



## LOS INICIOS DEL VIDEOARTE FEMINISTA EN ESPAÑA: ANTECEDENTES Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

Celia Vara  
PhD Student Communication Studies  
Concordia University  
Montreal, Quebec, Canada  
[celiavara@gmail.com](mailto:celiavara@gmail.com)

**Resumen:** el presente trabajo tiene como objetivo principal describir los antecedentes y realizar una aproximación al estado de la cuestión del vídeo arte feminista en España con el fin de iniciar una reflexión sobre las siguientes preguntas:

- ¿Tiene el arte feminista relación con el crecimiento personal, social y político?
  - ¿Es el videoarte feminista una herramienta potencial de cambio?
- Y se desarrollará a partir de los siguientes objetivos específicos:
- Describir los principales acercamientos desde el feminismo a la crítica de arte.
  - Desarrollar el panorama internacional y nacional en arte feminista en la década de los 70.
  - Contextualizar los inicios del videoarte y del videoarte feminista en los 70.
  - Elaborar una aproximación a la definición de videoarte feminista.
  - Exponer el panorama internacional y nacional en videoarte feminista en la década de los 70.

**Palabras clave:** crítica de arte feminista, arte feminista, video arte feminista, cultura visual, medios de comunicación feminista

### 1. Introducción

Centramos nuestro trabajo en los años 70 por tres razones principales: en primer lugar, es un período político y social caracterizado por movimientos sociales contra el sistema imperante como el movimiento feminista; en segundo lugar, por ser un tiempo especialmente fértil en el terreno artístico en el que se producen cambios y rupturas radicales con los modelos estéticos establecidos que favorecen la proliferación de nuevos movimientos artísticos y nuevas formas y medios de expresión del arte y, en tercer lugar, porque es necesario revisar este momento fundacional en el que se usó la cultura y el arte como medio de conciencia social (Oliveira, 2007).

En el período entre 1970 y 1985 se construyen las bases fundacionales de los abordajes de la crítica a las prácticas artísticas feministas así como las claves en cuanto al uso de la imagen en los medios de comunicación. Ello nos da la posibilidad de observar desde diferentes modelos la producción de cultura visual.

Consideramos fundamental revisar la producción artística feminista desde sus inicios debido al trabajo intenso que se hizo de usar el arte como medio de construir nuevas representaciones de lo femenino y lo masculino. Vamos a ver como el arte feminista de los años 70 se caracterizó por su vitalidad y fuerte implicación social, así como por la renovación en cuanto a soportes y técnicas (*performance*, acciones, instalaciones) donde el cuerpo fue vehículo de acción social y política.

De interés especial resulta revisar los inicios del videoarte feminista por ser –por su objetivo fundamental: la comunicación- uno de los espacios más importantes de la acción alternativa y progresista que usan las artistas feministas para expresarse personal, social, cultural y políticamente. Su historiografía –escasa y poco difundida- es pieza clave para entender la evolución del arte feminista hasta la actualidad (Juhász, 2001; Aliaga, 2003; Navarrete, Ruido y Vila, 2005).



## 2. Arte y feminismo

El movimiento feminista en las artes plásticas partió del compromiso por lograr que en el arte se reflejase la conciencia social y política de las mujeres. En este apartado hacemos un breve recorrido que lejos de ser exhaustivo tiene la intención de resaltar el origen activista del arte feminista, mostrar obras clave en relación con las posturas esencialistas y construccionistas y destacar el uso del cuerpo en la obra de arte feminista. El uso del cuerpo nos lleva a la *performance*, el *happening* y el *body art*, siendo estos base de las primeras obras de videoarte feminista que mencionaremos en el siguiente apartado.

### 2.1. Activismo, colectividad y performance en el feminismo artístico

Una de las primeras acciones reivindicativas del feminismo en el mundo de las artes plásticas se produjo en 1969, año en que, como de costumbre, en el conjunto de artistas que participaban en la exposición anual de *Whitney Museum* un porcentaje mínimo era de sexo femenino. Por ello, un grupo de mujeres procedentes del mundo artístico organizó una protesta a las puertas del museo que llevó a la creación del WAR (*Women Artists in Resistance*).

Otro de los hechos más destacados fue la celebración en 1970 del primer curso de arte feminista en la ciudad californiana de Fresno, a instancias de la escultora Chicago. La intención de ésta era generar una comunidad artística femenina, sin interferencias masculinas, con objeto de hacer surgir una identidad fuerte en las estudiantes. Al año siguiente, esta experiencia se transformaba en el *Feminist Art Program*, desarrollado en el *California Institute of Art* de Los Ángeles y promovido por Chicago y Schapiro. Este programa se convirtió en una alternativa a la formación tradicional para las mujeres que lo siguieron, e implicaba un trabajo teórico y práctico con fuerte componente reflexivo sobre la creación artística de las mujeres. Destacar que en 1978 Mónica Mayer, una artista visual y *performer* mexicana muy implicada en el movimiento feminista, realiza esta formación y posteriormente desarrolla en los 80 dos grupos de arte feminista en México.

Como resultado del trabajo de este programa, en 1972 se organizó una muestra colectiva titulada *Womanhouse*, en la que veintidós de las artistas participantes en el programa crearon obras, restaurando y ambientando una casa abandonada con objeto de tratar temas como la domesticidad, el cuerpo, la identidad o los estereotipos. En este proyecto participaron, además de Chicago y Shapiro, Wilding, Mitchel, Le Coq, Brody, Frazier, Hogetts, Weltsch, Gray, Schiff, Barchenmeier, Orgel, Youdelman y Huberland, entre otras.

La intención del proyecto fue diseccionar el modo en que el entorno doméstico se construye, se percibe y se ocupa desde una perspectiva de género, utilizando para ello fundamentalmente los recursos de la instalación y también la *performance*. Como ejemplo de esta experiencia, cabe citar la obra de Frazier, Hogetts y Weltsch, quienes realizaron una instalación que, en palabras de Patricia Mayayo: “evocaba, con crudeza, el drama del ama de casa atrapada en la ética del sacrificio: los muros se hallaban cubiertos de una multitud de esculturas en forma de huevo frito, que se iban transformando paulatinamente en senos femeninos, una representación metafórica del papel nutricional y protector atribuido tradicionalmente a las mujeres” (Mayayo en Alario, 2005: 53).



Aunque el activismo y las tendencias de grupo se fueron atemperando en los años siguientes, en la actualidad existen en el ámbito de la plástica algunos grupos como las Guerrilla Girls estadounidenses. Podemos ver su trabajo en <http://www.youtube.com/watch?v=EHVBZh5HBgc>; [http://artfem.tv/id:2/action/showpage/page\\_type;video/page\\_id;Guerrilla\\_Girls\\_flv/](http://artfem.tv/id:2/action/showpage/page_type;video/page_id;Guerrilla_Girls_flv/).

o Mujeres Creando, constituido por mujeres de Bolivia en 1992, y a los que se puede considerar como herederos de ese mismo espíritu combativo y de colaboración.

Algunas de las acciones de la *Womanhouