para comparar contextos y tratamientos. ya que en sus inicios el movimiento feminista corresponde a las mujeres blancas norteamericanas y poco a poco extiende a otras latitudes, aún así, las feministas en México han logrado grandes avances

teóricos, aunque, sólo una por medio del video. El desarrollo económico de los Estados Unidos y México es diferente, por lo tanto lo es la situación de la mujer, es necesario tener eso en cuenta en las propuestas sobre la interpretación de los videos porque parte de la independencia lograda corresponde al contexto histórico del capitalismo de la segunda mitad del siglo XX y en México existen carencias notables a causa de la religión y la moral establecida, sobre todo del modo de producción y la reproducción de la especie, aún así estas mujeres ofrecen cierta resistencia a esta realidad.

En México la liberación femenina tiene sus avances pero nada comparado con el contexto norteamericano, se puede hablar de casos contados que han logrado ciertas libertades pero nunca de una situación, económica, política y cultural que permita que las mujeres se expresen con libertad todo aquello que les causa felicidad o placer, mucho menos se puede hablar de equidad, ni en el espacio público ni en el privado. Al contrario el modelo victimísta ha proliferado en la representación por lo cual las mujeres se identifican con esos modelos y eso enfatiza la preocupación por todo aquello que pasa en la intimidad del hogar, el maltrato, la humillación, el control de los cuerpos y la explotación del trabajo doméstico.

2.2.2 Feministas/femeninas

Las mujeres en su video-espejo muestran una subjetividad neurótica y en algunos casos psicótica, obsesiva, compulsiva que ocurre en el ámbito de lo privado. “El deseo, como la simbolización, es propiedad de los hombres, propiedad en los dos sentidos del término: algo que poseen los hombres, y algo que es inherente a los hombres, que constituye una

cuales”²⁸. Las diferencias de contextos entre las mexicanas contemporáneas con las norteamericanas son notables, principalmente por el desarrollo del discurso feminista en los Estados Unidos, las agrupaciones sobre todo porque en las agrupaciones se han ganado libertades en la legislación de sus cuerpos.

La lucha por reivindicar aspectos políticos, la jurisdicción y las complicidades de los grupos en México no son aún considerados, sino momentáneamente y a veces casi forzadas. Debido a que las condiciones así lo determinan, las videastas operan individualmente, cada quien por su camino, sin relacionarse unas con otras, pareciera entonces que no es posible encontrar un punto de unión, sólo en el hecho de ser biológica y socialmente mujeres, tampoco existen reflexiones profundas, transgresoras o libertarias, pues sólo realizan video para representar y reproducir la opresión.

El video opera desde un dispositivo simbólico que busca la extensión de la mente como una transferencia del pensamiento a las líneas de resolución o píxeles de la pantalla electrónica. Mi interés es el estudio y la interpretación de este proceso desde la situación feminista y diferenciarla de lo femenino es decir, desde el reconocimiento de la diferencia de género como un conflicto político y estético. Aun cuando el video intenta ser sólo expresión del sentimiento, el proceso creativo debe atravesar la caja negra de la técnica, que todo lo convierte en pensamiento. Porque, después de todo, ser mujer sí es un problema psíquico, quizá muy parecido al problema de ser varón, pero nunca igual. Un problema más grave es que no se pueden igualar los cuerpos, sus procesos físicos y mentales son distintos, la maduración no ocurre al mismo tiempo y la reproducción se centra en el trabajo del cuerpo femenino destinado a la maternidad real, simbólica o

²⁸ Lauretis, Teresa de. Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine. Ediciones Cátedra. Universidad de Valencia. Instituto de la mujer. 1984, España. P.p. 37

imaginaria. Todavía hoy ser mujer es quedar en manifiesta desventaja frente a quien es varón en el ámbito de lo público y lo privado. En igualdad de circunstancias, las mujeres siempre quedan en clara desventaja, prácticamente en todos los casos. Una desventaja política y cultural, primero que nada, pero sobredeterminada por la biología, ya que mucho de este desequilibrio depende del trabajo materno de los cuerpos del sexo femenino. Entonces hay que recordar también que la construcción del sujeto de género se constituye en la corporalidad, en como se construye una identidad, algo que se distingue dentro del binario de las identidades pre-establecidas.

Tal es el caso de las mujeres artistas, que cuestionan desde su intimidad los procesos históricos y los culturales que reprimen y manipulan que se rigen bajo los criterios que establecen la sexualidad y el erotismo exhibiéndolo como sólo pornografía. La mujer es objeto y no sujeto, para la satisfacción sexual de otro que la posee, la domina y la utiliza tal es el caso de la pornografía donde solo importa el orgasmo del varón, el significante es el pene. En muchos casos la violencia en contra de la mujer se reproduce porque opera en el imaginario machista, tan es así que esa violencia es un claro ejemplo de lo que ocurre al interior de las casas, los cautiverios de la servidumbre femenil.

La feminista norteamericana Gloria Steinem establece criterios para diferenciar la pornografía del erotismo, en este caso se busca el placer mutuo y en casos más perversos polimorfos lo que importa es el orgasmo clitorídeo y otras formas de experimentación que mencionaré más adelante. “El problema es que hay poco erotismo. La mujer raras veces se ha sentido libre, poderosa y lo suficientemente segura de gran alcance al placer nuestra propia vida, mucho menos para crearlo en los mundos del cine, revistas, arte, libros,

televisión, y la cultura popular, áreas que raras veces controlamos.”²⁹. En otros casos existen llamadas de atención de otras escritoras como Kate Millet que denuncian explícitamente los mecanismos misóginos que difunden en la literatura o Teresa de Lauretis en el cine donde la mujer es la representación de un ser escindido, reprimido por virtud, agraviado por su ingenuidad, desprendido de forma engañosa de su inocencia. “Pues no habría mito sin una princesa por casar o una bruja que vencer, ni cine si la atracción que ejerce la imagen sobre la mirada; ni deseo sin objeto, ni parentesco sin incesto, ni ciencia sin naturaleza, ni sociedad sin diferencia sexual”³⁰.

A pesar de todo y en virtud de más de 50 años de discurso feminista, las mujeres han encontrado en el arte el medio idóneo para conseguir la autoconciencia, revelar su estado de opresión y combatirlo o en muchos casos empoderarse (empowerment), incorporarse (embodiment) y transformar el objeto de arte. Las personas del género femenino que se expresan por medio del video, lo hacen, es cierto, desde muy diferentes contextos existenciales, desde muy diversos puntos de vista y necesidades, igual que desde diferentes formas de montaje, diferentes contenidos de auto-inspección y auto-expresión. Así crearon documentos audiovisuales que forman parte del acervo histórico de la sociocultura acerca de la relación de las mujeres con el cuerpo, lo feminista y lo femenino, las marcas de género, las transgresiones a la moral burguesa del contrato social falogocéntrico, la lucha contra la inhibición de lo efectivamente diferente de las mujeres, la rebelión contra la pornografía y la experimentación del erotismo.

²⁹ Steinem, Gloria. Outageous acts and everyday rebellions. Owl books, New York 1995. P.p. 242 The problem is that there is so little erotica .Women have rarely felt free, powerful, and safe enough to pursue erotic pleasure in our own lives, much less to create it in the worlds of film, magazines, art, books, television, and popular culture, areas we rarely control.

³⁰ Lauretis, Teresa de. Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine. Ediciones Cátedra. España. 1984. P. 27

El proceso de liberación feminista de la humanidad se encuentra en un momento clave para la evolución de las capacidades de las mujeres creadoras de imágenes, un desarrollo físico e intelectual, sociocultural y político, un gesto evolutivo que muestra claramente el choque del/a sujeto contra el orden simbólico falogocéntrico que enajena a las personas en las tecnologías del yo y la identidad monogámica-heterosexual. Por eso la importancia de este estudio de mujeres artistas que han tomado la cámara de video como instrumento de autoconocimiento, un ejercicio difícil pero necesario para el apoderamiento feminista.

Cruzan el espejo, metáfora de la cámara, para encontrarse a sí mismas frente a un mundo que hace invisible la condición femenina, para quitarle lo empañado del espejo de la identidad pre-fabricada y pre-determinada. Algunas se han propuesto trabajar con sus necesidades vitales y psíquicas en sus autocuerpos en video. Con el autocuerpo o presencia real de la autora dentro de la trama de su video se realiza una reflexión crítica directa sobre la lucha interna de la sujeto en cuestión, el trabajo de ver y pensar en imágenes electrónicas la existencia personal concreta, como ocurre, con las creadoras de imágenes electrónicas vistas desde la historia del arte, través de los productos de las mujeres, comunicación de su otredad, así opera como punto de referencia sobre el entorno donde, para estar en el mundo como es, hay que ser y no ser como Mujeres.

Lo interesante de esta indagación es poder ver sus propuestas audiovisuales como creadoras de imágenes sobre el ser y no-ser de las mujeres mismas, y así reconocer desde la teoría crítica radical los elementos reales, simbólicos e imaginarios del discurso de la desconstrucción, el discurso que desea deshacer el problema de la falta de equidad con las mujeres construidas según el orden simbólico patriarcal autoritario. Esta reflexión sobre las mujeres se vuelve más radical y correcta, es decir, más democrática e incluyente, cuando

se plantea desde la interpretación sociocultural de los productos artísticos. A lo largo de la historia, las mujeres han encontrado muchos obstáculos, la imagen de la mujer en el arte es casi siempre la musa, modelo y el objeto del deseo. Desde hace poco tiempo que las mujeres pueden salir de ese esquema, ser reconocidas y aceptadas por los círculos institucionales. Cruzar el espejo significa acceder a la autoconciencia, desenajarse de la mirada y el deseo del padre, el patrón y la patria, poner en duda lo que Marcela Lagarde llamó los cautiverios de las mujeres: madres, esposas, monjas, putas, presas y locas; para evitar el hecho de estar escindidas.

“Como sabiduría ligada al placer, la sexualidad erótica es concebida como mala. Es negada, porque puede subvertir la relación de dependencia que articula la sujeción y la obediencia al poder supremo. Subvierte a la vez un saber: el conocimiento de sí misma y de los otros”³¹. Todo eso lo muestran las mujeres en sus interrogantes sobre el cuerpo y su identidad, por eso el interés inicial se dirigió a conocer el trabajo de mujeres creadoras de video, sólo las que hicieron video, ya sea en soporte digital o análogo para después seleccionar a unas cuantas, las transgresoras, libertarias y autónomas.

Así queda establecido cuáles fueron los criterios de selección de los materiales revisados, los canales de distribución de las obras de video están establecidos al menos en el caso de las norteamericanas, el caso de las dos mexicanas es diferente, de ninguna de las dos existe forma de comprarlos. En todo caso recurrir a copias clandestinas o ir a consultar los pocos acervos.

³¹ Lagarde, Marcela. Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1990.
http://www.creatividadfeminista.org/articulos/sex_2003_lagarde.htm#mito

III. Activismo feminista en video

3.1. Antecedentes históricos

Las feministas norteamericanas que usaron el video para realizar autocuerpos encontraron estos ejercicios liberadores, realizaron una serie de propuestas visuales que daban muestra de todo aquello que se oculta bajo la condición femenina, la mujer y su papel histórico, su naturaleza biológicamente impuesta. El enfoque de este estudio del videoarte se conduce a la visión de las mujeres, por medio de una revisión de obras de artistas de Estados Unidos y México, para conocer el trabajo de quienes optaron por el video desde la intimidad y la subversión que permite la reflexión sobre si mismas.

Para esto ha sido necesario excluir a las que reproducen la imagen de la mujer que predomina en los medios de comunicación colectiva, y dirigir la atención a los discursos audiovisuales que reflexionan sobre el cuerpo y en concreto en quienes lo utilizan como autovideato (mente-memoria) y autocuerpo (cuerpo-fisonomía), dos términos que requieren explicación y diferenciación, lo que se hará dentro de la reflexión sobre las obras seleccionadas. El feminismo como activismo ha tenido momentos ejemplares donde las causas han logrado superar las barreras, impedimentos, los nudos culturales y políticos, así las mujeres feministas han ganado participación en los debates teóricos y académicos, todo esto gracias a que las condiciones fueron favorables.

Es importante recordar que en los Estados Unidos las mujeres obtuvieron el derecho al voto en 1920, en 1963 Betty Friedan publicó la mística de la feminidad, pero es en los años 70 cuando la autoconciencia toma su fuerza como práctica. Comienza la crítica radical por

escrito, ofreciendo argumentos para discutir las condiciones socioculturales y políticas. Destacan por su discurso, Gloria Steinem y Kate Millet y a partir de eso surgieron organizaciones y grupos de liberación desde distintas posturas, incluso ultra radicales como el caso de Valerie Solanas quien realmente se propuso exterminar al los varones³². En el contexto norteamericano la mujer participó en el ámbito público por ser parte vital de la fuerza de trabajo, trayendo como consecuencia el deterioro del matrimonio y la familia.

Considerando ese contexto se plantea un estudio de género, para reflexionar sobre los ejercicios en video que procuran desconstruir el papel de la mujer, ofrecer argumentos críticos y radicales, conocer los pronunciamientos y referencias de su representación, desde la intimidad de la persona. Es indispensable exponer algunos ejemplos a modo de antecedentes sobre el trabajo de mujeres en los Estados Unidos, principalmente en San Francisco y Nueva York, donde diversos grupos de mujeres emplearon las cámaras de cine, en los años setenta del siglo pasado, para realizar autocuerpos, el equivalente en video al autorretrato en pintura, pero en esta ocasión con imágenes en movimiento.

En estas propuestas audiovisuales hacían autoexploraciones físicas y psíquicas, documentaban su cuerpo para desarrollar el conocimiento de su corporalidad. Volvían más visible y audible su condición de mujer desde lo más íntimo de su ser, utilizando las imágenes de si mismas como espejo. La consigna feminista radica del momento fue: *Lo personal es político*, y así emplearon la cámara como medio para adquirir autoconciencia, enfocarse a la corporalidad (embodiment) y ofrecer resistencia a los estereotipos y encasillamientos femeninos.

³² Su idea de exterminar a los hombres fue llevada al extremo, al grado de dispararle a Andy Warhol.

Esto se convirtió en un lenguaje propio que operaba en contra del pudor que se traduce en ignorancia y miedo, para nombrar lo prohibido, silenciado y olvidado por la fuerza del orden simbólico falogocéntrico, incluso algunas de ellas agregaron un sentido estético al discurso político. Esto funcionó para estimular las ideas y relaciones entre el cuerpo femenino, la identidad y la creatividad. “El video performance feminista era producido usualmente en un escenario íntimo, también en la casa de los artistas o cuando los artistas tenían facilidades de producción. Estos espacios privados con el compromiso del propio cuerpo de los artistas como ambos sujeto y objeto de su mirada, hicieron estas cintas intrínsecamente narcisistas”.³³

La teórica y feminista norteamericana Alexandra Juhasz realizó un estudio importante sobre mujeres videoastas, centró su atención en los videos realizados por mujeres que se apropiaron del medio para realizar ejercicios denominados autocuerpos, término que surge a partir de la publicación de Boston Women’s Health Book Collective (BWHBC) llamada *Our Bodies Ourselves*³⁴, que traducido significa *nuestros autocuerpos nosotras mismas*, este movimiento de salud de las mujeres tiene vigencia y su origen fue en 1970.

La crítica feminista radical enfrentó el problema de la construcción socio-política de la identidad poniéndola en duda, con ese discurso en video de autocuerpo y su proyecto liberador personal y colectivo, algunas artistas tomaron las cámaras para crear reflexiones sobre el placer y deshacer sus mitos, incluso, algunas trabajaron directamente sobre la

³³ Tamblin, Christine. “Significant Others: Social documentary as personal portraiture in women’s video of the 1980”. Hall Doug and Jo Fiter Sally editores. *Illuminating video. An essential guide to video art*. Publicado por: Aperture in association with the Bay Area Video Colition. Nueva York. 1990 P.P 406. Feminist performance video was usually produced in an intimate setting: Either in the artist’s home or while the artist was alone in a production facility. This privatized space, along with the uncompromising focus on the artist’s own body as both the subject and object of her gaze, made these tapes intrinsically narcissistic.

³⁴ Para información adicional consultar: <http://www.ourbodiesourselves.org/about/default.asp>

cuestión del orgasmo, para demostrar que no sólo la ginecología tiene la verdad sobre el cuerpo femenino, y desde ahí trataron de desconstruir los discursos que ordenan cómo debe ser el goce y el papel de la sexualidad como solo reproducción o goce fálico.

En el trabajo de investigación *Woman of the vision*, el interés de la autora se centró en 21 mujeres, su método fue la entrevista, el documental y la colaboración, un estilo feminista de trabajo. Para superar los problemas de incorporar preferencias sexuales, las diferencias raciales o generacionales, ellas usaron el video para conocerse mejor a sí mismas y para apoyarse unas a otras, para eso utilizaron las portapack en 1960, la camcorder en 1980 y la cámara digital en 1990. Interesadas en el cuerpo, sus significados y sensaciones, principalmente porque enfrentaban el cáncer, pero sobre todo trataron de superar la compleja relación entre arte y activismo.

Se enfocaron en la identidad, su consolidación y fragmentación dentro del dominio de la heterosexualidad con actividades contestatarias. En su siguiente trabajo de Alexandra, AIDSTV (1995) hizo la investigación y el video sobre mujeres con SIDA, a partir de testimoniales de enfermas que emplearon el video como instrumento de autoconciencia de su condición de excluidas por su enfermedad y apoderamiento para dar información con fines preventivos, pero sobre todo para dar voz a la opresión.

Para la realización de estos proyectos fue necesaria la conformación de centros de investigación y documentación del feminismo a través del video, el resultado es aquello que Alexandra y estas mujeres llaman video *comprometido* con causas concretas, pues no solo trata de reivindicación de la condición femenina sino de una labor posterior que corresponde, como ella lo indica, a la tercera ola del feminismo, que a partir de

herramientas básicas; una cámara y una consola de edición sencilla, lograron crear una contracultura que fue inicialmente apoyada por las universidades. “Numerosos avances de la cultura de los medios ha afectado directamente la producción feminista. Como tecnología para producir en medios se convirtió en asequible y fácil de usar para ellas”.³⁵

La revista *Afterimage*³⁶. habla de mujeres norteamericanas que en los setenta formaron grupos y realizaron producciones independientes, ellas actuaron fuera de la corriente principal de cine experimental y se concentraron en sí mismas, es decir, tomaron un espejo o espejo vaginal, y realizaron primeros planos de sus propios genitales para conocerlos, familiarizarse con su fisonomía, pero sobre todo para aprender como aplicarse su propio examen, explorar su constitución hasta el cuello del útero y distinguir cualquier anomalía.

Todo esto como método de prevención del cáncer cervicouterino y para aprender como detectar infecciones vaginales. Un ejemplo que ofrece la autora es la obra *Self Health* (1972) de la Colectiva de Salud de las Mujeres de San Francisco, como referente de las actividades realizadas por lo que Alexandra llama la segunda ola del feminismo y que tiene su continuidad en mujeres videastas de la tercera ola que retoman esos ejercicios, para entrar en relación con sus genitales, para realizar observaciones de sus flujos y la extracción de la menstruación, lo mismo que la observación de la vulva y los labios vaginales.

³⁵ Juhasz Alexandra, *Women of the vision*. University of Minnesota Press. U.S.A 2001. P.19 A number of advances in media technology have directly affected feminist media production. As technologies for making media becomes more affordable and easier to operate, more women are able to use them.

³⁶ En el volumen 21, número 7, febrero de 1994

En dicho texto pone como ejemplo de autocuerpo a dos artistas norteamericanas Annie Sprinkle y Sadie Benning, cada una con una forma de vida hasta cierto punto opuesta y de distintas edades, pero que tienen en común el interés por expresar su problemática y planteamientos sobre el cuerpo y la libido. Dentro de este proceso de autoconciencia se cuestionaban el placer encasillado en el goce fálico, porque se le consideró un dispositivo para encerrar a la persona en las tecnologías de control que fomenta el orden simbólico falogocéntrico, donde se construye la identidad femenina, con o sin violencia pero de acuerdo al deseo machista patriarcal. En el trabajo de video no sólo se buscaron formas de sustituir al falo, creyendo que la liberación de las mujeres consistía en producir algo análogo pero utilizado sólo por las mujeres.

La intención iba dirigida a desplazarlo, creyendo que era un obstáculo para ver lo propio de las mujeres. “La mujer tiene un goce adicional, suplementario respecto a lo que designa como goce la función fálica”³⁷. Este es el orgasmo clitorídeo, el cual es desplazado por la mayoría de las mujeres y a veces olvidado, es un tipo de goce, hasta cierto punto, ilimitado, que no depende de la penetración fálica. El discurso de estas videastas feministas radicales giró en torno al empoderamiento de las mujeres en base al conocimiento del cuerpo y las marcas de género, pues estas mujeres estaban muy interesadas en pervertir la mirada que las sometía a ser meros objetos sexuales y trataron de luchar directamente en contra de la imposición violenta de ser para los otros a través de la maternidad y la sexualidad reprimida.

L Se trataba de luchar contra los estereotipos que la industria cinematográfica y la publicidad que la sociedad del espectáculo habían plasmado en la sociocultura, el poder

³⁷ Lacan, Jacques. El seminario. Libro 20, Aún. Edit Paidós. Argentina. 1981 P. 89

político, económico y la religión. Acerca de la cuestión del placer y el sujeto, la teoría feminista ha generado una amplia constelación de reflexiones, aunque es cuestión no fácil de resolver, porque los mecanismos que sostienen y los límites del cuerpo tienen un poder y dominio en lo consciente e inconsciente de cada persona y dichos mecanismos operan a partir del lenguaje fonético-alfabético por eso es logos y símbolo a la vez y centrado en el falo como poder absoluto que domina los cuerpos y mentes.

3.2 La crítica feminista del dominio heterosexual

El orden simbólico falogocéntrico, se construye en el lenguaje, ordena como deben ser los seres humanos utilizando las narrativas que durante siglos han dominado los cuerpos y las psiques. Es una forma terrible de represión, pues todo lo reduce al simple goce de la eyaculación masculina y al modelo erótico dualista soñado por el macho patriarcal autoritario, es decir, el modelo del “sueño de amor” entre el hijo-varón y la madre-mujer, la ilusión de que hay una unión entre ambas personas antes del parto, durante el parto y después del parto, la idea de que la madre es sierva absoluta del hijo, en tanto otro contra quien construir la propia identidad. La prohibición del incesto lleva al sujeto a desplazar el deseo en una persona que sustituya y represente a la madre.

El orden simbólico falogocéntrico es el modo psicosemiótico como se constituye el significante privilegiado del falo, un atributo físico (“pene”) pero a su vez imaginario (“fetiche”), ya que significa el poder de la razón patriarcal. El sujeto a través de la cuestión del placer reconoce su condición enajenada, el hecho de que ese “sueño de amor” es en realidad irrealizable, dado que las situaciones del hijo y la madre, en tanto que son

imposibles, las borra el goce mismo, entonces choca con el gozo liberador que ofrece el placer sexual en tanto erotismo o libido apoderante.

Así, el sujeto debe elegir, entre seguir enajenado, dentro del cuadro edípico, o actuar contra tal enajenación, saliendo del complejo Edipo, o sea, la extrañeza, lo “queer”³⁸ o “raro en sí”. La teórica feminista Judith Butler, siguiendo a Jacques Lacan, propone la diferenciación de los cuerpos en base a la condición de “ser” y “tener” el falo. Para la mujer existe una constitución natural y biológica que se transforma en la condición subordinada de ser mujer, y tiene como antecedente la construcción de la identidad femenina como deseo del falo, ella por lo tanto, no tiene el falo. Para el varón su condición biológica le otorga la posesión de ese significante privilegiado.

La construcción del binario varón/mujer es elemento clave para establecer las jerarquías, todo al servicio de la reproducción de la especie, así opera el tabú que genera la exogamia heterosexual. “Las políticas sexuales que construyen y mantienen las distinciones son ocultadas efectivamente por los discursos de la reproducción de la naturaleza y ciertamente el sexo natural como la fundación de la cultura como postura incuestionable”.³⁹ Los mecanismos que reducen al binario las relaciones sexuales son imposiciones que se fundan en violencia verbal y muchas veces física, procuran mantener el control de los cuerpos a partir de la vigilancia y el castigo, que en términos reales fomenta la discriminación y el olvido de los deseos bisexuales latentes.

³⁸ Cf. Echeverría, Bolívar. “Queer, manierista, bizarro, barroco”, en *Debate Feminista*, año 8, vol. 16, octubre 1997, p. 3-10.

³⁹ Butler, Judith, *Gender Trouble*. Prohibition, psychoanalysis and the production of the heterosexual matrix. Routledge, New York. P. 37

Butler afirma que en el caso de las mujeres como sujetos de sexo, género y deseo, el problema es establecer quien es el sujeto de la representación política bajo la categoría de “Mujer”, la construcción del género depende del sexo biológico, la etnia, cultura, religión, familia, clase social, la preferencia sexual y erótica, por lo tanto la política económica en su discurso falogocéntrico ordena, a partir de sus instituciones, el deber ser mujer/varón, a su vez crea las estructuras para reprimir disfrazando sus leyes represoras en causas para la emancipación.

Cierto es que la mayoría de las mujeres son cómplices de las estructuras de poder que la reprimen, reproducen de manera enajenada dichos mecanismos de control, porque son ellas las que manipulan los cuerpos y las mentes de los hijos y les inculcan la jerarquía del sexo masculino porque se encuentran a su servicio, al cuidado de la propiedad privada; como mártir que se encierra en el trabajo doméstico devaluado, en todo caso, la mujer no puede “tener” el falo, pero si puede “ser” el falo, ya que como significante simbólico, una salida es ponerlo en otra parte, puede ser en el hijo-varón-primogénito o construye un fetiche.

Las posibilidades para renunciar al falo, tienen distintas vertientes, el problema central es cómo resuelve la mujer su salida del complejo de Edipo, de acuerdo a la teoría de la feminista Parveen Adams, “ser” o “tener” el falo es la defensa contra la envidia del pene atribuida a las mujeres, por eso la persona se identifica con un objeto a quien le atribuye el falo, dicha identificación es imaginaria, como defensa contra la emergencia del deseo incestuoso.

Pero el objeto del deseo no es la satisfacción o placer, es un objeto lleno de carencias, porque la angustia se funda en el objeto perdido que no puede llenar ese deseo. La idea de

las feministas es abandonar el orden simbólico falogocéntrico sin objetos ideales, sino situándose ellas mismas en su corporalidad, para así acceder a la disolución de las identificaciones fijas establecidas por la iglesia, el estado y la familia. “Inducir algunas libertades dentro de ese orden, que permitan la emergencia del deseo, para encontrarse en el polo opuesto de las normas. Es la separación entre el sujeto y el objeto del deseo el cual ha sido establecido a través del significado de la identificación”.⁴⁰

Un ejemplo importante es el de la feminista norteamericana Martha Rosler (nacida en Brooklyn Nueva York, en 1943). En su video *Semiótica de la cocina* (1975) le cambia el sentido a los instrumentos de uso cotidiano para las amas de casa, que se tornan en armas capaces de herir, de acuerdo a la connotación que propone la autora. En un principio la semiótica de la cocina se plantea como una referencia inmediata a las herramientas de trabajo y el espacio donde se ubica la escena, poco a poco se va presentando estos objetos y su actitud se torna agresiva, incluso al ejecutar acciones simples muestra una especie de ira que se externa pero a la vez queda oculta, precisamente en ese mismo lugar.

Con una década de distancia, la autora se auto-representa como la ama de casa, lugar donde la mujer es explotada notablemente sin que su fuerza de trabajo tenga reconocimiento y valoración. Al ser impuesto este rol “casero” desde fuera de la persona, motivo preciso para que las mujeres se encuentren recluidas (in)voluntariamente en los espacios domésticos y privados. Al invertir el sentido del uso de los instrumentos, Rosler muestra que todo aquello es un fastidio, una actividad monótona y rutinaria. Presenta la

⁴⁰ Adams, Parveen. Waiving the phallus. *The emptiness of the image*. Routledge. New York, 1996. P. 56. What does induce some freedom from that order, what permits the emergence of desire, lies at the opposite pole from norms. It is the separation of the subject from the object of desire which have been set up through signifying identifications.

contradicción entre el ideal de la mística de la feminidad con lo real de ser ama de casa, imagen idealizada y promovida por la publicidad en los medios de comunicación.

3.3 El goce libertario

El goce clitorídeo, es al se llega principalmente por la masturbación, con juguetes, en relaciones lésbicas o perversas, pero nunca está al servicio de la reproducción, es un ejercicio lúdico de búsqueda constante, de estimulación, un placer que se manifiesta en muchos niveles e intensidades. “Hay un goce suyo del cual quizá nada sabe ella misma, a no ser que lo siente: eso sí lo sabe. Lo sabe, desde luego, cuando ocurre. No les ocurre a todas”.⁴¹ El problema que se revela al poner en cuestión el goce heterosexual dominante es la ignorancia sobre la eyaculación femenina, sobre los placeres del cuerpo que no están centrados en la genitalidad.

La información disponible al respecto está enfocada al goce fálico y éste no necesariamente lo tienen con los varones, sobre las mujeres se ha creado la idea de que ser frígida es el ideal de la decencia, es decir su función dentro de la escena sexual se limita a la reproducción de la especie. Entonces, lo mismo que encarcela sirve para reconocer el encarcelamiento, primero; para luego poder escapar de él, aunque sólo sea muy de vez en cuando, pero constantemente, todo regresa a la situación de encierro, a través de la economía libidinal de los sujetos falogocéntricos.

La eyaculación femenina se confunde con el acto de orinar, es por eso que existe ignorancia al respecto. “Muchas mujeres producen un claro, fluido alcalino que no es

⁴¹ Ibidem p. 90

orina, el cual puede variar en cantidad de goteo a un cuarto de taza, (aproximadamente dos onzas) a veces mucho más.”⁴². De allí la importancia de considerar el problema al revisar el sentido y el uso de las imágenes audiovisuales, que en muchas formas conectan con lo que el psicoanálisis ha llamado reproducción imaginaria de la escena primigenia. Un momento crucial en la construcción del sujeto tipo o estereotipo subjetivo.

Se tienen varios ejemplos de esta intensa reflexión crítica sobre el sujeto y el placer, estos son los más conocidos, de acuerdo a la fuente antes mencionada. La primera ola feminista es la puesta en acción por la publicación de *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir, en 1948, y la segunda ola es la que puso en acción la declaración por la UNESCO de 1975 como Año de las Mujeres. Pero es hasta el debate teórico de los 90’s cuando las feministas académicas tomaron el psicoanálisis para tratar a fondo los problemas de la construcción de género para precisamente desconstruir el aquello que opera inconscientemente en los cuerpos femeninos. Por medio de discursos, teniendo como antecedente en los Estados Unidos, la lucha por los derechos civiles, la rebelión juvenil y la autoconciencia política de las mujeres blancas universitarias y las afroamericanas.

La tercera ola feminista radical que se forma en los años 90, se enfoca en la teoría y la práctica del feminismo para legitimar en su discurso político y teórico en todo sentido, cosa que deja ver la presencia de lo que ahora entendemos como estudios de género. “El género no es constituido siempre de forma coherente o consistente en distintos contextos históricos, y porque el género se intersecciona con modalidades raciales, de clase, étnicas,

⁴² Chalker, Rebecca. *The clitoral truth*. Seven stories press. Nueva York. 2002. P.p. 92 Many women produce a clear, alkaline fluid that is not urine, which may vary in amount from a few drops to about a quarter of a cup (about two ounces), sometimes much more.

sexuales y regionales de identidades constituidas discursivamente”⁴³. La tercera ola de que habla Alexandra Juhasz retoma en forma más intensa y autocrítica estos ejercicios, ya que, históricamente, después del feminismo radical y activista de los setentas, vino una etapa en la cuál las mujeres volvieron a creer en la mística de la feminidad y quisieron ser sólo eso, mujeres, un sujeto que se construye a partir de la explotación del trabajo doméstico y maternal, lo cual no quiere decir que sea víctima, puede verse desde dos perspectivas: la mujer que es explotada o la mujer explotadora.

El problema no se puede plantear sólo de un lado, es una complicidad mutua, alguien necesita ser víctima y alguien verdugo, invertir los papeles no es una solución, en todo caso es un sistema de reproducción que se funda en la propiedad privada, independientemente de quien tenga el poder y dominio, cuestiones que las mujeres con el video fueron presentando, reflexionando y criticando. En el texto *Actos corporales subversivos* (Subversive bodily acts), Judith Butler reflexiona sobre las políticas del cuerpo.

Esto entra en relación con las prácticas en video realizadas por las artistas seleccionadas, porque no solo se trata autocuerpo (cuerpo-fisonomía) se pasa al autovideato (psicológico-biográfico), término usado en México por Pola Weiss y que posteriormente se convierte en una práctica intimista, a su vez ofrece ejercicios subversivos para proponer otra imagen de mujer, la emancipada y disipada, todo esto lo articula en el lenguaje audiovisual a modo de parodia, revelación, memoria, secreto, sátira y liberación erótica. La selección de mujeres videastas fue hecha con la finalidad de comparar, analizar los diferentes contextos, contradicciones y puntos en común. De principio, todas suponen una necesidad de

⁴³ Butler, Judith. Sujetos de sexo/género/deseo. Traducción Adolfo Campo y Cubillo. Revista Feminaria /X/19. Argentina. 1997, P.p. 2

expresión, en algunos casos se verá que la intensión es transgredir, en otros reflejar la condición social, cultural, política y subjetiva de las personas que biológicamente se constituyen como mujeres. Las identidades no son fijas, ni estables, ni mucho menos eternas, más bien son históricas y socioculturales. Los ejercicios realizados por ellas refieren al cuerpo, la mente y el erotismo en busca de otros goces y placeres fuera de lo establecido. “Ya no es posible culpar el problema de la pérdida de feminidad para decir que la educación, independencia e igualdad con el hombre han hecho a la mujer no femenina.”⁴⁴. Al exhibir sus vivencias las mujeres muestran la voz que ha sido silenciada, el cuerpo reprimido, la mente fragmentada, desde otra situación existencial, plenas de autoconciencia y empoderadas, toman elementos del orden simbólico falogocéntrico para con eso mismo desconstruirlo.

Los elementos del discurso audiovisual usan el mismo lenguaje institucional le aportan alternativas, es decir, trabajan la construcción del plano a partir de la composición al interior del encuadre, los recursos narrativos de la televisión, las divisiones dentro del plano, la voz fuera de cuadro, los modelos narrativos del documental y el reportaje de fondo. Las incrustaciones y perforaciones para crear escenarios imaginarios y alternos así los enlaces y transiciones por medio de objetos y referencias visuales metonímicas. Las mujeres seleccionadas son ejemplos claros y concretos de logros alcanzados, llenos de energía, con discursos alternos, ofrecen pasajes libertarios, talleres, modos de ser y estar dentro del debate de la liberación, comprueban que arte, activismo y compromiso social no tienen porque estar separados y buscan con la unión de dichos elementos constituir una voz propia y una estética personal.

⁴⁴ Friedan, Betty. The problem that has no name. Art and feminism. Edited by Reckitt Helena. Phaidon, Themes and movements. New York 2001. P.p. 195 It is no longer possible today to blame the problem on loss of femininity: to say that education and independence and equality with men have made American women unfeminine.

IV.- La trasgresión por medio de la imagen

4.1.1 Perversa polimorfa

En las imágenes de Sprinkle sobre el cuerpo, todas ellas enfocadas en el goce, es donde el discurso en contra de la pornografía encuentra su fuerza por medio de la sátira. La personaje Annie Sprinkle⁴⁵, critica la invisibilidad del goce femenino y además ofrece opciones diferentes, ya sea voyeuristas o exhibicionistas, ejerce actos subversivos en contra de lo establecido y ofrece resistencia a representar el papel de la mujer “normal” dentro de la escena sexual, pues ella misma actúa y dirige sus videos eróticos, marcadamente y voluntariamente exhibicionistas, que tratan sobre sus propias fantasías dentro de su trayectoria como artista.

Como ella presume, pasó por un período de prostitución real y concreta hasta convertirse en una estrella del cine porno y luego en toda una empresaria de este tipo de comunicación erótica. Su relato inicia al obtener trabajo en un cine vendiendo palomitas, sin saber que dentro de la sala se exhibía una película porno que terminaría en convertirse en toda una leyenda, ésta es *Garganta profunda* (Deep throat, 1973), Annie se sintió llamada por la curiosidad y el morbo, de modo que entró a la sala para ver qué ocurría allí adentro. Ingresó a la oscuridad de un cine lleno de varones nerviosos, excitados y paralizados por la emoción que les causaban las imágenes de la pantalla, eso la transformó por completo, pero el cine fue clausurado y el director fue demandado, Annie fue llamada como testigo y ahí lo conoció, desde ese momento se visualizó como estrella de cine porno.

⁴⁵ Para información sobre Annie Sprinkle es recomendable visitar su sitio en internet, pero sobre todo ver su obra en video. <http://www.anniesprinkle.org/>

Su nombre verdadero es Ellen Steinberg y nació el 23 de julio de 1954, en Filadelfia, EUA. “La crítica radical de la pornografía creció a partir de la larga lucha para confrontar la violencia de los hombres contra las mujeres. El feminismo expuso la violación, el maltrato, el ataque sexual a los niños y el acoso sexual como una forma de terrorismo sexual, control social que mantiene el poder de los hombres en un sistema patriarcal”.⁴⁶

Annie Sprinkle realiza producciones en video con el objetivo de explorar el cuerpo y sus límites a través de este medio tan accesible a la vida privada. Empoderada y con recursos propios, después de haber sido prostituta y pornógrafa, decide crear sus propias obras, sin la intervención de un director (varón), ella se convierte en su propia empresa y bajo esta dinámica realiza sus obras feministas radicales, un ejemplo de esto es *Dentro y profundo* (Deep inside, 1982).

Su estilo se conduce más allá del goce de la hetaira, es decir, hacia la esencia misma de lo erótico, goce que, entonces, pervierte, subvierte y supera, pues, como personaje de sus videos, ella es una persona que se puede considerar seductora, culta, intelectual e informada, con una intensa autoestima y control absoluto de sus placeres. “Los mitos masculinos encuentran su encarnación más seductora en la hetaira, quien es más que ninguna otra carne y conciencia, ídolo e inspiradora y musa”⁴⁷.

Ella se caracteriza como tal personaje con un vestuario diferente para cada una de sus escenas y representaciones, donde por su modo de actuar rebasa la línea de lo

⁴⁶ Gail, Dines. From fantasy to reality: Unmasking the pornography industry. Sisterhood is forever, compiled by Robin Morgan. Washington Square Press. U.S.A 2003. P.306. The radical feminist critique of pornography grew out of the larger struggle to confront men’s violence against women. Feminist exposed rape, battery, child sexual assault, and sexual harassment as forms of sexual terrorism, social controls that maintain male power in a patriarchal system.

⁴⁷ Beauvoir, Simone de El segundo sexo Alianza editorial mexicana. 1990. México P. 340

pornográfico, porque ella siempre ostenta el poder y control de manera sutil, hasta excederse y desbordar el cuadro pornográfico falocéntrico. Sus videos son ampliamente informativos, en muchos de ellos el montaje parodia los documentales, el periodismo de investigación y de educación sexual, lo cual se considera inusual dentro de los parámetros de lo decente. Es radical en sus propuestas porque se exhibe como una persona rara y exótica, disoluta y disipada, lo que Maria Adela Hernández Reyes llama un(a) personaje sadeano. “A diferencia del personaje sádico, en el personaje sadeano reside la transgresión en el hecho de planear, de imaginar, de anticipar, de preparar las condiciones necesarias para que ocurra su deseo transgresivo y perverso”⁴⁸.

Annie organiza y participa en orgías, tiene sexo con discapacitados, transexuales, enanos, mujeres y hasta en pareja, rompe definitivamente con el papel pasivo de la mujer. Renuncia a ser objeto y a tratar como objetos a los demás, presume abiertamente de ser ninfómana aún con su gestualidad donde parodia la inocencia e ingenuidad que caracteriza a la mujer femenina. “Sentí que era importante para la gente mirar sus genitales y superar la vergüenza y los disgustos que muchos tenemos sobre nuestros propios cuerpos. También sentí que era importante ayudar a satisfacer la curiosidad sobre como se ven otras personas cuando tienen sexo y como se ven los genitales de los demás”⁴⁹.

⁴⁸ Hernández, Reyes Maria Adela. Ensayo Sadeano. UNAM. México. 1998. P. 11

⁴⁹ Sprinkle, Annie. Post-porn modernist. Cleis Press Inc. San Francisco, U.S.A.1998. P.34 I felt it was important for people to look at genitalia in order to get over the shame and disgust so many of us felt about our own bodies. I also felt it was important to help satisfy people's curiosity about how other people looked when they had sex, and what other people's genitals looked like.

4.1.2 Actos corporales subversivos en video

En *la historia de la pornografía de Annie Sprinkle* (Annie Sprinkle's Her story of porn, 1999), relata de manera autobiográfica su trayectoria haciendo una cronología de las películas, cines y otros lugares de exhibición de pornografía institucional, exalta su intención de mostrar primeros planos de los genitales y de darle un fuerte espacio al sexo oral, critica de manera abierta y burlesca el final de toda película porno que se conoce en inglés como la toma valiosa (The Money Shot), es decir, el primerísimo primer plano de la eyaculación masculina; y es así porque, como ella misma lo dice, dichas películas fueron dirigidas por varones e iban únicamente dirigidas a un público con mirada y deseo masculino.

Al hacer la retrospectiva de su trabajo en ese tipo de cine, Sprinkle critica abiertamente el papel de la mujer en la representación, en la relación sexual de la pornografía, especialmente porque ésta se basa en la sujeción, porque la pornografía muestra un papel activo en la mujer apegado a la sexo servidora, ella es solo un objeto que sirve para el placer del otro, la brutalidad, la frialdad y la distancia está implícita, incluso en aquellas películas donde las fantasías sadomasoquistas (Kinky) se enfocan al placer por medio del dolor, de modo que afirma que la fantasía más grande del hombre (espectador y director) se limita a la violación, porque es cuando ejercen su fuerza y ostentan su poder simbólico.

En *Mujerzuelas y diosas* (The Slut & goddesses, 1992) reúne a un grupo de mujeres de diversas etnias y culturas para realizar lo que Judith Butler denomina “Actos corporales subversivos” en este caso, por medio de acciones didácticas enfocadas al goce y conocimiento de los cuerpos femenino. Una de las escenas más interesantes, feministas,

libertarias y empoderantes se lleva a cabo cuando se aplica ante la cámara un auto examen de vagina, para demostrar que ella tiene el control de su cuerpo, que es capaz de conocerlo de tal forma que puede detectar cualquier síntoma, pero sobre todo para explicar a cuadro porque es indispensable que las mujeres tengan cuidados sobre sus genitales para prevenir enfermedades y para conocer su fisonomía, un ejercicio de autocuerpo. Otra escena con estas características, a la cual le agrega el derecho a la información sobre los placeres la realiza desafiando el tiempo para demostrar que la mujer puede ser multiorgásmica sin depender del falo, si sabe buscar el placer en la masturbación.

Con vibrador en mano, cronómetro en la pantalla y una gráfica que mide la intensidad de sus orgasmos, desconstruye el mito de la dependencia sexual del hombre, sobre la frigidez y el desconocimiento de los objetos (juguetes) eróticos para la autocomplacencia. “Numerosos estudios han mostrado a muchas mujeres que el orgasmo que resulta de la masturbación es más placentero que el del coito y posteriormente esto le producirá una carga de fuertes orgasmos. La masturbación tiene incontables beneficios, ayuda a descubrir los tipos de estimulación que más se puede disfrutar.”⁵⁰.

Esta pieza se realizó en el taller de video de 1992 que dirigió con Maria Beatty, una sadomasoquista lesbiana. Annie propone ejercicios de apoderamiento (dar el poder otras) y autoestima que llevan al espectador de forma didáctica a entender las formas de experimentación del goce femenino, propone ejercicios teóricos y prácticos de corporalidad (embodiment) y para controlar la respiración durante el orgasmo, a fin de intensificarlo y controlarlo en sus diferentes etapas; también muestra formas alternativas de

⁵⁰ Chalker, Rebecca. The clitoral truth. Seven Stories Press. New York 2002 P.p. 148 Numerous studies have shown that for many women, masturbation results in orgasm more reliably than does intercourse, and typically it produces stronger orgasms to boot. Masturbation has countless benefits. It helps you to discover the types of stimulation you like best.

goce con posiciones y diversión con representaciones, y de forma lúdica explica como volverse una diosa del placer en 101 pasos para conseguir empoderamiento (empowering) liberación (liberating) y salud (healthing), expandir la mente despertar sensaciones, realzar el sexo y crear milagros. Las imágenes de los videos de Annie Sprinkle nos muestran el degenerate como un ejercicio libertario que rompe y desafía de forma burlesca, irónica y extremista el temor, la inhibición y conflictos que suelen tener las mujeres, combate la ignorancia del cuerpo y, con su conducta promiscua y disipada, lucha de manera frontal con los mecanismos falocéntricos de represión.

Annie, tomando en cuenta los nuevos riesgos de contagio del SIDA y otras graves enfermedades de carácter venéreo, promueve de forma abierta y clara el sexo seguro a través del uso de condones tanto femeninos como masculinos, mostrando su uso, enfatizando que se puede disfrutar sin miedo a contraer enfermedades de transmisión sexual, y sin embarazos no deseados, además de que combate seriamente cualquier tipo de discriminación. Su nombre artístico Sprinkle refiere su capacidad para eyacular dejando salir sus fluidos vaginales sin miedo, con placer, mojando y salpicado a chorros.

Experimentar con su cuerpo, exhibirlo, comunicar experiencias y provocar la libre expresión del erotismo conforman su ejercicio videográfico. Annie toma elementos del lenguaje establecido para invertir el papel pasivo de la mujer y se empodera (control de su cuerpo) y apodera (al darle el poder a otras) expresa su erotismo en forma libre y aportando una cantidad de información necesaria para salir del encierro en el goce fálico, haciendo énfasis en el eros femenino, ella “es” el falo, pero renuncia a serlo buscando nuevas formas de tratar con los cuerpos y las mentes, acto voluntario que la afirma como la feminista libertaria que es.

4.2 Teoría de las lesbianas radicales

Cuando la mujer, por su condición biológica, entra en conflicto con la identidad de género que le es impuesta por el orden simbólico falogocéntrico, enfrenta condiciones que empeoran la represión porque a esto se le agrega la discriminación así como la violencia real y simbólica. Estos casos son considerados como conspicuos, ya que no se ubican dentro de las expectativas que las familias, las religiones o aquello que establecen los estados como leyes inamovibles.

Si una persona se declara lesbiana, sabe de antemano que con tal declaración inicia para ella una especie de calvario; de principio, en su intimidad, tiene que aceptarse a sí misma, vencer sus miedos y enfrentar su curiosidad experimentando a escondidas, posteriormente vendrá el drama familiar, que en muchos casos se convierte en toda una pesadilla, porque los matrimonios heterosexuales, aún divorciados, siguen siendo religiosos y patriotas, y no aceptan ese tipo de relaciones, que son consideradas como imposibles, invisibles, inaceptables, una etapa o en el peor de los casos una enfermedad curable, esto al menos en la sociedad mexicana aún en el 2005.

Aunque algunas gentes relacionan la idea de que ser feminista es ser lesbiana, no existe una relación directa, incluso las lesbianas han tenido que organizarse por su cuenta, ya que fueron desplazadas de los movimientos de reivindicación de las mujeres para unirse al movimiento de liberación gay, como sucedió desde 1969 en los Estados Unidos. “Algunas feministas heterosexuales tuvieron miedo de ser etiquetadas como marimachas y desearon

desasociar los dos movimiento y a ellas mismas de las lesbianas”⁵¹. En el libro *Los cautiverios de las mujeres*, Marcela Lagarde habla de las lesbianas, término que proviene de la poeta Safo en el siglo VII a.C. en la Isla de Lesbos, donde el lujo y la prosperidad así como el tránsito de orientales producen una cultura de espiritualidad, delicadeza, elegancia, intelectualidad y afeminamiento para deshacer la virilidad, Safo se dedicó a escribir y en muchos casos lo hizo para las mujeres, ya sea por interés personal o por encargo y es esta mítica persona la que representa histórica y alegóricamente el amor entre mujeres.

El erotismo lésbico es trasgresor en muchos sentidos, de principio porque renuncia a las relaciones reproductivas, de cierta forma se desocupa el falo aunque en otros encuentra sustitutos, pero en el sentido emocional la mujer lésbica repudia las relaciones donde es dominada, adquiere un papel activo o intermedio, raras veces es pasiva. En todo caso trata de no seguir la norma que establece rivalidad entre las mujeres aunque no siempre logra tal cometido ya que al tratar de ubicarse en un papel diferente al de ser mujer, puede reproducir actitudes machistas, marcas de su transición por la envidia del pene con actitudes ambiguas y contradictorias.

Existen muchos tipos de lesbianas pero el estereotipo que domina es aquella que trata de establecer una identidad de camuflaje. “Son contranatura; desde la ética son perversas; enfermas y locas por lo que se refiere a la salud y pecadoras ante el poder de Dios, que consagra la heterosexualidad como único medio para realizar la gracia”.⁵² Simone de Beauvoir, en el libro *El segundo sexo* habla de la construcción de la identidad lésbica,

⁵¹ Reckit, Helena y Phelan, Peggy. *Radicalesbians. Art and feminist*. Phaidon. NY. 2001. P.203. Some straight feminists were afraid of being labeled dykes and wished to dissociate both the movement and themselves from lesbianism

⁵² Lagarde, Marcela. *Los cautiverios de las mujeres, madresposa, monjas, putas, presas y locas*. UNAM 2005. México. P. 241.

aunque ella utiliza el término freudiano de la “invertida”, un término peyorativo que es discutible, porque en términos reales no se invierten los papeles, de alguna manera la constitución biológica de la persona no sustituye al sexo opuesto, ni siquiera en los casos de transexualidad. La lesbiana es doble trasgresora, renuncia a la reproducción de la especie y a la construcción de la feminidad, aunque su interés por verse como hombre tiene una razón en especial y que puede ser la tranquilidad para transitar con sus amantes por las calles sin que sean molestadas.

Pero en la mayoría de los casos retoman las relaciones monogámicas, representan la pareja, llena de celos y suspicacias. “Rechaza el ser mujer y desea en torno de ella la dulzura de una protección femenina; ella puede emerger desde el seno de esa cálida matriz con audacias varoniles; se conduce como un hombre, pero en función de tal tiene una fragilidad que le hace desear el amor de una amante mayor que ella; la pareja reproducirá la pareja heterosexual clásica: matrona y adolescente”⁵³.

La construcción de la identidad lésbica y la preferencia erótica de su mismo sexo tiene sus inicios en la sexualidad infantil, de acuerdo a la teoría de Sigmund Freud. La relación con la madre, que, al procurar la higiene, manipula los genitales produciendo satisfacción. Posteriormente la fase fálica que la lleva a la envidia del pene y el complejo de masculinidad. “La niña se niega a admitir la ingrata realidad; exagera con obstinada rebeldía, su masculinidad de hasta entonces, mantiene su actividad clitoridiana y busca un refugio en la identificación con la madre fálica o con el padre”⁵⁴ Ambas situaciones; la envidia del pene y el complejo de masculinidad no se resuelven, y esto es resultado de una

⁵³ Beauvoir, Simone de El segundo sexo Alianza editorial mexicana. 1990. México P.159

⁵⁴ Freud, Sigmund. Los textos fundamentales del psicoanálisis. Trad. Luis López Ballesteros y Gustavo Dessal. Editorial Alianza 1988. P.p. 507 (Extraído del texto publicado por 1ª vez en Internationale Psychoanalytischer Verlag, Viena Incl. En Standard Ed., 22, 112.) P.534.

fijación en la fase fálica donde se desarrolla la masturbación clitoridea y a la que se niega a renunciar, en muchos casos la renuncia es a la penetración vaginal. La lesbiana no abandona su objeto del deseo, lo desplaza, y lo sustituye por una figura idealizada de la madre, busca más que nada su protección y cariño incondicional, transita entre la ambigüedad de poner a sus amantes en el papel de madre o ella misma convertirse en la madre.

Esta breve referencia a la situación lésbica es el preámbulo para presentar a dos artistas lesbianas, que desde visiones opuestas expresan su situación existencial. A modo de relato, confesión y manifestación política dejan ver lo que ha permanecido invisible dentro del orden moral vigente. Mujeres que se enamoran entre ellas, que buscan más allá de los placeres físicos, complicidades y emociones, para eso recurren al video con estilos diferentes, pero que tienen en común la necesidad de ser públicamente lesbianas.

4.3 La cámara de juguete

Sadie Benning nació en Milwaukee, Wisconsin en 1973, a los 15 años recibió como regalo de navidad de su padre un juguete que transformó su vida por completo, la cámara Píxel-Visión de la empresa de juguetes Fisher Price. Con su cámara y en su recámara de la casa familiar, realizó la pieza *Si cada chica tuviera un diario* (If every girl had a diary, 1990), donde expresa sus conflictos internos y externos en plena rebelión adolescente, de modo que graba con gran imaginación audiovisual su proceso de conversión y trasgresión.

Mediante este proceso se reconoce como lesbiana, y practica la construcción social de su identidad transexual, su género y preferencia sexual, es decir su salida del clóset, como se

dice en el ambiente gay cuando alguien acepta su identidad y reconoce que su objeto del deseo es de su mismo sexo. Se transforma en una lesbiana con marcada tendencia a la masculinidad, en una ciudad donde los homosexuales son discriminados y señalados, pero no solo eso, son agredidos, la idea de parecer hombre es necesaria para poder caminar con su pareja en la calle sin ser molestada, aunque todo eso es una mera ilusión, porque de cualquier forma no puede evadir el repudio social.

La imagen de estos videos está píxelizada, es decir, opera de acuerdo a la cuadrícula digital de la pantalla electrónica y no de acuerdo a los puntos analógicos de la fotografía o la televisión, la imagen está en blanco y negro, tiene como soporte una cinta de audio que registraba la imagen y podía ser usada de ambos lados. La cámara Píxel-Visión de Fisher Price se discontinuó poco después de haber salido al mercado, por tal motivo quienes la tienen la conservan como objeto de culto; existen festivales exclusivos para estas producciones ya que sólo salieron unas cuantas de este modelo. De 100 dólares, precio de lanzamiento, ahora se cotizan entre 500 y 1000. Sobre el montaje, tanto en narrativa como en el lenguaje audiovisual, estos videos hacen saber que son auto representaciones construidas con los mínimos recursos. “Benning nos dice que ella simplemente está mintiendo; rompe las fantasías del realismo y la identificación cinemáticas, si bien construye otras.”⁵⁵

La calidad de imagen que consigue es buena, aunque algo borrosa, para ser un juguete, la cámara Píxel-Vision consigue fotografiar con muy poca luz, permite realizar movimientos de cámara bruscos y precipitados, esta herramienta le dio a Sadie la posibilidad de enfrentar a la sociedad que la criticaba por ser diferente, rara y extravagante, dialoga con

⁵⁵ Juhasz, Alexandra. Nuestros autocuerpos, nosotras mismas. Traducción Coreografía de género y sociocultura. UNAM 1998. P. 28

su receptor imaginario o, en el mejor de los casos, practica un diálogo interno como ejercicio para desarrollar autoconciencia y empoderamiento En las imágenes de la obra de Benning se aprecian los cambios físicos y psíquicos, a partir de una serie de secretos y revelaciones, con los que vuelve al espectador cómplice de su transformación y de su transexualidad. “Combinando el desafío con inocencia infantil y vulnerabilidad, Benning responde a un mundo que simultáneamente la ridiculiza y la asusta, se retira a conocida, pero en última instancia temporal, seguridad de su dormitorio como una forma de autoexilio impuesto”.⁵⁶

Sadie produce con clara idea del montaje cinematográfico, ya que su padre era director de cine y ella se identifica con él, realiza con su cámara una edición lineal a corte directo, música y sonido ambiental, los títulos son escritos en tiras de papel que ella misma transporta con su mano al encuadre. Usó los recursos narrativos del diario literario para crear algo equivalente en audiovisual, aunque no logra una continuidad exacta, relata considerando la unidad de tiempo y acción. En una secuencia interesante donde muestra su proceso de transexualidad inicial, aparece con cabello corto, asexuada, y se aplica crema para rasurar donde no existe barba alguna, procede al rasurado, se peina y se acomoda la corbata, es una acción evidente del complejo de masculinidad. “Los actos eróticos de las mujeres homosexuales reproducen las relaciones entre la madre y la niña”⁵⁷. Un bat de béisbol funciona como pene simbólico y lo golpea suavemente contra la palma de su mano, pero ella misma se desilusiona al reconocer que de cualquier forma no es un varón y lo

⁵⁶ Rigney, Melissa. Sadie Benning. June 2003.

<http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/03/benning.html> Combining defiance with a childlike innocence and vulnerability, Benning responds to a world that simultaneously ridicules and frightens her by retreating into the relative, but ultimately temporary, safety of her bedroom and a form of self-imposed exile.

⁵⁷ Freud, Sigmund. Los textos fundamentales del psicoanálisis. Trad. Luis López Ballesteros y Gustavo Dessal. Editorial Alianza 1988. Freud, Sigmund. Los textos fundamentales del psicoanálisis. Trad. Luis López Ballesteros y Gustavo Dessal. Editorial Alianza 1988. (Extraído del texto publicado por 1ª vez en Internationale Psychoanalytischer Verlag, Viena Incl. En Standard Ed., 22, 112.) P. 536

externa. Esta reacción tiene como antecedente un encuentro en el baño de la escuela con un chico, ahí reconoce que su novio tiene un pene y advierte que ella carece de uno, inicia la envidia del pene. “Así, la niña rehúsa aceptar el hecho de su castración, empeñándose en la convicción de que sí posee un pene, de modo que, en su consecuencia, se ve obligada a conducirse como si fuese un hombre”⁵⁸. Es importante traer a relación la teoría del complejo de castración y envidia del pene con un texto de Parveen Adams, proveniente del libro *The Emptiness of the image* (Routledge, 1996 p.p. 27-48).

El texto en cuestión se titula *La esclavitud femenina* (Of female bondage), donde Adams habla de lo que ocurre cuando la economía del deseo busca una salida que se aleja de la feminidad. En el caso de Sadie, ella encuentra su objeto del deseo en las personas de su mismo sexo, es decir aquellas que poseen los mismos genitales que ella, aunque como adolescente que es, sus primeros encuentros lésbicos son solo besos. Adams propone que las representaciones inconscientes podrían ser diferentes y desarrollar una sexualidad para desocupar el falo, en este caso todo inicia como sustituto. En ese proceso transitorio, las imágenes muestran su transformación y el complejo de masculinidad tiene otra salida.

La que se conduce a lo que Freud llamó sexualidad clitoridiana, cuando Sadie desplaza su objeto a su cámara se vuelve fetichista y cuando se desplaza a otras niñas se vuelve sadomasoquista lesbiana, término usado por Adams como alternativa. Sadie es transgresiva y perversa porque ese tipo de erotismo nada tiene que ver con la reproducción de la especie, es precisamente el encuentro con ese placer al que se niega a renunciar. “El enigma de la compulsión, una heterosexualidad necesaria y la incomodidad de la genitalidad están ausentes. A cambio, hay elección y movilidad, una experimentación con

⁵⁸ Ibidem. P. 507

el flaqueo sexual del constreñimiento consensual; hay una sexualidad entre mujeres; hay una satisfacción genital como nada más uno entre los otros placeres del cuerpo”.⁵⁹ En el video *Alegres* (Jollies) del mismo año, Sadie Benning aparece besando a una chica, sólo vemos la cara de Sadie de perfil en un primer plano besando tímidamente los labios de la otra chica. Un segmento de este video rompe con la idea de las muñecas como juguetes que suponen la inocencia de la niñez en su etapa transitoria.

Sadie se rebela contra la sociedad al reconocerse como lesbiana, en el colegio ante el repudio de sus compañeros su situación se torna más conflictiva cuando explica interpelando al receptor que en el sitio donde nació y vive es etiquetada como “Dyke”, palabra inglesa que puede traducirse como “Marimacha”. Ofreciendo resistencia a las críticas, las ofensas externas y enfrentando su situación con valor, representa en sus imágenes el deseo que siente por otras chicas, se representa a si misma como lesbiana y propone un símbolo que anticipa a modo de fantasía el desarrollo de su eros. Al declarar esto casi al principio del relato anticipa la escena, que veremos posteriormente, de las Barbies entrepiernadas, donde representa en forma simbólica su fantasía, poniendo en acción el factor suspenso, y así exhibe su repudio al rol que según el orden instituido le debería corresponder y con sus juguetes se construye su propia identidad perversa.

En el texto de Parveen Adams, la autora propone un modelo de análisis que me parece explica el contenido de los videos de Sadie Benning. Ella se identifica con el padre como salida del complejo de Edipo, se pone un falo simbólico y su elección de objeto del deseo lo desplaza a las mujeres. Se empodera cuando decide enfrentar a las personas que a su alrededor la miran, la señalan y la golpean por ser “marimacha”. Las imágenes en su

⁵⁹ Adams, Parveen. De la servidumbre femenil. The Emptiness of the image. Routledge, 1996. P. 27

conjunto muestran su cuerpo fragmentado, pues nunca aparece de cuerpo completo dentro del cuadro. Lo que exhibe con mayor frecuencia es su rostro, casi siempre en primeros planos a distintas partes, esa proximidad ante la cámara son sólo partes, muchas veces meros detalles de su rostro, montaje que la resuelve como actuante completa con su discurso verbal, donde narra empleando la anécdota, con una fuerte apreciación subjetiva de lo externo y sustituye de modo metonímico lo que alguna vez fue su amiga imaginaria con la presencia de un objeto que la registra y posibilita que se construya una imagen, su cámara.

Su rebelión se conduce al enfrentamiento y automarginación, ella dice haber experimentado una vez haber tocado el pene de un amigo, pero, desde el jardín de niños, se sintió atraída más que nada por otras niñas. La autoconciencia se genera en instantes de confesión que pasan a ser de confiamento, los secretos de Sadie, sus conflictos internos, su preocupación por definirse como lesbiana su lucha por ganar el respeto y tolerancia de los demás. Esos videos son provocadores y transgresores de la moral y las costumbres; sobre todo denotan la tendencia creativa de una artista espontánea, pero a su vez educada en el dominio del lenguaje cinematográfico, en busca el amor de una madre simbólica. En sus primeras obras muestra elementos que la unieron al movimiento feminista y lésbico de la época donde lo político se creó en lo íntimo, producciones de bajo presupuesto y con cierto grado de espontaneidad, la cuestión del género trascendió. Lo que parece un simple juego, es una manifestación pública, contra quienes discriminan a las lesbianas, pone en evidencia la injusticia de los mecanismos opresores, para que se entienda que a pesar de la violencia que se ejerce sobre los cuerpos, siempre existirán aquellas personas que ofrecerán resistencia sin importar cuales sean los medios.

V. El videoarte de Ximena Cuevas

5.1.1 Fragmentos de su biografía

Nació en la ciudad de México el 11 de febrero de 1963. Hija de Bertha Riestra (q.e.p.d) y del dibujante José Luis Cuevas, ocupa el lugar intermedio entre sus hermanas Mariana y María José. “Ximena recuerda que cuando eran niñas, su papá les contaba muchos cuentos en los que invariablemente, él aparecía como héroe”.⁶⁰ Con sombrero de paja, a veces vaquero o panamá y overol, sonrisa discreta y tímida, católica confesa, muy devota de la virgen de Guadalupe y de Santa Clara, patrona de la televisión, declaró públicamente ser lesbiana, en la revista TV Notas el 26 de diciembre del 2000, donde salió en la portada recibiendo gustosamente un beso de la actriz Ofelia Medina.

El atuendo de Ximena, es una combinación de Diego Rivera y Pedro Infante en su personaje de Pepe el Toro, de quien por cierto es fan. Ella es intencionalmente excéntrica, voluntariamente rara, por dentro y por fuera, e intensamente diferenciada. Después de todo es hija de un artista reconocido, y con esa claridad se ha hecho diferente a su padre comenzando por el soporte para sus imágenes y el recurso a la narración, aunque se identifica con él como artista, sigue varios de sus consejos y comparte también el gusto por el cine, cariñosamente le dice “Arenque”.

Desde niña mostró un fuerte interés por las imágenes, desarrollando su talento en el dibujo, al contar con la asesoría de su padre quien al respecto comentó. “Hace unos días hizo su primer litografía en el taller de Andrew Vlady; yo le preparé las tintas, le mostré la piedra y

⁶⁰ Foppa, Alaide. Confesiones de José Luis Cuevas. Fondo de Cultura económica 1975. P.p. 66

le di unas cuantas instrucciones, diez minutos después se me acercó para anunciarme que el trabajo estaba concluido”.⁶¹ En el libro *Revelando a José Luis Cuevas* de Daisy Ascher (México 1979) ante la pregunta ¿Cuál es su reacción cuando está realizando una exposición? Bertha Cuevas respondió: “De aislamiento absoluto, sólo acepta la compañía de nuestra hija Ximena”. El 18 de marzo de 1974, cuando tenía 11 años realizó un aguafuerte llamado *El mundo de José Luis Cuevas*, una obra temprana en la cual dibuja a su padre, de acuerdo a su imaginario, exaltando su forma de ser y las situaciones que giraban alrededor de su vida.

José Luis Cuevas comentó en una ocasión: “En lo que se refiere a mi trabajo, es Ximena - once años- quien demuestra mayor curiosidad; recuerda todas mis obras. De ahí que cuando ella me retrata, no sólo vea mi imagen real, sino también la que yo reflejo en mis autorretratos. Es como un juego de espejos, Ximena me ve con sus ojos, pero a la vez influye en su visión la manera en que yo me veo”.⁶² Esa aproximación al arte que compartió con su padre y el hecho de que él es un artista famoso que tiene su propio museo, le dieron elementos para desarrollar su relación con la imagen, la industria de la cultura y un especial interés por el cine, desde muy pequeña se interesó por el medio que se encontraba en auge durante su niñez. Iba en el coche con su familia y les tocó el semáforo en rojo, ella vio la pantalla del autocinema donde se proyectaba *Pinocho*, ahí se dio cuenta de que el cine era el mundo de los sueños.

Ximena recuerda las películas que influyeron en su gusto por el séptimo arte, en especial la comedia musical. “En el Justo Sierra yo me acuerdo muy bien de mi primera experiencia de cine, que fue viendo *El Mago de Oz* (1939) y específicamente la escena de la ventana,

⁶¹ Ibidem

⁶² Ibidem

cuando a Dorothy le pega la puerta, se desmaya y se cae en la cama, entonces en la ventana de su cuarto empieza a pasar todo lo imposible, todo, pasan vacas, una mujer en mecedora, por supuesto la bruja, casas y como esa cosa de saber que dentro de un cuadro todo puede ser posible, yo estudié cine, desde niña siempre el cine era el mundo donde todo era posible, como el gran sueño”⁶³. Comenzó a trabajar en la Cineteca Nacional a los 16 años, editando fragmentos de películas censuradas por gobernación, tuvo contacto con el material desechado por motivos políticos o morales, así inició su desempeño y trayectoria en el cine, manipulando el montaje, haciendo cortes de censura, rearmando los relatos.

A los 18 años asimila por completo su vocación de creadora de imágenes y decide dar un paso radical, se separa de su familia y se va a estudiar cine en la New School for Social Research y la Universidad de Columbia, en Nueva York. Durante su estancia trabajó en películas como *Missing* de Costa Gavras, de 1980 a 1989, en más de 20 películas como script-girl, asistente de dirección, y en el departamento de arte. De esta labor destacan *Bajo el volcán* de John Houston, *El halcón* y *El hombre de nieve* de John Schlesinger.

Durante ese tiempo comparte experiencias creativas con su amigo Ricardo Nicolayevsky (1961), quien realiza una película breve, un retrato de Ximena cuando vivían en Nueva York en 1983. La narración de este cortometraje inicia con un reflejo donde se percibe el rostro de Ximena y las tomas subsecuentes se fragmentan para enfocar distintas partes de su cuerpo, en sus hombros unos dibujos, que no son tatuajes, con cabello corto, ya definiendo un estilo asexuado, con pantalón y un aspecto pos-punk, contrastando la fotografía con sus labios rojos.

⁶³ Entrevista realizada el 5 de julio del 2001. En los jardines de TVUNAM, minutos antes de presentar su video *Medias mentiras*, en la Sala Pola Weiss.

Cuando Ximena Cuevas ya era videoartista comenzó a ganar premios y apoyos, tanto en México como en el extranjero, eso le abrió la posibilidad de tener mayor presupuesto para sus producciones. En 1993 recibió el Eastman Kodak World Wide Independent Filmmaker, de 1994-95 recibió la beca de la *Fundación Rockefeller*. En 1998 obtuvo el premio del festival de video erótico por *La cama* (1998), ese mismo año recibió la beca del fideicomiso para la Cultura México/USA del FONCA. Fundación Cultural Bancomer y la Fundación Rockefeller para el proyecto Dormimundo.

Miembro del Sistema Nacional de Creadores del *FONCA* desde 1999. En Cinematexas 2001 presentó *El Diablo en la piel* de 1998, *Almas gemelas* de 1999, *Help* 2000, *La puerta* 2001, *Cama* 1998, *Hawai* de 1999 *Contemporary artist* 1999, *Staying alive* 2000, *Baba de perico* 2000. En el 2001 recibió el premio Barbara Arnofsky Latham Memorial Award. En junio del 2001 impartió el taller Video al instante en el museo Angel Zarraga en la ciudad de Durango y en el Laboratorio Arte Alameda y el centro de la imagen en el 2003. Presentó su obra en el MOMA el 7 de noviembre del 2003, en Festival de video de Nueva York en julio del 23 al 27 en el 2003, y en galerías de Berlín (octubre del 2002 a julio del 2003) y Canadá. Sus videos han sido presentados en: El festival de cine de Nueva York, el de Berlín, Montreal, Sundance, Mix México y Nueva York.

Exhibió una muestra de su trabajo y en el 6to festival internacional video, arte y electrónica en Perú en el 2003. Algunos de sus videos se encuentran en museos, la videoteca del Carrillo Gil cuenta con una antología y en el Laboratorio Arte Alameda tienen una colección considerable. Participó en el festival Mix de Nueva York y México en noviembre del 2002. Todo esto es parte de su consagración como artista, pero antes hubo un trabajo creativo el cual se describirá y reflexionará a continuación.

5.1.2 La cámara de video como espejo

La obra de Ximena Cuevas es videográfica, es decir, es el reflejo de si misma, la identidad que se reafirma constantemente sobre su persona, es una lucha constante entre la realidad y la ficción, entre la verdad y la mentira, lo que ella es y lo que puede ser a partir de sus imágenes, por eso la mejor forma de comprender la relación entre vida y obra es ir repasando cronológicamente sus videos. Es importante entender y diferenciar cuando sus preocupaciones son internas a los momentos en que hace crítica y parodia de lo externo, ambos recursos que emite sobre la sociocultura, pero los instantes más reveladores tienen que ser descifrados porque a fin de cuentas es pudorosa.

Escribe Raquel Tibol: “Si bien el arte es un excelente instrumento para acelerar procesos igualitarios y de desarrollo, difícilmente su eficacia es fruto de proyectos y programas lineales, ni las expresiones estéticas de las mujeres deben plantearse como finalidad la militancia feminista”⁶⁴. La obra en imágenes audiovisuales de Ximena Cuevas funciona en forma diagonal con respecto a este enunciado, sin declararse abiertamente feminista emplea temas y perspectivas de acción propias del feminismo de su época. Un ejemplo de esto se puede encontrar en el video *Televisión* (de 1999), donde Ximena retoma una película que filmó en Nueva York en 1983, cuando estudiaba cine en esa ciudad. Aquí juega con realidad y ficción desde la secuencia inicial.

Es una narración onírica por la situación que plantea. Ximena, con pijama a rayas, se encuentra en la sala de su departamento, sentada frente a la televisión, ignorándola mientras toma café y hojea un libro, de pronto se percata de un ruido producido por la

⁶⁴ Tibol, Raquel. Ser y ver, mujeres en las artes visuales. Plaza y Janés. México 2002. P. 9

aspiradora, que se conecta por sí misma y se desplaza hasta donde Ximena se encuentra, el electrodoméstico adquiere un carácter maligno y persigue a la protagonista que trata de esconderse y escapar. En este discurso visual la aspiradora alcanza a su víctima y la estrangula. Es un delirio paranoico por su construcción diegética, la cámara es subjetiva indirecta y la situación es una ficción. Resulta interesante la relación que tiene el relato fantástico con la realidad y entorno a ello se ofrece una posible vía de interpretación.

En el departamento lo único que pretende limpiar la aspiradora es la presencia de Ximena, que por dedicarse a cultivar su intelecto, renuncia voluntariamente, como acto libertario, al trabajo doméstico; por otro lado, ignora a la televisión que aparece en el mismo plano que la aspiradora cuando está lista para atacar. Se puede interpretar que la televisión es la autora intelectual de lo que sucede, lo que le costará la vida en su construcción simbólica. La pulsión liberadora se ve interrumpida e incluso exterminada. La televisión castiga a la protagonista por renunciar a limpiar su casa.

Otra posible línea de interpretación sería ligar su paranoia con la revelación sobre su lesbianismo dentro del ámbito familiar, pero a la vez puede relacionarse con otros miedos como a su carrera de cineasta pero sobre todo y por el objeto en cuestión, la resistencia como intelectual a reconocer lo atractivo de la imagen televisiva. “La mayor parte de las veces esta pulsión se libera del todo cuando la adolescente lesbiana tiene la oportunidad de alejarse de su círculo familiar. Fuera de ese espacio nuclear, casi siempre represivo y castrante, existe la posibilidad de integración, de ser una misma, de convertir los signos temerosos en simple cotidianidad y forma de vida”⁶⁵.

⁶⁵ Quiroz, Ennis Rossana. Sobre la etimología de la tortilla. Debate feminista # 18. 1998. P. 274

Siguiendo la interpretación de que este montaje corresponde a la estructura de un delirio paranoico, se puede decir que el sujeto al que desplaza la neurosis obsesiva en la aspiradora es la figura materna, quien es la que representa el control en el interior del hogar familiar; el artefacto eléctrico que la ataca es una figura de la madre simbólica o mejor dicho del orden simbólico de la madre como sierva del padre, un mecanismo “animado” que pretende darle una lección a la protagonista, por no cumplir con su papel histórico de la mujer, el de ser para otro, porque la protagonista no piensa en el trabajo materno ni en la mística de la feminidad.

Se representa a sí misma en contradicción, desplaza sus conflictos a los objetos y los dota de vida propia, dichas representaciones se refieren a la síntesis del poder familiar en los aparatos eléctricos, esas máquinas tecnológicas que demandan atención, como la televisión. Este video se configura como discurso de la mayoría silenciosa, un relato crítico sobre las mujeres en el espacio doméstico, un montaje donde lo privado se hace público a partir de planos y secuencias. De esta manera se cumple lo escrito por Mabel Piccini: “La televisión y sus tecnologías adyacentes representan una codificación de las disciplinas de una época: instituyen, en los espacios más efímeros de la vida social, una manera de diagramar las trayectorias de individuos y grupos: la vida íntima y la pública, el tiempo libre y el tiempo de trabajo”⁶⁶.

Pensando ahora en la autora de este video, su miedo a la rareza o diferencia no se resuelve, lo representa como su conflicto de género, un conflicto imposible de resolver. Ella, una católica y lesbiana, sabe bien que dicha iglesia no aprueba el sexo si no es con fines reproductivos; y el debate sobre la legislación del matrimonio entre personas del mismo

⁶⁶ Piccini, Mabel. Culturas de la imagen, los fugaces placeres de la vida cotidiana. Debate feminista #15. 1997 P. 251

sexo es rechazado rotundamente en su contexto sociocultural mexicano, pues son la política patriarcal y la religión machista las que todavía legislan injustamente sobre la sexualidad y cuerpo de las mujeres. “Esta ética se caracteriza por su hostilidad histórica y contemporánea, por su rechazo a las mujeres, al cuerpo, a la sexualidad y al placer”⁶⁷. De modo que su miedo se funda en el rechazo social por su elección de objeto del deseo y la persecución representa esa preocupación que se articula desde el inconsciente, ya que la máquina es un artefacto inanimado que en el montaje se convierte en una entidad asesina.

Así ingresamos en un terreno de la interpretación que se pone en juego sobre sus videos, pues constantemente habla de estos como sueños, en este caso diurno y sus acciones como protagonista de este video se representan con su pijama a rayas. La situación es completamente onírica, delirante; además, ella se ve de cabello corto totalmente asexual, sin maquillaje y las acciones que realiza son de huida, nunca enfrenta al artefacto, lo cual la deja ver como la víctima. “El sueño, la ficción, la fantasía- o los acontecimientos que a través de la toma directa instalan el mundo en la casa”⁶⁸.

El enfrentamiento de su identidad de género, siendo hija de un matrimonio heterosexual aparentemente monogámico y católico, es parte de lo que deja ver en esta pieza, el televisor es un ente representativo de la sociedad del espectáculo, y su actuación es una parodia del cine de terror. Lo que oculta es su conflicto con la identidad pre-establecida, lo que los otros esperan de ella, revela la angustia de asumir la responsabilidad de vivir fuera de la familia, aún cuando su familia siempre le procuró bienestar económico representa el aparato represor en su identidad como lesbiana, no así en su libertad como artista, su deseo

⁶⁷ Mejía, Consuelo María. Sexualidad y derechos sexuales: el discurso de la Iglesia Católica. Debate Feminista # 27. 2003. P. 48

⁶⁸ Ibidem

manifiesto de ser un personaje del cine y la televisión, su anhelo de fama, reconocimiento y exhibición comienza, ella es la protagonista de su historia, aunque su enfoque no está centrado en hablar abiertamente de su sexualidad, es subversiva. La segunda versión de la pieza fue grabada sobre el monitor de televisión para darle textura pixelada. Ese capítulo tan curioso es la muestra exacta de su interés de manipular las imágenes y hacer una síntesis de la realidad y la ficción, pero más interesante es ver como una artista visual-electrónica, se enfrenta a su propia persona, aquella que se ha construido a lo largo de estos años, lo que representa dentro y fuera de la familia, una personalidad compleja, voluble, inquieta, nerviosa, autoritaria y metódica.

El mambo de Pérez Prado “Moliendo café”, constituye un elemento vital en las imágenes de Ximena, aunque opere a modo de video musical, el ritmo procura el avance de la trama y el incremento del suspenso. El montaje visual presenta una textura interesante, donde se procura hacer notoria la suciedad y el desgaste del celuloide, también se resalta la distancia temporal entre las imágenes base (la película) y su reconstrucción final (el video), lo que se logra dándole una coloratura azulosa a la pantalla, además la imagen tiene una angulación que altera las proporciones establecidas del encuadre. Los videos de Ximena están llenos de una vitalidad que se transmite por medio de ideas, donde conforma dinámicamente elementos significantes.

Combina las texturas del cine y la televisión, igual que el uso de los gráficos animados, las tramas que nos conducen a sus pensamientos, todo aquello que le permite establecer un contacto personal con los posibles receptores. Es importante ubicarla en este contexto, porque el significado de sus videos entra en estrecha relación con su vida, *Televisión* es una producción independiente de bajo presupuesto que luego incorpora a su videografía.

Cuando todavía estudia cine en Nueva York, a principio de la década de los ochenta del siglo pasado, Ximena Cuevas realiza otro ejercicio de cortometraje cinematográfico: *Las tres muertes de Lupe*. Un relato hasta cierto punto crítico, basado en el suicidio en Hollywood de la actriz mexicana Lupe Vélez, más otras dos historias que Ximena narra en forma muy breve y cifrada. Otra vez, el tema central es de carácter femenino o mujeril y la narración es muy subjetiva y apasionada, posteriormente lo transfiere a video.

En México a fines de los ochenta, y trabajó por un tiempo en el cine industrial, editó *El evangelio de las maravillas* (1998) de Arturo Ripstein y participó en otras películas como asistente de producción, de dirección, diseño de arte y supervisión de guión. La industria en decadencia y el aparato burocrático de ese momento, la hicieron renunciar voluntariamente al cine, puso en duda su libertad de expresión, experimentación e imaginación, “Es toda una industria que no tiene absolutamente nada que ver con el sueño ni con la magia ni con nada. Trabajé mucho tiempo en pelicolotas y todo eso y en su momento amaba trabajar, era como vivir mil vidas en una, pasar de una película a otra, la intensidad de las filmaciones de que todo pasa”⁶⁹.

Después de esa experiencia con el séptimo arte, sus impulsos creativos derivan a las imágenes electrónicas, pasó del soporte de celuloide a la cinta magnética y se encontró con el video, medio en que trabaja a partir de entonces, consigue su primera cámara de y graba fragmentos de la realidad. Inicia la realización de lo que denomina autorretratos pero que también se puede denominar autovideatos⁷⁰. Estos muestran a la artista emisora en sus diferentes momentos, principalmente en su vida romántica, amor y desamor, alegrías y

⁶⁹ Entrevista realizada el 5 de julio del 2001. En los jardines de TVUNAM, minutos antes de presentar su video *Medias mentiras*, en la Sala Pola Weiss.

⁷⁰ El término fue usado por Pola Weiss en una pieza que se construye narrativamente como la autobiografía en la literatura, en este caso es un video de sí misma hecho por ella únicamente.

tristezas, toda la sensibilidad humana que Ximena revela y a la vez oculta. En diversas ocasiones su retórica se funda en la crítica y la ironía, aunque ninguno es comedia, suelen tener un toque de humor. Las mentiras son vaivén entre la persona real y aquella que tiene que ser ante los demás y en sus acciones preformativas, por momentos desplaza la acción a una sujetos anónimos, en otras solo se ve a si misma, cae nuevamente en estado contemplativo y comunica su percepción de la realidad, es, como ella misma dice, una mirona de la realidad.

5.2.1 Reflexión sobre los videos de Ximena Cuevas

El trabajo de décadas anteriores trazó un camino claro para la aceptación del video en el ámbito del arte. Ximena, por su parte, desde su casa, recreó micro-ambientes para su representación visual y narrativas con maquetas y diversas figuras, fotos y recortes, un trabajo que combina la tecnología con lo artesanal, una especie de arte pobre o de bajo presupuesto. “El término póvera se da a la voluntad que hace uso de los materiales pobres y humildes, generalmente no industriales, o por la escasa información que las obras ofrecen Es una manifestación más cercana al ‘ensambladura’, ‘funk’, los neodadaistas, los ambientes, acciones, minimalistas, que al pop objetivista”.⁷¹

Combina en sus obras la materia visual con fragmentos de cine o de televisión, recrea atmósferas que unifica dichos elementos para construir su propia narrativa, simbólica, imaginaria y fantasiosa. Un aspecto que resalta es lo que vino después, antes era una joven

⁷¹ Campàs, Joan. Curso de arte en línea. Arte póvera. Estudios de Humanidades, 1998.

http://cv.uoc.es/~982_04_005_01_web/fitxer/artpov.htm

El terme póvera ve donat per l'ús de materials humils i pobres, generalment no industrials, o per les escasses informacions que aquestes obres ofereixen. És una manifestació més propera a l'"assemblage", "funk", ambients neodadaistes, happening, minimalisme, que al pop objectivista

que trabajaba en películas, su llegada a la televisión marca un momento transitorio hacia la independencia creativa, se condujo entonces a conseguir fuentes de financiamiento de su nueva actividad creativa, de empoderamiento personal, empleando el video como un dispositivo enfocado en si misma, atrapada en su propio espejo.

Esa nueva etapa de su trayectoria artística le hizo dar un giro interesante, un nuevo medio. “Me compré una cámara High 8. La gente que viene del cine toma el video como un cine chiquito. Descubrí que el video tenía una vida propia. Lo que me encantó era la parte íntima, que se puede meter la cámara bajo la mesa y contar historias. Se trata más de los secretos de la vida. No volverla cine”⁷². La cámara de video ligera y compacta se volvió su juguete favorito, fetiche y herramienta, su vida es documentada por ella misma mientras desarrolla los autovideos que poco a poco incorpora a su memoria y representación.

“Ella ha dirigido la cámara a su propia vida y traza los placeres cotidianos o bien sus crisis. Su cámara es expresiva e inventiva, su estilo para editar es desenvuelto y agudo, su gusto musical infalible.”⁷³. El video, un medio donde Ximena Cuevas pudo internarse en la intimidad de su ser, a su vez conseguir cierta libertad y para poder desarrollar su creatividad. Antes de obtener los recursos y tener su propio equipo de posproducción hizo sus trabajos en TVUNAM, IMAGIA y el Centro Multimedia, con el apoyo de amigos y colegas, siempre buscando y consiguiendo los medios para dejar volar su imaginación. “Yo estaba completamente deprimida, no salía de mi casa, no tenía de qué vivir, yo vivía del cine y sin saber que el medio existía, no tenía la más remota idea que existiera una cultura

⁷² Friedland, Sarah. *We Are All Narrative Animals: An Interview with Ximena Cuevas*. New York 2004. <http://www.nymosaico.com/articles/details.aspx?id=245&cid=4&pg=0>

⁷³ Rich, B. Ruby, San Francisco 1998. [http://www.vdb.org/smackn.acgi\\$artistdetail?CUEVASX](http://www.vdb.org/smackn.acgi$artistdetail?CUEVASX)
“She has turned her camera back on her own daily life and charted the quotidian pleasures and crises found therein. Her camera is expressive and inventive, her editing style jaunty and edgy, her musical taste unerring”

de video, de que alguien ya se hubiera metido a su casa con una cámara de video y empecé a tomarlo como si fuera un cuaderno de apuntes, por algo se llama así mi video”⁷⁴. Su autoreferencia y los procesos comunicativos que desarrolla la liberan del encierro de lo privado para convertirse en una síntesis de signos y significantes de su entorno. “La identificación es un proceso multinivel y concierne a los dos el sujeto que mira y el sujeto visto. Es una noción llevada popularmente en las piezas de arte del performance, los miembros de la audiencia se identifican con el artista a través de los principales materiales de sus formas de arte”⁷⁵. En 1990 comienza a realizar videos hasta conformar *Cuaderno de apuntes* (1992-1993) financiado por la beca jóvenes creadores del FONCA.

Se retiró de la industria cinematográfica porque sintió la necesidad de liberarse de los trámites y tratos burocráticos. “Me encerré con una cosa muy intuitiva a hacer videos y videos, no tenía la más remota idea de hacia a donde iba, si algo podía pasar con eso o no podía pasar, lo único que sabía es que no le tenía que pedir permiso a un burócrata para soñar ni para mirar y que nadie me iba a decir qué mirar y eso si lo tenía bien claro, entonces en mi casa hacía al principio videos, casi no salía, hacía muchas cosas con maquetas. Tampoco me atrevía mucho a ponerme la cámara encima, era como crear mundos, empecé a hacer mi mundito, mis pequeñas escenografías.”⁷⁶

En su proceso creativo muestra un fuerte interés por la cultura popular, aunque siempre desde una visión distanciada y cuando se muestra más abierta induce al espectador al

⁷⁴ Entrevista realizada el 5 de julio del 2001. En los jardines de TVUNAM, minutos antes de presentar su video *Medias mentiras*, en la Sala Pola Weiss.

⁷⁵ O'Dell, Kathy. *Performance, video and trouble in the home. Illuminating video* Aperture foundation. New York. 1990 P. 137 Identification is a multilevel process and concerns both the viewing subject and the subject viewed. It is a popularly held notion that in performance art pieces, audience members identify with the artist through the art form's chief material

⁷⁶ Entrevista realizada el 5 de julio del 2001.

melodrama casero, en sus vivencias y conflictos, se vuelve más intensa y se torna reveladora. “La videoartista mexicana Ximena Cuevas es una bomba. Poeta de la vida diaria, ama de los autorretratos, perpetua exploradora de mentiras bajo capas de artificio del ejecutante. Cuevas es el hada madrina de un nuevo melodrama, tan excesivo como el del cine mexicano clásico, que definen los temas audazmente, desafía el tabú con una ligereza y un sentido del humor tímido que está cambiando la forma de la historia de la película y del video mexicano”.⁷⁷

Comienza a desarrollar una retórica visual anecdótica ya que los registros que realiza son de su vida y entorno, aunque desde su perspectiva producen una serie de acciones que rompen con lo monótono y simple, no tienen mucho de cotidianos al ser re-interpretados por ella. Su cámara es la extensión de su memoria, de todo eso solo deja ver fragmentos, parece que su idea de hogar se fuga a cada instante ya que nunca vivió la estabilidad de estar en una misma casa, misma escuela o ciudad, por eso es fugitiva de si misma. “El tipo de escritura como la autobiográfica, en la cual el sujeto está supuestamente más cercano – al menos de una manera explícita- a su personalidad o individualidad, parecería que se hacen más claras las maneras en que los hombres y mujeres pueden diferir al estructurar sus relatos y modelar sus experiencias”.⁷⁸

Algunas veces su catolicismo se deja ver, especialmente cuando se inclina a la autoflagelación como en la pieza *El diablo en la piel* (1998) una neurosis obsesiva

⁷⁷ Mora, Sergio de la. “Chilli in your eyes: La pasión according to Ximena Cuevas”. 1999.
<http://www.sensesofcinema.com/contents/00/2/chilli.html>

Mexican Video artist Ximena Cuevas is the bomb! She is a poet of everyday life, a master of self-portraits, a perpetual explorer of lies under the layers of artifice of the performer. Cuevas is the fairy godmother of a new melodrama, a melodrama as excessive as that of the classic Mexican cinema but boldly defying taboo subjects with a lightness and a self-conscious sense of humor that is changing the shape of Mexican film and video history

⁷⁸ Araújo, Nara. La autobiografía femenina. ¿Un género diferente? Debate Feminista # 15. 1997

generada a raíz de una ruptura amorosa. “La cámara filma el truco, pero la acción aparece dramática. Este vídeo está de nuevo sobre mi fascinación por lo artificial, las emociones fabricadas; está sobre la búsqueda católica del el dolor para vivir apasionado; y el malestar del melodrama de la familia.”.⁷⁹

En dicha pieza tiene la capacidad de manipular los recursos formales y experimentales en su reflexión sobre el tiempo y el espacio así como su tendencia a la flagelación como en la situación que plantea como una acción desesperada, sola, en la cocina, visualmente se construye como una psicosis, ella trata de provocarse dolor (impulso de muerte) y se afecta precisamente lo que es motivo de trabajo y sobrevivencia, los ojos, se unta Vick Vaporub. “La mentira no está en esos apoyos; las mentiras están a otra parte. Las palmas de Lana Turner estaban llenas de las cicatrices porque la técnica para alcanzar alturas melodramáticas era apretar los puños y enterrarse las uñas hasta que pudiera llorar. Hoy las actrices en telenovelas mexicanas se aplican VapoRub en sus ojos para llorar. Las lágrimas de la audiencia siguen esas lágrimas falsas”.⁸⁰

Las glosas sobre su padre han sido recurrentes especialmente sobre *el mural efímero* (1967) que fue reproducido el 20 de febrero del 2003; ella retomó la idea pero a su modo, con fotografías de anuncios espectaculares donde incrustó sus imágenes en video, tal es el caso de la pieza llamada *Natural Instincts* del 1999, incrusta una escena en la cual la actriz

⁷⁹ Mora Sergio de la “Chilli In Your Eyes”: La Pasión According to Ximena Cuevas. 1999.

<http://www.sensesofcinema.com/contents/00/2/chilli.html> In *El Diablo en la piel*, the camera films the trick, but even then the action appears dramatic. This video is once again about my fascination for artifice, for fabricated emotions; it is about the Catholic search for pain in order to live passionately; and it is also about the discomfort of the family melodrama.

⁸⁰ Ibidem, ¡Por supuesto los chiles y el VapoRub son verdaderos! Of course the chillies and the VapoRub are real! The lie isn't in those props; the lies are elsewhere. Lana Turner's palms were full of scars because the technique she used to reach melodramatic heights was to make tight fists and dig in with her own nails until she was able to cry. Today actresses in Mexican telenovelas apply VapoRub on their eyes in order to cry. The audience's tears follow those false tears.

Emilia Guiú grita despavorida al ver que a su lado está una recién nacida negra, es su hija, y la velocidad es alterada, transcurre lenta para que pueda apreciarse mejor la gesticulación y enfatizar el drama lo que a su vez lo ridiculiza, es una fragmento de la película *Angelitos negros* (1948). En esta pieza ofrece una crítica del problema de la discriminación, porque dice que los mexicanos son racistas consigo mismos, enlaza una secuencia a modo de adelanto en el tiempo, vemos en picada una cabeza sin distinguir su género a quien le están retirando el papel aluminio donde se encuentran los fragmentos de cabello decolorado, la imagen que le sigue es la de las gemelas Ivonne e Ivette que se multiplican, tal como sucede en la sociedad contemporánea donde principalmente las mujeres se pintan el cabello de rubio y cada vez son más, es una moda y también una necesidad de buscar lo más cercano a la idea de belleza, que son las mujeres anglosajonas “Si bien los actos individuales efectivamente trabajan para mantener y reproducir sistemas de opresión”⁸¹.

En el museo Guggenheim de Nueva York de junio 23 a julio 28 en 1999 Presentó *Corazón Sangrante* (1993). Con esta pieza obtuvo un amplio reconocimiento durante ese año: Tatu de Oro, en el la XX Jornada Internacional de Cinema da Bahía Brasil. Certificado de mérito por video musical en el festival internacional de cine de Chicago Intercom. Mención honorífica, Categoría experimental, de video en Guadalajara. Segundo lugar video musical en 3ra. Bienal de México, Premio Mesquite. Mejor experimental. 18 San Antonio Cine Festival, 3er lugar video experimental (otorgado por Kenneth Anger) Mandalay festival of arts. Eastman Kodak Woerldwide independent Filmmaker, premio del Pubblico peri l Migliore Films Sperimentale, 7 festival del cinema Lesbico 1999. Bologna, Italia. “Llamo a mi trabajo documental, porque intento una especie de laboratorio de la

⁸¹ Butler, Judith. Actos performativos y constitución del género. Debate Feminista #18. 1998 P.p 305

vida, mi cámara responde de forma automática a lo cotidiano”.⁸² En *Corazón sangrante* la iconografía toma un papel muy importante, desde la locación que alude a la ciudad que fue una laguna hasta los elementos representativos del catolicismo, entre los que destacan el sagrado corazón. La protagonista del video, Astrid Hadad, es una escenografía itinerante por su vestuario, su música es totalmente mestiza por su combinación de géneros y ritmos, es el video que considero nebarroco, contiene elementos y referencias a películas, simbología católica y con escenografía virtual así como locaciones naturales de Xochimilco. “Astrid Haddad no es sólo la voz (por lo demás excelente). El "concepto" Astrid Haddad proviene de una escuela teatral (concretamente, la de Jesús Rodríguez y sus Divas); esto hace que el cuerpo "encarna" las letras de estas canciones) transformándola en representación el tiempo del espectáculo. Astrid actúa la canción en sentido concreto: los movimientos, los gestos, no sólo acompañan la letra, sino que la reinterpretan- y muchas veces la desconstruyen”⁸³.

Exaltan de manera grotesca los símbolos sagrados de la iconografía mexicana al relacionar los significados femeninos mexicanos. Uno de los vestidos glosa a Coatlicue, usa trajes típicos de china poblana, se viste de virgen María, símbolo de pureza y castidad, monja coronada mientras canta el dolor que causa el desamor. “De pronto estábamos Astrid y yo trepadas en una lancha recorriendo Xochimilco, todo fluyendo y en grande, yo sentía que mi gran escuela eran los estudios Churubusco y yo dije Quiero filmar en Churubusco y de pronto ya estaba yo en el foro filmando, fue un trabajo, si puedo decir mágico, o sea llegamos como a las 5 de la mañana a Xochimilco y ahí estaban los volcanes”⁸⁴.

⁸² Catálogo de *Momenta. Arte electrónico*. CONACULTA. CENART. México DF. 2000.

⁸³ Debroise, Olivier Art # od018. *Astrid Hadad: Heavy nopal* <http://www.arte-mexico.com/critica/od18.htm> cortesía de <http://www.latinartcritic.com>

⁸⁴ Entrevista realizada el 5 de julio del 2001. En TVUNAM, minutos antes de presentar su video *Medias mentiras*, en la Sala Pola Weiss.

Presentó *La puerta* en el 2000 en el Centro Nacional de las Artes, en una exposición colectiva llamada MOMENTA en el CNA-CMM Instalación a la que se ingresaba por un pasillo hasta llegar a la proyección de un video con filtro verde, que refleja una de sus etapas más complicadas, los días de hospital al lado de su madre y la desesperación de no encontrar salida a esa situación. “Es parte de un trabajo en constante progreso en el que busco borrar las fronteras del propio cuerpo con la cámara de video”⁸⁵. En un plano secuencia se desplaza por el hospital, es un recorrido laberíntico por muchos pasillos, el tono verde que vuelve monótono el color, la subjetividad de la cámara, dolor y desesperación a la cual tuvo que sobrevivir la pérdida su madre, y seguir adelante.

Esta experiencia se enlaza al video *Oración* del 2000, presentado en la exposición del museo José Luis Cuevas, en la sala Bertha Cuevas como muestra homenaje después de su fallecimiento. Dos instantes se reúnen la linealidad del tiempo, distintos momentos distancias, la de un recuerdo de la infancia mientras juega con su madre en la playa. Y las imágenes del mar donde fueron esparcidas sus cenizas, el duelo, la pérdida de su madre, el dolor expresado a partir de enunciaciones, que corresponden a la oración en donde pide consuelo, para superar su ausencia. En cuanto a su visión interna es expresionista, añadiendo toques dramáticos.

“Otra apuesta singular, llena de insolencia y frescura, es la de la estupenda videoasta Ximena Cuevas, quien presenta una curaduría personal de su obra de los últimos nueve años, a manera de retrospectiva temprana. Crónica de una relación sentimental tormentosa de la propia artista con la ciudad enemiga y entrañable: una ciudad de México cuya

⁸⁵ Ibidem

inocultable vocación de caos le sugiere las imágenes jocosas de una evocación nostálgica, el desparpajo de la parodia, el relajo como una estrategia personal de sobrevivencia”⁸⁶.

Un ejemplo de lo anterior se encuentra en *El Diablo en la piel* (1998) y *Colchones individuales* (2002) pero desborda su creatividad cuando conceptualiza ideas y realiza la compilación de secuencias combinadas de cine mexicano de ciencia ficción como en los breves segmentos del *Futuro más acá del 2003*, una serie de cápsulas que editó para el evento organizado por la Sala de Arte Público Siqueiros. Los fragmentos son extraídos de secuencias de películas, altera su linealidad, condensa los tiempos logrando ritmo y cierta comicidad, desarrollando otro sentido alterno al origen del material el ensamblaje constituye la pieza, un estilo que promovieron los situacionistas⁸⁷ y que Jean Luc Godard llevó a los extremos.

En sus narrativas personales y secretas recurre a lo imaginario y lo onírico, por la forma de plantear su discurso, algunos toques surrealistas, dignos de alguien que conoció y admiró a Luis Buñuel. “Es cierto que los sueños y los productos artísticos se parecen en cuanto a que presentan una formula de transacción entre la satisfacción de deseos instintivos y las fuerzas de represión”⁸⁸. Ximena es una emisora que comunica de modo crítico la realidad social de su contexto, México, la urbe cosmopolita donde nació y radica. En un vaivén entre lo público y lo privado nos presenta videos sobre sus amores y desamores, sus miedos y pasiones, ejercicio de apoderamiento y exorcismo, como ella misma lo llama.

Una cámara subjetiva que combina su observación sociológica de la cultura popular con la crítica sobre los medios de comunicación colectiva y la sociedad del espectáculo que los

⁸⁶ Bonfil, Carlos, *Cine, video y diversidad sexual*. Festival Mix, México del 16 al 27 de marzo de 1998. La Jornada. <http://www.jornada.unam.mx/1998/mar98/980308/bonfil.html>

⁸⁷ El estilo situacionista es el plagio y Godard plagio hasta a los plagiarios situacionistas.

⁸⁸ Conde, Teresa del. *Arte y Psique*. Plaza y Janes. México 2002. P.p. 18

domina. Los videos de Ximena recuperan la tradición romántica de exaltar lo individual, es una persona independiente procura romper con el papel histórico de la mujer, ese paradigma que el orden simbólico falocéntrico ha establecido como norma: la feminidad y la maternidad. Ella sólo se reproduce en obras de arte, su forma de vestir, sentar, hablar y ser, desvirtúa el estereotipo femenino y su trasgresión supera los límites de la identidad del género femenino. “La mujer es un existente a quien se le pide se haga objeto; como sujeto, tiene una sensualidad agresiva que no se satisface con el cuerpo masculino, de donde nacen los conflictos que su erotismo debe superar”⁸⁹.

Realizar videos es una de las pasiones de Ximena, probablemente la más fuerte, no sólo pasión, es disciplina, a eso se dedica de tiempo completo, una forma constante de experimentación independiente y su forma de ganarse la vida. La mayoría de sus obras son de corta duración, presenta anécdotas o acontecimientos extraídos de la realidad, por momentos adopta la narrativa, pero no falta la ruptura de unidad de tiempo y situación así como el eje de la cámara. Se caracterizan por ser breves mensajes electrónicos, sólo tiene un video que dura 36 minutos. Para ser partícipe de la obra el receptor tiene que implicarse su vida porque su tema es su propia vida y para ello requiere una implicación personal, así como ejercer la capacidad de transformación de significados y signos.

Toma la cámara como su espejo, en él se reflejan sus recorridos urbanos, retratos de mujeres, la sociocultura popular mexicana, se mira a sí misma y a su vez nos deja ver su contexto, época y contemporáneos. La realización de autovideos⁹⁰ es la constante en su obra. En estas piezas muestran a la artista emisora en sus diferentes momentos,

⁸⁹ Beauvoir, Simone de *El segundo sexo* Alianza editorial mexicana. 1990. México P.. 151

⁹⁰ El término fue usado por Pola Weiss en una pieza que se construye narrativamente como la autobiografía en la literatura, en este caso es un video de sí misma hecho por ella únicamente.

principalmente en su vida romántica, amor y desamor, alegrías y tristezas, toda la sensibilidad humana que Ximena revela y a la vez oculta. En ocasiones su retórica se funda en la crítica y la ironía, aunque ninguno es comedia suelen tener un toque de humor. Las mentiras son vaivén entre la persona real y aquella que tiene que ser ante los demás en sus acciones performativas, por momentos desplaza la acción a una sujetos anónimos, en otras se ve a si misma, cae en estado contemplativo y comunica su percepción.

Dentro de su narrativa también incluye a la política y los medios de comunicación colectiva, su poder de influencia, estereotipos y solo una ocasión se burla abiertamente de la impunidad con la que opera la delincuencia organizada (*Víctimas del pecado neoliberal, 1995*), sin lugar a duda la familia y la religión, los aparatos ideológicos. Con estos elementos construye un discurso electrónico que refleja a la sociedad de la que forma parte, toma fragmentos de la vida y los comprime para posteriormente representarlos en breves momentos audiovisuales.

“La mujer es el cimiento mismo de la representación, objeto y soporte de un deseo que, íntimamente ligado al poder y la creatividad, es la fuerza impulsora de la cultura y la historia”.⁹¹ Cuando Ximena mira a las mujeres propone una reflexión sobre el mito de la feminidad, porque ella no lo cumple, la mayoría de las mujeres en México son voluntaria e involuntariamente hogareñas, dedicadas a la reproducción. “Algunas mujeres –al descubrir su capacidad de pensar- corren donde los legítimos pensadores, los varones, para que las reconozcan como pensantes, porque como amantes, como madres no los necesitan”.⁹²

⁹¹ Lauretis, Teresa. de, Alicia ya no, Feminismo, semiótica y cine. Ediciones Cátedra, 1984, Madrid España. P. 27

⁹² Pisano, Margarita, un cierto desparpajo, Editora. Sandra Lidid. Santiago de Chile 1996. P. 79

Existe una temática similar en el drama de las películas del cine mexicano, lo integra de manera fragmentaria como parte de su cultura y tradición. Registra imágenes del ámbito popular, hace sátira de los mecanismos sociales que ejercen cierta impunidad a causa de la corrupción, una realidad cotidiana, en la lírica visual de Ximena altera el modelo de representación institucional, su tendencia es a recurrir a emplazamientos y movimientos de cámara propios del cine, pero sin mantener la cámara fija, es por ello que el montaje resulta novedoso y alternativo, en su tratamiento incluye elementos oníricos, fantasiosos que parecen surgir de los conflictos del deseo haciendo uso de la metáfora y la metonimia.

Desarrolla un estilo de ensamblaje, por la yuxtaposición de objetos, aglutinamiento de figuras que dentro del encuadre que se multiplican y transforman. Un trayecto en el cual se desplaza solitaria al encuentro con un discurso autónomo y un lenguaje interno, una mezcla de testimonios en imágenes como memoria viviente, acciones dramatizadas, los excesos, prácticas comunicantes, en la urbe, trayectos y por supuesto su lugar preferido: La playa. Sus delirios y automatismos al estilo de los surrealistas se presentan en situaciones imaginarias, da muestra de su capacidad intelectual y retoma elementos de las vanguardias del cine, el expresionismo, y algunos métodos utilizados por la nueva ola francesa e indudablemente retoma a Luis Buñuel, sus representaciones son teatrales, melodramáticas, es ella misma realizando sus actos preformativos, exaltada y amanerada, empoderada y autónoma.

5.2.2 Aspectos de la obra presentada del 2001 al 2004

Las obras traen a relación elementos que constituyen la estética visual de la videoartista, por ello, la diversidad del trabajo presentado es precisamente el que define su tendencia de

referirse a si misma. Sus enunciaciones, observaciones y señalamientos, la manipulación del tiempo en las imágenes reales. “Los enigmáticos ensayos en video de Ximena Cuevas reflejan en la pasión, romance y la vida de un artista en el contexto amplio de la cultura mexicana contemporánea. Sus videos en un canal expresan la dualidad entre los mundos internos y externos. El significado de los secretos susurrados refleja al ser en su interior; el exterior es caótico y contradictorio”.⁹³

A partir del 2000 algunos de sus trabajos salieron de cuadro y receptor televisivo para volverse tridimensionales, durante el 2001 al 2003 presentó videoinstalaciones, un ejercicio de emplazamiento de objetos de carácter significativo para hacer crítica, alusión y referencia, con habilidades multidisciplinarias, llevó al video a otro contexto para su apreciación y reflexión, la participación del receptor era exigente, requería la decodificación de cada uno de sus componentes, el video siempre tuvo un papel principal, de ahí se derivan las ideas y conceptos planteados. Experimentos con sus variantes, al plantean cuestiones sobre los poderes económico-industriales, los medios de comunicación y de la historia del arte. “Las artes de la presentación y particularmente, la instalación video son formas privilegiadas del arte para fijar este ambiente de construcción con los medios para propósitos de reflexión. De hecho, la premisa subyacente de la instalación parece ser que la experiencia audio-visual suplida cinéticamente puede ser una clase de aprendizaje no solo con la mente, sino con el cuerpo mismo”.⁹⁴

⁹³ Berger, Rally. Something happen. Noviembre 2000. <http://www.apexart.org/exhibitions/berger.htm> Ximena Cuevas's enigmatic video sketches reflect on passion, romance and the life of an artist in the larger context of contemporary Mexican culture. Her single-channel videos express the duality between inner and outer worlds. The interior self is reflected by the sense of whispered secrets; the exterior is chaotic and contradictory.

⁹⁴ Morse, Margaret. Video Intstallation Art. Illuminating Video, Aperture. Nueva York, 1999. P.158. The arts of presentation and particularly, video installation are the privileged art forms for setting this mediated/built environment into play for purposes of reflection. Indeed, the underlying premise of the installation appears to be that the audiovisual experience supplemented kinesthetically can be a kind of learning not with the mind alone, but with the body itself.

Participó en un evento que reunió a un grupo de colegas *Reflexiones y pesadillas* del 15 al 18 de marzo del 2001, presentado en X Teresa, en el Festival de la Ciudad de México, para el proyecto se tomó como tema *Frankenstein: El Moderno Prometeo* de Mary Wollstonecraft Shelley. “Ella presentará una licuadora industrial de las que utilizan en las grandes panificadoras que, desde su óptica, tiene muchas similitudes con el monstruo, inclusive pudo imaginar que tiene las mismas tuercas que el monstruo lleva en el cuello”⁹⁵. Ximena fue invitada a participar en este proyecto con otras artistas, por su conocimiento de películas famosas de terror. “Es cinéfila y, de hecho, ya tenía un acercamiento importante con el personaje, además de que ha estado muy cerca de Juliana Faesler y Clarissa Malheiros, adaptadoras de la obra en el proceso de afinación del tema”⁹⁶.

A esto siguió su primera exposición individual presentada el 03 de mayo del 2001 en el Museo Universitario de Ciencias y Artes de Ciudad Universitaria, *Marca Registrada* Ximena presentó al interior de la Caja Negra una vitrina con objetos que recopiló porque pertenecieron a figuras destacadas, el video proyector se ubicó en la parte baja de una vitrina principal que ofrecía un curso de cómo volverse tan inteligente como Leonardo da Vinci en una cinta de audio y un reproductor personal. Una pantalla cuyo origen luminoso venía desde el interior de la caja negra para translucirse en una tela que era el soporte de la proyección, el conjunto de la vitrina se presentaba a modo de escaparate.

Una secuencia frecuentativa de fotografía digital combinada con video a modo de crítica sobre la contaminación visual y el mercado del arte. Recurrió a la acción grotesca de pintarse el cabello con pintura amarilla y brocha gorda, enlazada por cortinillas, la

⁹⁵ Aguilar, Cecilia. Recuperar la lectura de Frankenstein y la mirada femenina de la novela.

<http://www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/2001/diarias/mar/120301/demonstr.html>

⁹⁶ Ibidem

continuidad se desarrolla cuando la figura se prueba diferentes peinados. La mujer estereotipada, compradora compulsiva, ideal de belleza, en este caso una pesadilla, donde se muestra con desesperación y angustia al recurrir a todo eso. Los objetos con la etiqueta de sus poseedores, desperdicios o desechos, con esto hace una crítica al mercado del arte, que se funda en la sobre valoración de cualquier objeto perteneciente a los famosos y que son subastados. “Lo que es muy evidente es esta contaminación que, con tanto que ver, ha llegado a crear una ceguera absoluta”⁹⁷. En la parte baja de una esquina colocó su video *Contemporary artist* (1999), en un monitor pequeño blanco y negro, un video donde trata de establecer contacto con John Hanhardt (Senior curator of films and media arts, del museo Guggenheim de Nueva York).

Muestra el conflicto interno que tiene que pasar para poder presentarse y hablar de algún proyecto, un momento vulnerable, de inseguridad y nerviosismo. La otra imagen electrónica refleja su temor ante el estereotipo anglosajón que predomina como ideal de la belleza, antesala de su siguiente viaje a Nueva York, el objeto de arte en video no presenta las mismas posibilidades de apropiación. “El espectáculo señala el momento en que la mercancía ha alcanzado la ocupación total de la vida social. La relación con la mercancía no sólo es visible, sino que es lo único visible: el mundo que se ve es su mundo. La producción económica moderna extiende su dictadura extensiva e intensivamente. Su reinado ya está presente a través de algunas mercancías-vedettes en los lugares menos industrializados, en tanto que dominación imperialista de las zonas que encabezan el desarrollo de la productividad”⁹⁸.

⁹⁷ Solís, Juan. Lo comercial se ha vuelto religión.: Ximena Cuevas. El Universal. 12 mayo del 2001.

⁹⁸ Debord, Guy. La separación consumada, La sociedad del espectáculo. Traducción. revisada por Maldejojo para el Archivo Situacionista (1998).
<http://www.eldespectador.info/despierata/textdesper/textoN3/situax/sociaspect/espect1.htm>

En octubre del 2001 expuso en Centro Cultural del Bosque el *Proyecto público 01* “Con este proyecto quiero usar los códigos reconocibles en el mercado para mirar la violencia que significan las imágenes que nos bombardean en la vida pública, los medios publicitarios anulan la identidad, haciendo mención sobre los espectaculares como símbolos de la contaminación visual de la ciudad. Quiero mirar a los cánones de la belleza que nos han obligado a negarnos. Hacer una cirugía de lo que hay detrás del mundo ideal de la publicidad”⁹⁹.

En *Te han mentido, si hay ropa que mejora la imagen de cualquiera* del 2001, perfora los espectaculares recopilados en fotografías para colocar incrustaciones de videos, esta ocasión la crítica va dirigida a la sociedad de consumo, tanto de bienes como de servicios, primero sobre el cuerpo, la obesidad de un sujeto sin cabeza que se multiplica y desplaza en el plano, posteriormente nos enlaza a una cirugía plástica de la nariz, aquí podría tener relación con el programa *Extreme makeover* donde la gente recurre a todos los recursos de la cosmetología, la cirugía plástica y el físico culturismo para logra el ideal de belleza y la perfección.

En el video de Ximena ella no se somete a la operación, graba a otra persona dentro del quirófano en busca la perfección, exhibe como la cirugía plástica lucra con la necesidad de la belleza, la reconstrucción de lo deforme, la fealdad, las escenas causan sinestesia, porque deja ver la sangre, la manipulación de la piel de la sujeta en cuestión. Es una especie de curiosidad morbosa, la que la mueve a mostrar el lado oculto de la belleza. La importancia de *Marca Registrada* y *el Proyecto 01*, es su postura radical y crítica, que tiene relación con algunos planteamientos de los Situacionistas de Francia en 1968, la tesis de

⁹⁹ Programa. Arte 01, del 6 al 28 de octubre del 2001. Centro Cultural del Bosque. Ximena Cuevas, te han mentido. Sí hay ropa que mejora la imagen de quien sea. Bruja en la campaña de Levis. P. 118

Guy Debord *La sociedad del espectáculo*, donde habla de la caída del arte en las redes del consumismo, en este caso Ximena recurrió a una estrategia de la Internacional Situacionista, cuando incitó al plagio, para de esta forma ofrecer resistencia al capitalismo, al concepto de propiedad y originalidad y demostrar que en realidad nadie es dueño de las imágenes. Uno de sus métodos favoritos de representación es tomar fragmentos e imágenes de distintos medios, completamente consciente de que eso atenta contra la ley de derechos de autor y es precisamente el método de los Situacionistas llamado *detournement*, las imágenes son desprendidas de su fuente original y situadas en combinaciones nuevas y diferentes, se utiliza como herramienta de reinscripción, para con esto profanar las imágenes sagradas o idealizadas, ponerlas en otra significación y enunciación, ir más allá de su realidad y afectar la división de clases.

“La alienación del espectador en beneficio del objeto contemplado (que es el resultado de su propia actividad inconsciente) se expresa así: cuanto más contempla menos vive; cuanto más acepta reconocerse en las imágenes dominantes de la necesidad menos comprende su propia existencia y su propio deseo. La exterioridad del espectáculo respecto del hombre activo se manifiesta en que sus propios gestos ya no son suyos, sino de otro que lo representa. Por eso el espectador no encuentra su lugar en ninguna parte, porque el espectáculo está en todas”¹⁰⁰. El *proyecto 01* fue proyectado en el teatro de la danza que daba con mesas, pieza de arte público. La idea del pantalón que ya no le cierra al sujeto obeso que se multiplica y a su vez la expresión del cuerpo como mercancía, su papel como consumidor insaciable de los poderes económicos, los resultados del exceso y la compulsión.

¹⁰⁰ Debord, Guy. La separación consumada. La sociedad del espectáculo. Traducción. revisada por Maldejojo para el Archivo Situacionista (1998). 30
<http://www.eldespectador.info/desperta/textdesper/textoN3/situax/sociaspect/espect1.htm>

El 28 de Noviembre de 2001 se inauguró el espacio llamado el cubo, un espacio con cuatro paredes blancas que forman un sitio cerrado y cuya altura permite un doble punto de vista. Esto se encuentra en la Sala de Arte Público Siqueiros donde Ximena proyectó *Cómo se pinta un mural*. En esta pieza rompió con la idea del cuadro, el paradigma de representación y la imagen se transformó en un polígono imperfecto cuyos vectores se desplazaron de la pared frontal abriéndose desde un punto descentrado.

La luz que conducía a un punto de incidencia que provocó su separación del recorrido inicial, con un espejo desvió y cambió la dirección para proyectar en el muro derecho. El rayo reflejado creaba dos rectángulos perfectos cuyas simetrías son semejantes, lo que cambiaba en el desplazamiento era la angulación de los rectángulos intermedios. Esa parte distinta al modelo que prevalece tanto en la televisión abierta como por cable y del modelo heredado por cine, y puede tener relación con Marcel Duchamp quien hizo experimentos con el arte cinético.

Un trabajo de la visión que Ximena quiere retomar en su retórica visual proponiendo esta nueva percepción de las imágenes en movimiento electrónico. Líneas inestables que van desde rectas a curvas, se estiran y contraen en un ritmo silencioso. En cuanto al contenido, las líneas que se desplazaban para converger entre transiciones y transparencias en un movimiento lúdico de imaginación y libre asociación, automatismos. “La obra de arte, siempre que merezca tal nombre, es algo tangible que puede verse, leerse o escucharse, y cumple una función social”¹⁰¹.

¹⁰¹ Conde Teresa del. Arte y Psique. Plaza y Janes. México 2002. P. 19

para buscar de un mejor punto de vista. El único sonido estaba fuera del cubo, es un discurso a modo de manifiesto expresado por la voz de Siqueiros. En estas formas y modalidades la videoproyección comunica las ideas estéticas de Siqueiros y sintetiza la comprensión de una mirada inteligente que considera importante replantear problemas formales de cómo crear y recrear la mirada que se propone diferente, rompe el paradigma del la televisión y el cine, paradigma institucional de la imagen electrónica, el encuadre límite de la foto, pintura, cine y televisión.

Su trabajo fue basado en la interpretación personal de la lectura del libro *Cómo se pinta un mural* (1951), un homenaje que hace Ximena a quien considera uno de los grandes artistas del siglo XX, por su capacidad de experimentación, su idea de la línea, la perspectiva y todos los elementos formales para la creación de la obra que tardó tres días en hacer dejándose llevar por la inmediatez del medio. Estudió el texto de Siqueiros para presentar una interpretación, el conocimiento que tiene de las formas que constituyen la propuesta artística de la llamada generación de la Ruptura de la cual forma parte su padre.

En relación con la geometría abstracta, algo que el mismo Siqueiros muestra en la pintura que se exhibe en ese lugar que fue su casa. No existe narrativa, mucho menos intención de explicar la teoría sobre los materiales, sin embargo ella misma dejó que su materia sea significativa. Ejecuta una danza visual al darle movimiento a un segmento de la obra del pintor, es como una glosa en la cual crea un efecto cinético, la cédula tenía una foto donde ella abrazaba a Siqueiros, era casi una adolescente cuando conoció al artista.

Presentó *Cinépolis* (2003) una pieza de casi 30 minutos también en la Sala de Arte Público Siqueiros el 26 de junio y del 1º de julio al 14 de septiembre en el Laboratorio Arte

Alameda. "Era impresionante porque todo el material que me caía era de una evidencia repugnante. Era completamente obvio, como en el cine de ciencia ficción, todo lo de la historia podía estar ya dicho. Por eso me fui hacia el tema de las invasiones, también las medio invisibles de lo cotidiano".¹⁰² Retoma elementos de la publicidad y el utiliza una sala cinematográfica real para enlazarlo con secuencias fragmentadas de películas y televisión. Entre la realidad y la ficción, propone una visión de los medios como constructores de identidades, de aquellos que viven aislados en un foro y aquellos que serán víctimas de la guerra televisada.

Se torna una especie de cobertura de hechos, tanto reales como imaginarios que se confunden hasta llegar detrás de cámaras en un comercial de Mc Donald's donde el cantante de ranchero Pedro Fernández, luego de varias tomas donde le piden que saboree una Big Mac, al grito de corte la escupe dentro de una bolsa de papel, asunto que obligó a Ximena a censurar esa escena con amenazas de una demanda que la acusaba de terrorista. De principio hace una retrospectiva personal de cómo el cine ha formado parte de su imaginario, pero sin duda la televisión, por medio de materiales de archivo que extrae en un acto de desobediencia civil sobre las leyes de derechos de autor, se apropió de las imágenes para reconfigurar un discurso y se basó en la unión de secuencias que re-significan los diálogos.

Como relato propone una línea discursiva, la que plantea la invasión que interviene los aparatos (2001-2002) receptores de televisión y de la ficción enlaza a imágenes de tiempo real, que proponen los modelos televisivos de la industria del espectáculo como al reunir la imagen del presidente de los Estados Unidos de Norteamérica George W. Bush, dividiendo

¹⁰² Merry, Mac Masters. [Ximena Cuevas estrena video en México](http://www.jornada.unam.mx/2003/jun03/030624/03an1cul.php?origen=cultura.php&fly=2) La Jornada, Martes 24 de junio de 2003. <http://www.jornada.unam.mx/2003/jun03/030624/03an1cul.php?origen=cultura.php&fly=2>

el encuadre para ensamblar la imagen con la de una paloma blanca que es destrozada por una bala. En un momento histórico que marcó el proceso de crítica a la llamada guerra contra el terrorismo desatada a partir de la caída de las Torres gemelas de Nueva York, el World Trade Center, (De 110 pisos, inaugurado 1970) como intento de frenar los mecanismos neoliberales de la sociedad globalizada, retomó el ensamble para aplicarlo en el video, para constituir una estética personal, su método particular, donde combina su conocimiento del cine y del video al unir realidad y ficción.

El tema de las invasiones ha sido muy usado en los medios, en ese caso se espera provocar miedo y a su vez una especie de necesidad de un héroe, en este caso lo que presenta es el antihéroe, y se muestra al imperio norteamericano que precisamente vive inmerso en la realidad y ficción. Todo se construye y destruye a modo de sueño o pesadilla, un recorrido por diversos programas de televisión, nuevamente el ensamble de fragmentos de cine y televisión, para marcar un avance continuo y todo ocurre, según el relato en una sala cinematográfica, el cine es el medio que transporta visualmente al relato sobre la invasión que se difunde en los medios. Esa compilación de imágenes, dispuestas en orden y progreso muestra la cruda realidad de los medios de comunicación, su poder de control y manipulación de la información.

En la reconstrucción de los hechos muestra lo alterno a todo lo anterior. “No sabría con qué demonios trabajar si no es con lo que es la televisión, el cine, toda la cultura, la historia que nos rodea. Claro, se corre el riesgo de una demanda, pero eso lo único que hace es volver a uno famosa. Además, no lucro con las imágenes”¹⁰³. Al utilizar las imágenes confidenciales del comercial, propone una revelación, lo que está oculto, lo artificial del

¹⁰³ Ibidem

alimento, lo aparente, una mentira, el simulacro de una necesidad vital representada por un al objeto, la Big Mac que requiere maquillaje para verse como algo que no es en realidad. El problema es saber hasta donde el sistema político, económico y cultural entenderá las críticas que vienen desde el video, aquellas historias que representan los límites, que se muestre lo secreto, que se denuncie la mentira. “Cuando el arte independizado representa su mundo con sus colores resplandecientes, un momento de la vida ha envejecido y no se deja rejuvenecer con colores resplandecientes. Sólo se deja evocar en el recuerdo. La grandeza del arte no comienza a aparecer hasta el crepúsculo de la vida”¹⁰⁴.

5.2.3 Medias Mentiras

Esta pieza ofrece una visión de las mujeres diferente al modelo tradicional y el estereotipo, aporta elementos sobre la situación de la mujer en México, de aquellas que se encuentran entre la clase baja y media. Un relato de mujeres desde la mirada de otra mujer, que ha crecido en la élite intelectual de la ciudad de México. Este video, titulado *Medias Mentiras*, fue realizado entre 1994 y 1995, con el financiamiento de la Beca Intercultural de las fundaciones MacArthur y Rockefeller. Durante 37 minutos muestra sus habilidades narrativas, de modo que la conformación del video condensa su conocimiento del cine y el camino recorrido hasta ese momento con el video. *Medias Mentiras* es una obra que muestra a la persona constructora del video dentro y fuera de cuadro, Ximena se presenta al receptor desde su contexto, la ciudad que habita, esa urbe metropolitana del siglo XX.

¹⁰⁴ Debord, Guy. La separación consumada. La sociedad del espectáculo. Trad. revisada por Maldejo para el Archivo Situacionista (1998). 188
<http://www.eldespectador.info/desperta/textdesper/textoN3/situax/sociaspect/espect1.htm>

Transporta al receptor por medio de diversos enlaces y transiciones a su intimidad, secuencias frecuentativas (Que siguen una tras otra en orden progresivo) y alternativas (Se combinan entre sí, en dos espacios y unidades de tiempo) se mezclan con el punto de vista subjetivo (cámara en mano) y subjetivo indirecto (Detrás del hombro). Al exaltar este propósito para crear híbridos, con elementos del cine expresionista, de suspenso y la comedia musical. Exagera y distorsiona la realidad, para volverla propia y la combinación conforma una serie de memorias y sentimientos. De tal forma, yendo a lo orígenes mismos de lo íntimo (privado) y externo (público), presenta a sus seres queridos, posteriormente, en un plano secuencia, situándose en contexto, emprende un recorrido visual por la sociedad del espectáculo: la TV, la radio y el cine.

Para ingresar se viaja visualmente a través de sus diversos archivos y su cuaderno de apuntes, muestra amistades, amores para posteriormente realizar un recorrido simbólico desde su automóvil cuya ventana de la conductora se vuelve una pantalla donde inserta sus grabaciones itinerantes por la urbe mexicana. Desvirtúa la imagen de la mujer la que se representa en la monografía escolar, donde se asignan roles a cada miembro de la familia, y la mujer, como lo indican las ilustraciones, se encuentra en la casa y al servicio de los otros, sin que su labor sea plenamente reconocida como aporte a la economía familiar y a la reproducción cotidiana de la fuerza de trabajo.

En el caso concreto de Ximena, presenta como una persona extraña, exaltada, un personaje de rostro serio, que está fuera del papel de la mujer y mira aquellas que tampoco se apegan a la imagen de la monografía. Le interesa seguir a varias mujeres excéntricas, las que se liberan de los modelos tradicionales de representación, mujeres independientes, algunas “son el falo” por ejemplo en la secuencia donde la actriz Jesús Rodríguez se mofa del

entonces secretario de Educación Pública, Ernesto Zedillo, quien, por cierto, en el momento que se edita y exhibe el video ya es presidente de México. La vanidad se toca para mostrar que las mujeres están atrapadas en la búsqueda incansable de cumplir con la mística de la feminidad, una secuencia alternativa entre un documental de cine de los años sesenta y la actividad de Úrsula Pruneda que se dirige al salón de belleza, lugar donde las mujeres dedican horas para embellecerse, dichas personas son el blanco perfecto para que se les considere como consumidoras dóciles y compulsivas, a su vez como objeto de consumo, en tanto se transforman en mercancías para el intercambio simbólico y real de los machos patriarcales.

En otra secuencia alternativa presenta dos ejemplos contradictorios, de diferentes clases sociales con la misma preocupación: la belleza y la feminidad. Mujeres que se embellecen, una adolescente que se prepara para su fiesta de XV años, en un salón de belleza que sólo podemos calificar como humilde, mientras la otra, una mujer adinerada, Úrsula, visita a una experta cosmetóloga. Esta última tendrá que recurrir a los consejos de la mujer que hace su limpieza facial, la otra es prácticamente manipulada como si fuera una cosa; y una vez concluido el tiempo del salón de belleza, cada una sale a realizar una actividad para la cual era necesario todo el proceso anterior.

Úrsula irá a una entrevista de trabajo para integrarse al elenco de una película porno chatarra, y la adolescente se dirige a su fiesta, que tendrá lugar en la calle. La construcción de la feminidad es una etapa muy importante dentro de la vida de la ambas mujeres, en ambos casos son objeto y sólo cumplen órdenes sin autoconciencia. “El deseo personal y los instintos sexuales y de propiedad deben de pertenecer al hombre, que se convierte, así,

en términos de referencia del deseo, la sexualidad y la propiedad”¹⁰⁵. Para las mujeres, preocuparse por ser bellas es una ordenación social que se reproduce inconscientemente, es un requisito para el juego de las identidades de género. La pregunta que plantea es: ¿a dónde van esas mujeres? Al salón de belleza. ¿Y de dónde vienen? Del salón de belleza. Ambas están encerradas en eso. “Cuando la mente no se ha desarrollado lo suficientemente como para gozar de la reflexión, entonces el cuerpo se adorna con cuidado y diligencia y aparecen los casos, por ejemplo, de pintarse o tatuarse el cuerpo”.¹⁰⁶

Secuencias alternativas ofrecen diversos tipos de mujeres, a las abnegadas y hogareñas contraponen tres mujeres que rompen ese paradigma social: Sara García, en un fragmento de la película *Los tres García*, de 1946, donde humilla a Pedro Infante, uno de los machos más reconocidos dentro del drama del cine mexicano, con esto se invierten los papeles, ella con pistola en mano, “es” el falo, poder que ostenta y que se funda precisamente en su capacidad para dominarla, Sara García afirma que también les da en el corazón a las viejas y no presume, un juego de lenguaje que se refiere su realidad “secreta” como lesbiana, que contradice por completo la imagen “pública” de la “abuelita del cine mexicano”.

Ximena expone a su madrina Irma Serrano, la “Tigresa”, en su campaña por el estado de Chiapas, lugar que secuencias antes es declarado como zona de conflicto por el noticiero más importante de la televisión abierta, alterna con la imagen de su madrina golpeando a unos sujetos en una cantina con un látigo, secuencia que es extraída de una película en blanco y negro, y de tal manera el montaje la enlaza al seguimiento de su campaña como candidata para ocupar una curul en el senado. Como una forma de afirmar que ella también

¹⁰⁵ Lauretis, Teresa de. *Alicia ya no*. Feminismo, semiótica y cine. Ediciones Cátedra, 1984, Madrid España. P. 37

¹⁰⁶ Wollstonecraft, Mary. *Vindicación de los derechos de la mujer*. Editorial debate. Madrid 1998. P. 210

“Es el falo”. Su discurso político está enfocado a las mujeres, las exhorta tener valor y desición, aunque deriva en justificar todo esto en una fuerza que viene de la maternidad. Trata de apoderarlas pero no logra establecer un discurso libertario, porque, las mujeres se encuentran en alguno de los cautiverios. “Las mujeres somos un pilar, muchas veces en competencia desventajosa, y tenemos que romper con estereotipos como los que en muchas ocasiones, con una estricta visión mercantilista, manejan los medios electrónicos”¹⁰⁷.

También presenta de manera clandestina a la poeta Pita Amor (1918-2000) cuando en una reunión escandaliza a quienes vuelve cómplices de su lírica, ella afirma: “Ante una noche de placer me vale toda la cultura del mundo”. La toma parece secreta, aunque, durante su discurso, Pita interpela, sin darse cuenta, a la cámara por un instante, personaje fuera de lo común, que ha envejecido, pero que aún conserva la fuerza y temperamento que la caracterizaba, eso lo deja ver su aparición en el relato.

Siguiendo ese modelo de mujeres transgresoras, Ximena muestra su amor sáfico hacia quien llama su refugio, Ursula Pruneda, actriz con quien comparte su vida en esos años y a quien dedica este video, mostrando por medio de figuras que se encuentra a sus pies, la representación de su romance lésbico. “Cuando el deseo perverso, la fantasía erótica, encuentra su salida, su expresión es un espacio determinado, inicia también un ciclo de aceptación e identificación como ser humano y como ser social, más allá de la cualidad o calidad de ser lesbiana”¹⁰⁸.

¹⁰⁷ Granados Castellanos María Elena. El respeto de la mujer en los medios de comunicación. Mujer y Constitución. FEMU-UNAM. México 1998. P. 77

¹⁰⁸ Quiroz, Ennis Rossana. Sobre la etimología de la tortilla. Debate feminista # 18. 1998. P. 272

El video refleja la ambigüedad y conflicto de la mujer mexicana, ese oscuro objeto del deseo perdido, y para subvertir esa imagen, que diariamente es enfatizada en los medios de comunicación, ella propone la imposibilidad de encerrarla en una sola identidad. Los únicos papeles que se cumplen son en función de la reproducción, asumiendo trabajos femeniles y hogareños, con un alto grado de implicación en la servidumbre femenil. Las mujeres que Ximena pone de modelo son precisamente aquellas que no cumplen ese rol social.

5.3 La imagen de Ximena

Como se ha planteado en los capítulos anteriores, la idea principal de este trabajo es la imagen de la mujer en los videos, los primeros ejemplos fueron autocuerpos enfocados a la genitalidad y el erotismo explícito, manifiesto, disoluto y disipado como ejercicio libertario, en el caso de Ximena Cuevas sería mejor hablar de aspectos que van más allá de lo físico, es decir, la metáfora es su método, pero aún así ofrece imágenes de mujeres transgresoras y subversivas. Por lo tanto, no reproduce los modelos establecidos. “Las representaciones construidas sobre el sueño de la mujer, son construidas para mantener cautivas a las mujeres”¹⁰⁹.

Durante el siglo XVIII, XIX y XX las mujeres comenzaron una larga lucha por reivindicar su derecho a salir de ámbito de lo privado y de su condición de *ser para los otros*. Podemos recordar aquí el manifiesto que publicó Mary Wollstonecraft, llamado *La reivindicación de los derechos de las mujeres* (1792), en el cual escribe sobre el trabajo de las mujeres dentro y fuera del hogar, afirma que las diferencias con a los varones son

¹⁰⁹ Lauretis, Teresa de. Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine. Ediciones Cátedra. 1984 Madrid. España. P. 27

excesivas, injustas y degradantes. Siglo y medio después, en *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir (1949), señala la situación injusta de la mujer sobre la construcción de su género, aborda la reflexión de tres identidades: la lesbiana, la narcicista y la mujer independiente, lo cual he retomado para desde ahí encontrar elementos relacionados con Ximena Cuevas. Primero con la teoría sobre la lesbiana, para así reconocer que la construcción de género que se constituye por adquirir aspecto masculino a partir de la ropa y las actitudes. La autora habla de cómo se define el objeto del deseo por lo cual, “No es el aspecto positivo de su elección, sino la fase negativa, a la que no caracteriza su gusto por las mujeres, sino la exclusividad de ese gusto”¹¹⁰. Ximena es una lesbiana radical, aunque no activista, es transgresora de la identidad femenina, desde pequeña comenzó la negativa por usar vestidos y renunciar a la feminidad.

A fines del 2000 declaró públicamente lesbiana pero desde años antes renunció a todo lo relacionado con ese estereotipo. Solo usa pantalón, nunca falda, usa sombrero, lo mismo vale por el tono de su voz y sólo recurre al maquillaje para sus labios. Parte de las características de la feminidad es la dependencia, pero Ximena a pesar de que su familia la apoyaba económicamente comenzó a trabajar desde los 16 años para ganar su propio dinero, buscando así su independencia económica. Desde los 18 años cuenta con un elemento que Virginia Woolf analiza en la obra literaria *Una habitación propia* (1929), donde explica por qué tan pocas mujeres se han dedicado a una labor creativa, literaria o artística, afirma que para que la mujer desarrolle su potencial, es imprescindible tener un mínimo de dinero propio garantizado y sobre todo tener un espacio físico particular. Esto fue escrito hace ya casi setenta años, pero todavía tiene una importancia fundamental, en tanto que a principios del siglo XXI todavía son pocas y raras en México las mujeres que

¹¹⁰ Beauvoir, Simone de *El segundo sexo* Alianza editorial mexicana. 1990. México P.152

consiguen este grado de independencia. Ximena Cuevas es transgresiva no sólo porque su objeto del deseo son las personas de su mismo sexo, también lo es porque en su configuración visual y narrativa no se apega a los lineamientos, domina de tal manera el lenguaje cinematográfico que puede ir más allá del modelo de representación institucional, usa el video sin pedir permiso a nadie, se apropia de los sujetos que atrapa con su cámara, se rebela contra la naturaleza biológica de su cuerpo renunciando al trabajo y materno doméstico, su visión es crítica, parodia las verdades y las mentiras de la sociocultura mexicana.

Cuando habla sobre su intimidad, se esfuerza por externar sus sentimientos y pasiones, una vez puestos en la imagen, todo lo convierte en símbolos, lenguaje en clave que obliga al abandono del su papel pasivo, en eso es muy exigente, no hace explícita su experiencia como lesbiana, todo tiene un sutil toque secreto, sobre este tipo de amor, Beauvoir dice: “Los amores sáficos están muy lejos de contradecir la forma tradicional de la división de los sexos, pues en la mayoría de los casos son una asunción de la femineidad, no su rechazo”.¹¹¹ En cuanto a la mujer independiente, “Existe hoy día un gran número de privilegiadas que encuentran en su profesión una autonomía económica y social”¹¹². Ximena es narcisista, le gusta ser vista pero no como objeto sexual pasivo su imagen es alterna, se enfoca en aspectos psicológicos a la manera del cine, es dramática, melancólica, repudia los poderes de la imagen, se reconoce como mercancía lo que fomenta su rebelión y las manifestaciones de inconformidad. “De ahí la importancia de la vida mundana para ellas: necesitan miradas que las contemplen y oídos que las escuchen, pues su personaje necesita la mayor cantidad posible de público”¹¹³.

¹¹¹ Ibidem

¹¹² Ibidem P. 457

¹¹³ Ibidem P. 407

5.3.2 La ruptura de un amor lésbico

Dentro de la videografía de Ximena Cuevas encuentro una pieza cuya narrativa se concentra en su experiencia amorosa como lesbiana, en ese sentido, ofrece sólo un fragmento de la historia, la pieza se llama *Cuerpos de papel* (1997) de 4 minutos, donde combina 23 secuencias alternativas (dos planos que aparecen uno tras otro proporcionando avance en cada aparición) y frecuentativas (diferentes planos van apareciendo para agregar información y permitir que avance el relato), todo se construye en encuadre reducido en medio de la pantalla por medio de un marco de madera dorado.

La premisa puede ser: Los celos destruyen el amor. Todo ocurre al interior de la casa, una relación monógama, relación de pareja. El punto de vista es en picada, incrustaciones y yuxtaposiciones se desplazan dentro del encuadre, ensambla símbolos. Al centro de la imagen aparecen los nombres de las protagonistas Ursula Pruneda y Ximena Cuevas, que se disuelve para comenzar a relatar una anécdota. La cámara subjetiva se dirige a sacudir un reloj que se encuentra en la pared próximo a mueble lleno de objetos pero se dirige directamente a dos muñecas vestidas de novia, recuerdo del pastel de boda, es la idea de representar el matrimonio entre personas del mismo sexo, posteriormente se conduce a sacudir dos réplicas de esculturas neoclásicas de Venus y Afrodita de Antonio Casanova, termina la introducción cuando sacude la fotografía de Úrsula. Ximena Cuevas realiza esta producción con el apoyo recibido del Centro Multimedia, el relato es un juego entre lo público y lo privado, la ruptura simbólica se construye por medio de la metáfora la canción “Ahora seremos felices” (Rafael Hernández) usando sólo tres estrofas:

Yo tengo ya la casita

Que tanto te prometí
Y llena de margaritas
Para ti, para mí.

Será un refugio de amores,
Será una casa ideal,
Y entre romances y flores
Formaremos nuestro hogar.

Ahora seremos felices,
Ahora podemos cantar,
Aquella canción que dice así
Con su ritmo tropical:
la-ra-la-la-ra-la-ra

La música se va a fondo, aparece en primerísimo primer plano los labios de Ximena fuera de foco, dice: “Le dije, me encanta esa canción, y me contestó; ¿Con quién la habías oído?” (Primer punto de ataque). Esa enunciación le cambia el sentido al relato, en una secuencia frecuentativa, donde repite esos dos planos seis veces hasta que la séptima ruptura del disco enlaza por disolvencia a la secuencia de transparencias entre el reloj, el cielo y los truenos. La ruptura se representa cuando alguien dobla el disco que es la causa del arranque de celos obsesivos. Nuevamente combina elementos visuales y significantes con situaciones oníricas y delirantes, desarrolla la estética del ensamble que muestra a partir de perforaciones donde incrusta objetos. Es una especie de melodrama, porque ante algo tan aparentemente insignificante como el comentario de la canción, se desata un

conflicto cuya única solución es contradecir el sentido de la música que representa la falta de comunicación, de confianza y el problema de la infidelidad. Sobre el amor, Dice Elia Espinosa al comentar dos obras “En las obras de arte nunca será el amor como sentimiento vivido el que aparezca, sino sus consecuencias tortuosas o afortunadas, transfiguradas en un distante y complejísimo sistema de leyes propio de la obra, que abarca el reino de los signos y la significación”¹¹⁴. No es un relato lineal, tampoco cumple con el modelo de representación institucional, al video no lo domina la razón sino la libre asociación.

Aparecen objetos representados en cuadros, el reloj gira como elipsis de tiempo, y nuevamente la presencia de la televisión con una imagen de María Félix, la diva del cine mexicano, la idea del amor se construye en el imaginario de la pareja a partir del cine. La pareja aparece en el plano, Ursula la domina porque está sobre Ximena, pero solo rosa su nariz, la escena es sensual, no cae en el morbo, es en todo caso pudorosa. El diálogo de la película alude a los ojos, como adelanto de la siguiente secuencia que simboliza lo que Ursula le quita a Ximena. Y se lo lleva en la mano incrustado y lo desplaza por el cielo, una imagen verdaderamente surrealista.

Ximena pierde sus ojos y sus brazos cuando su compañera abandona la casa recogiendo las cosas, la fragmentación representa su estado mental, se siente destruida, dividida, incompleta, se representa como la Venus de Milo (c. 150-100 a.C.) sin brazos, en la secuencia en la cual se va desvaneciendo mientras Ursula está recostada, Ximena desaparece y Ursula se siente tan desolada que se coloca en posición fetal. Una relación de 8 años llega a su fin y en la partida aparece un gato como actuante simbólico, pues es un testigo que mira lo que se guarda en la caja, sin saber que probablemente él también tendrá

¹¹⁴ Espinosa, Elia. El amor en dos obras de André Bretón y Jean Cocteau. Amor y desamor en las artes. XXIII Coloquio Internacional de Historia del arte. IIE-UNAM México 2001. P.p 252

que irse porque ese hogar se disuelve y las pertenencias se dividen, pero como se representa, es Ximena la que guarda las cosas, pero no es ella la que se va de la casa. Probablemente ella fue la que le pidió a Ursula que se fuera, pero la situación es compleja y contradictoria porque en la siguiente secuencia las manos de Ximena tratan de agarrar los pies de Ursula que se dirigen a la salida.

El teléfono es otro actuante, sonando, simboliza la incomunicación, la ausencia de palabras, el no saber qué decir en casos como éste, de modo que sólo queda el silencio tormentoso entre rayos y truenos, la disolución del sujeto como parte de una pareja. Esa “casita” a la que alude la canción se encontraba en Tlalpan, en la calle Magisterio Nacional. Años después, Ximena decidió mudarse de ahí y se trasladó a Coyoacán donde vive con su actual pareja. Por medio del video nos hemos entrometido en la vida de la artista, vemos desde su subjetividad, el video concluye con la separación definitiva.

Dos egos que chocan, dos amantes que deciden separarse, cierra con la repetición de la ruptura del disco y finaliza. Refuerza su estilo de ensamblar imágenes y la yuxtaposición de imágenes que se disuelven y contraponen en una secuencia frecuentativa con varias subsecuencias, cuando creemos que el relato avanza, se repite, como si se tratara de un sueño de condensación donde se sintetizan recuerdos, represiones, miedos. El principio de la realidad venciendo al del placer y entre besos fríos la pareja desaparece. Resalta su dominio de la técnica, del video y la fotografía digital, en un interesante trabajo de edición y posproducción tanto de imagen como sonido, es ejercicio lúdico entre lo real, simbólico e imaginario. Un autovideato donde afirma que está basado en un cuento como negación y resistencia a reconocer que el hecho doloroso al que hace alusión no fue real, sino producto de la imaginación o mejor dicho de una pesadilla siniestra de la cual se liberó al expresarlo

en el video, la catarsis de su desprendimiento de una mujer a la que amó a tal grado que le pudo casa y la apoyó en su carrera de actriz mientras duró su relación, pero los celos excesivos de Ursula terminaron con esa relación, sobre todo los celos profesionales ya que le reclamaba que prefería irse a editar que estar con ella.

4.3.3 Acciones preformativas en Televisión

En televisión abierta existen los *programas de diálogos* (Talk shows). Dichos programas han sido criticados severamente porque representan lo indecente, la decadencia del ser humano, sus bajos instintos, exhiben los casos más escandalosos de engaño, perversión y corrupción, sus anfitriones sirven como moderadores de un diálogo donde la persona se expone ante el juicio de una opinión pública severa, la representación del sentido común. Sin embargo la teórica feminista norteamericana Camille Paglia sale a la defensa de este tipo de programas cuando afirma que: “Es comprensible que la gente conservadora trate de controlar o combatir a los paganos medios de comunicación masiva, con todo su sensacionalismo sexual. Y los programas de pláticas (talk shows) han sido una de las fuerza más liberadoras dentro de la cultura contemporánea”¹¹⁵.

Los cierto es que ese tipo de programas se caracterizan por dar la voz a todos aquellos que han sido silenciados, aunque el exceso de victimismo puede llegar a chocar contra la idea del bienestar y democracia. En México, existen ese tipo de programas, aunque en su mayoría son importados o replicas de los contenidos de otros países, un ejemplo de esto fue el programa *Tómbola*, retomado de un formato Español. Hago referencia a todo esto

¹¹⁵Paglia, Camille. Talking trash. In defense of TV talk shows.

<http://www.salon.com/12nov1995/feature/paglia.html>

Conservatives understandably try to control or combat the pagan mass media, with their boisterous sexual sensationalism. Talk shows have been one of the major liberalizing forces in contemporary culture.

porque Ximena Cuevas apareció realizando una acción política, subversiva y artística en dicho programa de la televisión abierta de la empresa TV Azteca. De dicha transmisión editó fragmentos para conformar su versión en el video *Tómbola* del 2001, ahí muestra su intervención para deshacer el formato de burla, el tono escandaloso, enfrentar al panel de entrevistadores que lanzaba preguntas inquisidoras. Esto ocurrió en el 2001 después de que la revista TV Notas publicara un artículo “La hija del famosísimo pintor José Luis Cuevas nos presentó a su novia”. En dicho artículo realizó un simulacro con su amiga la videoasta norteamericana Kathy High, de una relación de pareja, donde aseguró que hacían el amor como dos seres humanos que se quieren, sin ningún tipo de perversión repugnante.

En la transmisión, al llegar su turno de ser cuestionada sobre su preferencia sexual, ella desvió el tema para decir que prefería que la cortaran porque estaba tremendamente aburrida. En ese programa que dependía del chisme y la difamación, la presencia de Ximena puso en duda el dominio de la heterosexualidad, escandalizó por ser una mujer que gusta de tener relaciones amorosas con otras mujeres, y además ahí mismo afirmó estar a favor de los matrimonios entre personas del mismo sexo, lo que en la legislación suele llamarse sociedad de convivencia por el terror que da llamarlo matrimonio y que no es aceptado en México, como si lo es en la legislación de otros países.

Ximena entró al foro a tomar su lugar junto con cuatro personas, entre ellas Rocío Bolívar, que sin pudor alguno se levantó la falda para mostrar que no lleva ropa interior. El programa al aire causó escándalo, no sólo porque Ximena aceptó públicamente su homosexualidad, sino porque fue una oportunidad de luchar contra la invisibilidad de las lesbianas en la televisión abierta, en una mezcla de activismo y manifestación habló sobre la identidad que los heterosexuales consideran pasajera y que incluso las familias no

aceptan sobre todo aquellas que consideran que eso significa que no tendrán descendientes. Declarar ser lesbiana y defender el derecho a elegir la preferencia erótica fue una prueba y un reto, porque Ximena no ha sido activista a favor de la diversidad sexual, ni pertenece a grupos o participa en la marcha anual, ella fue a defender su derecho a ser como ella eligió, pero a su vez aportó con su discurso al reconocimiento y derechos de los homosexuales, bisexuales y transexuales. El amor lésbico es un poco la proyección de si misma, ante un espejo “El milagro del espejo sólo se alcanza cuando sus dedos modelan el cuerpo de una mujer cuyos dedos modelan el propio cuerpo¹¹⁶”.

Las lesbianas cada vez con mayor fuerza dejan de ser invisibles para ser reconocidas y aceptadas, Ximena habita, en una sociedad donde la lesbiana es señalada como distinta, invertida, marimacha, con complejo de masculinidad, las lesbianas más discriminadas que los homosexuales de sexo masculino, casi a la par de los transexuales, tanto en lo público como en lo privado. Ximena en Tómbola hizo acto de presencia y aportó al debate, pero el problema es más profundo, porque fue para apoyar la ley de sociedad de convivencia, incluso dijo que el Papa debería aceptar dichas uniones, como una opción para las nuevas familias o lo que viene después con aciertos a favor de la liberación femenina y los derechos de las lesbianas.

Así al luchar por su liberación personal permitió que otras mujeres en situación similar pudieran reflexionar sobre sus derechos y posibilidades, lo que resulta extraño es que en el fragmento que editó lo único que tuvo importancia fue cuando interpeló a la cámara para decir: “Sólo quiero que alguien allá afuera quiera meterse en su vida”, de modo que todo lo que ocurrió durante la transmisión en torno a ella, fue prácticamente editado.

¹¹⁶ Beauvoir, Simone de El segundo sexo Alianza editorial mexicana. 1990. México P. 160

Conclusiones

La cámara de video es una extensión de la memoria humana y una herramienta de autoconocimiento y expresión, el desarrollo del video como medio de comunicación permitió a los creadores expresar la subjetividad y narrar historias ignoradas por la gran mayoría de espectadores y público, en estas obras muestran personajes reales y cotidianos. El videoasta propone alejar al espectador de la ficción o la forma novela, aunque la apreciación de la vida es parcial, es un registro a la mano y un medio para construir la memoria, coleccionar recuerdos que emergen en el ámbito de lo privado, para exhibir en público la anhelada intimidad y los secretos. Las imágenes son vitales para el ser contemporáneo que vive rodeado de lenguajes que demandan su entendimiento, ya sea para ofrecerle mercancías o para dejar una marca en la conciencia.

Las experiencias pre-video están centradas en el mueble, el receptor de televisión y son esos experimentos con la crítica y el anhelo de convertir a la televisión en otra cosa distinta a todo aquello construido por el poder y el dominio económico. Otra tendencia crítica es la planteada por los Situacionistas franceses que criticaron los usos del poder en los medios, En México, porque todavía no emerge un entendimiento del videoarte, ni siquiera una asimilación o interés real, prácticamente no existen textos sobre esto. Por eso, es importante procurar un aporte, para hacer notar su importancia y conocer cuáles han sido los aportes del video como tecnología de la percepción y el uso del medio por los artistas desde los 60 principios del siglo XXI. Al llegar a ese punto lo importante del trabajo fue el enfoque de género así que la búsqueda de las mujeres relacionadas con el video teórica y creativamente surgió para entender su papel dentro de la historia de arte del video.

Décadas de perfeccionamiento tecnológico transformaron las cámaras de video hasta volverlas cada vez más compactas, fácil de utilizar, de baterías, con monitor integrado y efectos de transición, con precios accesibles, a esto se le agrega la evolución de la cinta magnética hasta llegar a la imagen digital. La cámara de video ha cambiado los estándares de resolución de la imagen y funciona para realizar toda clase de provocaciones, incluso son vigilantes y deladoras de actos de corrupción, delitos y espionaje, que por este medio se expone ante la opinión pública, pero su importancia y radicalidad es precisamente que para su uso no se necesitan conocimientos sofisticados ni complejos, son sencillas y fáciles de operar.

La Portapack Sony fue integrada a las configuraciones artísticas, movimientos contraculturales y propuestas feministas radicales. La cámara portátil como herramienta generó interés sobre los artistas que tomaron las nuevas tecnologías en el mercado de la electrónica. Las mujeres utilizaron el video en los años 70, para realizar autocuerpos consiguieron autoconciencia, conocimiento de si mismas, ofrecieron resistencia al los mecanismos de represión de los cuerpos promovidos por la sociedad del espectáculo, al control de sus cuerpos por parte de la ginecología y la jurisdicción.

Cada una desde su contexto trabajó sus problemáticas, sus posturas a veces opuestas, pero con rasgos similares especialmente entre la intimidad y la subversión, para conocer más a fondo sus propuestas, fue necesario recurrir a la teoría de ciertas feministas, enfocadas en la desconstrucción de la construcción femenina y mujeril y aplicar conceptos para la interpretación de las obras seleccionadas, todas ellas tienen referencias de cuerpo y mente, las artistas desvirtúan su identidad y se niegan a permanecer en los cautiverios de las mujeres, y luchan por transgredir el orden simbólico falocéntrico a partir del lenguaje

audiovisual. Las videoartistas son una multidisciplinaria, buscan recursos imaginarios para sus propuestas visuales, algunas agregando el video a instalaciones como el caso de Shigeo Kubota, aunque en este caso es interesante por su capacidad intelectual, porque ofrece ciertos fragmentos y composiciones para sus videoinstalaciones, pero no es ni feminista ni radical porque su mirada se dirige a los varones, ella pero en relación con los otros. En cambio otras mujeres han dedicado cuerpo y alma a la experimentación independiente por muy romántico que pueda parecer, ya que las producciones de bajo presupuesto no dependen del todo de inversiones fuertes y a pesar de lo difícil que resulta hoy en día ingresar al mercado del arte, a los las muestras y museos, aún así creo que los esfuerzos valen la pena y aunque la difusión es limitada, cada día se tienen más espacios, aunque no siempre el trabajo es remunerado, tal fue la experiencia de Pola Weiss.

En el caso de Pola, el video fue su forma de crear, su método de experimentar, su dialogo interno y externo, de cuerpo y pensamiento. Pola fue radical hasta en el uso de materiales comunes y cotidianos, buscando siempre formas de obtener con los mínimos recursos materiales los elementos para configurar sus imágenes electrónicas, su gran aporte son las videodanzas las cuales realizaba de manera clandestina, tomando por asalto los espacios hasta que poco a poco fue ganando el reconocimiento y la posibilidad, lo cierto es que fue necesario obtener recursos de trabajos por encargo para poder financiar sus propias producciones con la libertad y autonomía que ella necesitaba.

Pola Weiss desarrolló el concepto de autovideato, que es una especie de retrato pero en video, y se muestra lo interno y externo, pero sin entrar en detalles como en el concepto de autocuerpo, porque este se enfoca más en el conocimiento físico, al desarrollo del erotismo, al control de la excitación y la salud.

En cuanto a la estética del video, la utilización de efectos especiales, capas, texturas, recortes, yuxtaposiciones y transparencias, los programas de animación en tercera dimensión, los soportes y la información, digitales o análogos que operan como dispositivos de difusión eficaces. Las ideas desarrolladas en los videos independientes rompen con la narrativa de modelo de representación institucional impuesto por el cine de Hollywood y que tiene su primera rebelión en el cine experimental y contracultural, como lo hicieron Marcel Duchamp, Andy Warhol, Jean Luc Godard, Maya Deren, que buscan lo interdicho, el movimiento y atentan contra la necesidad de espectáculo, pero como el video no es cine, en este caso todo se vuelve autonomía y capacidad de manipulación, desde que una sola persona puede hacer todo el trabajo hasta que no existe un sometimiento real a los paradigmas de la representación, del plano, la secuencia y el montaje.

Sobre propuestas radicales, contraculturales, se encuentra el video comprometido, lo cual demuestra que el videoarte puede y debe ser activista, político, encausado y también estético. Las investigaciones en torno a los documentales *Mujeres de la visión* (Women of the vision) y *Televisión sobre el SIDA* (AIDSTV) realizado por la norteamericana Alexandra Juhasz, y las propuestas en torno al erotismo de Annie Sprinkle, quien de todos los ejemplos aportados es la más feminista, libertaria y empoderada, porque ella si ha conseguido liberarse de los encierros mujeriles, aunque para ello tuvo que vivir dentro de los cautiverios de las mujeres, especialmente en su período de prostitución y pornografía.

Ella tomó el control a partir de la autoconciencia y lo interesante es que no fue a partir de una batalla con el género opuesto, lo hizo contra los mecanismos, el lenguaje y la imagen de la mujer dentro del Orden simbólico falogocéntrico. Con menos edad, pero con un fuerte impulso libertario la adolescente de 15 años Sadie Benning, con su cámara de

juguete una especie de juego perverso de construcción de su identidad y preferencia erótica, en una retórica visual, secreta, privada, de confiamento y liberación para establecer complicidades con los espectadores de su autoconciencia lésbica como en el caso de y la artista mexicana Ximena Cuevas, una lesbiana radical de que mantiene un espíritu lúdico, muchas veces irónico y burlesco sobre la sociedad, su país y sobre todo las personas que la rodean y de si misma.

La lucha de las mujeres ha sido constante por sobre salir, por dar aportes y por lograr avances en la consolidación del video en la cultura, dentro y fuera de las instituciones. Pola Weiss desde fines de los 70 comienza a crear sus videos y a luchar por conseguir espacios de exhibición dentro del burocrático mundo de la cultura en México, pero gozando de reconocimiento fuera de su país. Otro caso es el de Ximena Cuevas que aunque no habla abierta mente de su perspectiva feminista se apega a los ideales y discursos del feminismo, incluso realizó un taller de video en una ONG, en el extranjero su carrera ha encontrado reconocimiento, lo tiene dentro y fuera del país, pero en el extranjero ya tiene cabida en las galerías y en muchos festivales de las más variadas temáticas, es la artista más importante de México en el ámbito del videoarte.

Las artistas asumen que sus articulaciones comunican algo aunque muchas veces es el inconsciente, esto pasa por una necesidad expresiva, de angustia muchas veces y otras de soledad, como un escape, experimento constante de la intimidad, cada quien se rige por sus propias reglas aunque en ciertos momentos se pierda el rumbo y dirección, vuelve a tratar de encontrar una ruta hacia la conciencia del(a) otro(a) desde una subjetividad ensimismada, confusa, muchas veces en clave, que exhibe los miedos más grandes, muchas

veces oculta los deseos más complejos y reprimidos en la conciencia de quien lo retoma y ofrece a la mirada del otro, del afuera.

Todo eso gracias a la inmediatez que no requiere procesos de revelado, en el momento de grabar se puede retroceder la cinta para verificar lo grabado, el tripie y el control remoto permite la auto-grabación, donde una o varias acciones preformativas enriquecen las imágenes, le van vida y contenido a una composición estructurada a partir del montaje, permitiéndole o no al artista respetar o contradecir los lenguajes establecidos que en la cultura visual contemporánea son asimiladas con prontitud.

Una reflexión que muchas veces es tan elitista y ensimismada que no brinda al espectador pistas para involucrarse, no existe trama, enredo o si presenta algún conflicto no tiene solución y el espectador tiende al aburrimiento, en este caso no existe control remoto y el tedio puede desembocar en actos fallidos de comunicación y entropía. En otros casos como en las videoinstalaciones y esculturas se requiere una implicación mayor, lo cual es el antecedente de la interacción, se apoyan en otros elementos al involucrar a los sentidos como sucede en las pantallas de los parques temáticos, es la necesidad de crear escenarios, acomodar objetos, desplazar a espectador dentro de una serie de accidentes visuales, se rompe con la idea del plano con imagen en movimiento, se exige que el espectador no sea pasivo, que participe, que ponga algo de sí, ya sea delirio, divagación o en el mejor de los casos entendimiento.

A lo largo de cuatro décadas se ha desarrollado una estética, retórica y poética en video, hay quienes dicen que por el simple hecho de tener una cámara ya se es videoasta, pero no está de más hacer la distinción de aquellos cuyas propuestas experimentan con la imagen

electrónica y su tendencia estética, eso que causó el interés del dominio tecnológico, esto creciendo a partir de la edición en computadora, pero es importante recordar que Nam June Paik creó el video sintetizador, así que la inmediatez y la aprensión de la realidad se problematizaron para entonces generar el interés por la edición y la posproducción, aun con la idea de que con pocos recursos se puede crear algo interesante.

Hay quienes combinan el dibujo, la animación y elementos irreales, así como la fragmentación del paradigma del cuadro. Ximena Cuevas, por ejemplo, juega con la velocidad, inserta figuras, hace incrustaciones, recrea escenarios irreales, altera la linealidad, retrata con cierta crudeza la realidad cotidiana para darle un toque excéntrico y sobre-significante. La baja resolución de la imagen en video ha pasado de ser rechazada por calidad técnica y sus estándares en la televisión abierta a ser parte del material que se exhibe en este medio, desarrollando un gusto que se puede considerar sucio o malgastado.

Al combinar elementos cotidianos los artistas alteran su significante para atraer aquellas miradas, distantes y ajenas pero para eso fue necesario dar un toque espectacular, asombroso y lograr ese contacto. La tecnología despertó interés por su constante renovación, muchas veces la curiosidad inicia ahí, algunas veces se sostiene con una propuesta que les causa inquietud, les invita a pensar y ser parte de esta. En la actualidad el video está presente en los museos especialmente como documental pero también como la voz individual que propone una visión de la vida.

Pensar las imágenes del videoarte de Ximena fue reto, hacer crítica y reflexión, relacionarla Sadie Benning como lesbiana resultó ser contrastante, pero los puntos en común son los problemas que enfrentan las lesbianas para ser vistas, escuchadas,

respetadas y para eso fue necesario recorrer aspectos de las lesbianas radicales y las menciones de las teorías feministas que hablan de esa problemática. Sobre la interpretación ha sido vital identificar los signos que aparecen de forma planeada, los símbolos que representan cuestiones sociales y culturales, los síntomas e índices para aquello que se quiere señalar y resaltar e íconos con los que se pretende asociar.

Sobre la visión de género encontré con diferentes situaciones, contextos y elementos que se toman en cuenta como la etnia, edad, preferencia sexual. El video como la posibilidad soñada de conservar la realidad lo más próxima posible a su realidad cotidiana, el estudio de la intimidad que se exhibe y provoca. Las mujeres que realizan video de manera independiente y clandestina operan dentro y fuera de los canales institucionales, lo hacen desde otra perspectiva y situación existencial, no es un modo de vida sino una especie de pasatiempo lo que le brinda ese sentido lúdico y autónomo. En el caso de Ximena Cuevas los videos menos vistos son los que tienen más sentido radical y autónomo que los casos más sonados en este sentido, lo que se aproxima más a lo secreto es lo que tiene sentido conocer, porque de ahí emerge la energía de transformación por medio del arte.

Vidas privadas actos impúdicos, memoria individual y colectiva. espacios, públicos y privados, relaciones interpersonales, documental de movimientos sociales, estudiantiles, acciones, representaciones, la cultura audiovisual de los videoclub, herramienta de distribución y soporte, para llegar a lugares remotos, de desastre, documentar la vida, fragmentos de la historia de la vida, lo que puede generar interés, morbo o deleite. La opinión pública y privada, la necesidad de sobresalir, acaparar la atención. Las mujeres atraviesan el video como si fuera un espejo, del otro lado se encuentra la otra identidad, la liberación y el goce de la independencia creativa, entre la intimidad y la subversión.

Bibliografía

- ❖ Adams, Parveen. The emptiness of the image. Routledge. New York, 1996
- ❖ Aguilar, Cecilia. Recuperar la lectura de Frankenstein y la mirada femenina de la novela.
<http://www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/2001/diarias/mar/120301/demonstr.html>
- ❖ Alan Paul. El sitio de Macondo y el eje Toronto Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica, México 1989.
- ❖ Animación. Revista de estudios cinematográficos. No 15 CUEC UNAM, 1999
- ❖ Bachellard Virgilio et al. Videoculturas de fin de siglo. Cátedra España, 1993.
- ❖ Baigorri Ballarín Laura. El video y las vanguardias históricas. Universidad de Barcelona. 1997.
- ❖ Battcock, Gregory, La idea como arte: Documentos sobre el arte conceptual, Barcelona ; México : G. Gili, 1977
- ❖ Baudrillard Jean. Videosfera y Sujeto fractal. Videoculturas de fin de siglo. Cátedra, signo e imagen. Traducción Anna Giordano. España 1990.
- ❖ Beuchot Maurico. Elementos de semiótica. Colección Opúsculos, 95/Serie: Investigación. Facultad de filosofía y letras, UNAM. 1979
- ❖ Berger, Rally. Something happen. Noviembre 2000.
<http://www.apexart.org/exhibitions/berger.htm>
- ❖ Berger René L´artvideo Art actuel. Skira, Ginebra, 1975.
- ❖ Echeverría, Bolívar. Queer, manierista, bizarre, barroco, en Debate Feminista, año 8, vol. 16, octubre 1997
- ❖ Bonet Eugeni y varios. En torno al video. Colección Punto y Línea, editorial Gustavo Gili S.A. Barcelona 1980.
- ❖ Bonfil, Carlos, Cine, video y diversidad sexual. Festival Mix, México del 16 al 27 de marzo de 1998. La Jornada.
<http://www.jornada.unam.mx/1998/mar98/980308/bonfil.html>
- ❖ Bourdieu Pierre Sobre la televisión. Anagrama, Barcelona, 2001.
- ❖ Boyle Deirdre. Subject to change, Guerrilla Television Revisited. Oxford University Press. New York, 1997.

- ❖ Butler Judith. Gender Trouble. Feminism and the subversion of identity. Routledge. NY. 1990.
- ❖ Butler, Judith. Sujetos de sexo/género/deseo. Traducción Adolfo Campo y Cubillo. Revista Feminaria /X/19. Argentina. 1997
- ❖ Butler, Judith. Actos performativos y constitución del género. Debate Feminista #18. 1998
- ❖ Campàs, Joan. Curso de arte en línea. Arte póvera. Estudios de 'Humanidades, 1998. http://cv.uoc.es/~982_04_005_01_web/fitxer/artpov.htm
- ❖ Carson Fiona and Pajaczkowska Claire, Feminist visual culture. Edinburgh University Press. New York 2001
- ❖ Carrasco, V. Jorge, Pola Weiss la videoasta olvidada. Revista Etcétera <http://www.etcetera.com.mx/2000/399/jcv399.html>
- ❖ Cuevas José Luis. Cuevas por Cuevas. Notas autobiográficas. Ediciones Era/México 1966.
- ❖ Chalker, Rebecca. The clitoral truth. Seven stories press. Nueva York. 2002.
- ❖ Cheshire David Manual del videoaficionado. Barcelona 1983.
- ❖ Danto Arthur Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia. Piados, 1999.
- ❖ Debord, Guy. La separación consumada, La sociedad del espectáculo. Traducción. revisada por Maldejo para el Archivo Situacionista (1998). <http://www.eldespertador.info/despierata/textdesper/textoN3/situax/sociaspect/espect1.htm>
- ❖ Debroise, Olivier Art # od018. Astrid Hadad: Heavy nopal <http://www.artemexico.com/critica/od18.htm>
- ❖ Del Conde Teresa Arte y psique. Plaza y Janes, México 2002
- ❖ Del Conde Teresa. Una visita guiada. Plaza y Janes, México 2003
- ❖ Del Conde Teresa Historia mínima del arte mexicano del siglo XX. Átame Ediciones, México 1994.
- ❖ Dimaggio Madeline Escribir para televisión. Editorial Paidós, Barcelona 1990
- ❖ Dorfler Gillo. Televisión y videoarte. Videoculturas de fin de siglo. La ventana electrónica TV y comunicación. Ediciones Eufe, México 1983.
- ❖ Eco Umberto Obra abierta, Ariel, Barcelona y México, 1979.
- ❖ Echeverría Bolívar La definición de cultura. UNAM, México, 2001.

- ❖ Espinosa, Elia. El amor en dos obras de André Bretón y Jean Cocteau. Amor y desamor en las artes. XXIII Coloquio Internacional de Historia del arte. IIE-UNAM México 2001.
- ❖ Foppa Alaide. Confesiones de José Luis Cuevas. Fondo de cultura económica 1975.
- ❖ Gauthier Guy Veinte lecciones sobre imagen y sentido. Cátedra signo e imagen. Madrid 1996.
- ❖ Freud, Sigmund. Los textos fundamentales del psicoanálisis. Trad. Luis López Ballesteros y Gustavo Dessal. Editorial Alianza 1988.
- ❖ Friedland, Sarah. We Are All Narrative Animals: An Interview with Ximena Cuevas. New York 2004.
<http://www.nymosaico.com/articles/details.aspx?id=245&cid=4&pg=0>
- ❖ García, Elvira. Pola Weiss. La Jornada 04, 11 de mayo de 1993. México
- ❖ Germano Celant Video como obra de arte, Dedalo libri, Barcelona 1977.
- ❖ González Carlos Alonso, El guión. México, edit. Trillas 1990.
- ❖ Granados Castellanos María Elena. El respeto de la mujer en los medios de comunicación. Mujer y Constitución. FEMU-UNAM. México 1998.
- ❖ Gubern Román El eros electrónico. Taurus, México, 2000.
- ❖ Hanhardt John G. The worlds of Nam June Paik. Guggenheim Museum Publications. New York. U.S.A 2000
- ❖ Hall Doug and Fiffer Jo Rally. Illuminating video. An Essential Guide to Video Art. Aperture/Bavc. Nueva York. 1990
- ❖ Halperín Jorge La entrevista periodística. Editorial Paidos España 1992.
- ❖ Hernández, Gloria. El legado de Pola Weiss. La triple jornada.
<http://www.jornada.unam.mx/1999/feb99/990201/pola-creadoras.htm>
- ❖ Hernández, Reyes Maria Adela. Ensayo Sadeano. UNAM. México. 1998
- ❖ Hersh Carl. Producción televisiva. Editorial trillas. México 1998.
- ❖ Hierro Graciela. Estudios de género. Torres Asociados, México 1995
- ❖ Juhasz Alexandra. Women of the vision. University of Minnesota Press. London 2001.
- ❖ Juhasz Alexandra. AIDSTV. Duke University Press. U.S.A. 1995.
- ❖ Juhasz, Alexandra. Nuestros autocuerpos, nosotras mismas. Traducción Coreografía de género y sociocultura. UNAM 1998.
- ❖ Lacan, Jacques. El seminario. Libro 20, Aún. Edit Paidos. Argentina. 1981

- ❖ Lagarde Marcela. Los cautiverios de las mujeres. UNAM, México 1993
- ❖ Lamas Marta. El género: la construcción cultural de la diferencia sexual. UNAM, México, 1996
- ❖ Lauretis, Teresa de. Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine. Ediciones Cátedra. Universidad de Valencia. Instituto de la mujer. 1984, España.
- ❖ Malloy, Judy. Women, art, and technology. MIT Press, Cambridge, Massachusetts. London England. 2003
- ❖ Marchán, Fiz Simón. Las dos edades de oro. La revolución del video Ferla de la, Jorge, comp. Universidad de Buenos Aires. 1996.
- ❖ Mascelli. Joseph V. Las 5 C's de la cinematografía. Traducción Marcela Fernández Violante y Ma. Luisa Amador R. Centro de estudios cinematográficos UNAM.
- ❖ Morse, Margaret. Video Intstallation Art. Illuminating Video, Aperture. Nueva York, 1999.
- ❖ Mc Luhan Marshall, La comprensión de los medios como extensiones del hombre. Diana, México. 1989.
- ❖ Mejía, Consuelo María. Sexualidad y derechos sexuales: el discurso de la Iglesia Católica. Debate Feminista # 27. 2003.
- ❖ Merry, Mac Masters. Ximena Cuevas estrena video en México La Jornada, Martes 24 de junio de 2003.
<http://www.jornada.unam.mx/2003/jun03/030624/03an1cul.php?origen=cultura.php&fly=2>
- ❖ Miller Hocking Sherry Early Portable Video, April, 1992
<http://www.experimentalvcenter.org/history/tools/ttext.php3?id=17>
- ❖ Mora, Sergio de la. Chilli in your eyes: La pasión according to Ximena Cuevas. 1999. <http://www.sensesofcinema.com/contents/00/2/chilli.html>
- ❖ Morgan Robin. Sisterhood is forever. Washington Square Press. U.S.A 2003.
- ❖ Mumford Lewis, Técnica y civilización Alianza, Madrid España, 1971.
- ❖ Newcome Horace. Televisión, the critial view. Oxford University Press. New York 2000.
- ❖ O'Dell, Kathy. Performance, video and trouble in the home. Illuminating video Aperture foundation. New York. 1990
- ❖ Paglia, Camille. Talking trash. In defense of TV talk shows.
<http://www.salon.com/12nov1995/feature/paglia.html>

- ❖ Piccini, Mabel. Culturas de la imagen, los fugaces placeres de la vida cotidiana. Debate feminista #15. 1997
- ❖ Pisano, Margarita, un cierto desparpajo, Editora. Sandra Lidid. Santiago de Chile 1996
- ❖ Quiroz, Ennis Rossana. Sobre la etimología de la tortilla. Debate feminista # 18. 1998
- ❖ Reckit, Helena y Phelan, Peggy. Radicalesbians. Art and feminist. Phaidon. NY. 2001.
- ❖ Rekalde Izaguirre Josu Video, un soporte temporal para el arte. Bilbao, Universidad del país Vasco. Servicio editorial.1995.
- ❖ Revista de estudios cinematográficos: Producción, realización, edición, música en el cine, animación, palabra/imagen.
- ❖ Rich, B. Ruby, San Francisco 1998.
[http://www.vdb.org/smackn.acgi\\$artistdetail?CUEVASX](http://www.vdb.org/smackn.acgi$artistdetail?CUEVASX)
- ❖ Rigney, Melissa. Sadie Benning. June 2003.
<http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/03/benning.html>
- ❖ Rivera, Héctor. Murió Pola Weiss, y con ella lo mejor del videoarte en México. Revista Proceso Núm. 708, México, mayo 26 de 1990.
- ❖ Rostler, Martha. Video: Adiós al momento utópico Los usos de la imagen, fotografía film y video en la colección Jumex. Noviembre 2004.
- ❖ Rush Michel. Video art. Thames & Hudson. London 2003.
- ❖ Safo. Poemas y fragmentos. Poesía Hiperión. España 1990.
- ❖ Santori Giovanni. Homovidens La sociedad teledirigida. Taurus, Madrid, 1977.
- ❖ Sendón de León Victoria. Feminismo holístico. Cuadernos de Ágora, Bilbao, 1994.
- ❖ Schmittroth, Teresa. Sexual Healing, an installation by Shigeko Kubota. Lance Fung Gallery, NYC - March 2, 2000 - April 1, 2000.
<http://www.artincontext.org/reviews/2000/kubota.htm>
- ❖ Solís, Juan. Lo comercial se ha vuelto religión.: Ximena Cuevas. El Universal. 12 mayo del 2001
- ❖ Sprinkle Annie. Post-porn modenist. Cleis Press. Canada, 1993.
- ❖ Steinem Gloria. Outrageous acts and everyday rebellions. Owl books. N.Y. 1983
- ❖ Sydfield, ¿Qué es el guión cinematográfico? Centro de estudios cinematográficos UNAM.

- ❖ Tíbol Raquel Ser y ver. Mujeres en las artes visuales. Plaza y Janés, México 2002
- ❖ Tostado Span Verónica. Manual de producción de video Alambra, México 1995.
- ❖ Varios. El video en México. SEP-CETE. 1999.
- ❖ Weiss Álvarez Pola María. Diseño para una unidad de producción para material didáctico en videotape. Programa Piloto. Diciembre de 1975. FCPYS, UNAM. México D.F.
- ❖ Virgilio Paul La máquina de visión. Cátedra, Madrid, 1989.
- ❖ Wollstonecraft, Mary. Vindicación de los derechos de la mujer. Editorial debate. Madrid 1998.
- ❖ Woolf, Virginia Stephen, Una habitación propia. Seix-barral, Barcelona 1967

Videografía

Shigeko Kubota

- ❖ Sexual Healing 1998, 4:10 min, color, sonido
- ❖ My father 1973-75, 15:24 min, b&w, sonido
- ❖ George Maciunas With Two Eyes 1972, George Maciunas With One Eye 1976
1994, 7 min, b&w, sonido

Pola Weiss

- ❖ Mi corazón, 1986, 10 min, música Federico Luna
- ❖ Mujer ciudad mujer 1978, 18 min, Música Metrofonía
- ❖ Flor cósmica 1977, 15 min, música Chick Corea
- ❖ Autovideato 1979, 18 min, sonido.
- ❖ Videorigen de Weiss, 1984, 21 min, sonido.
- ❖ Merlín, 1987, 8 min, sonido
- ❖ Videodanza en Xochimilco 1979, 3 min, sonido
- ❖ Entrevista a Shigeko Kubota 1975, 3 min, sonido

Martha Rostler

- ❖ Semiotics of the kitchen 1975, 6:09 min, b&w, sonido

Sadie Benning

- ❖ If Every Girl Had a Diary 1990, 6 min, sonido.
- ❖ Jollies 1990, 11 min, sonido

Ximena Cuevas

- ❖ Televisión 1999, 3 min, Música Pérez Prado
- ❖ Cuerpos de Papel 1997, 4 min, sonido
- ❖ El Diablo en la piel 1998, 5 min, sonido
- ❖ La puerta 2000, 5 min, sonido
- ❖ Oración 2000, 2 min, sonido
- ❖ Corazón Sangrante 1993, 3.48 min, Música Astrid Hadad
- ❖ Marca Registrada. Videoinstalación 2001
- ❖ Proyecto 01. Videoproyección
- ❖ Como se pinta un mural. Proyección 2001
- ❖ Tómbola 2001 7.50 min, sonido
- ❖ Cinépolis 2003, 30 min, sonido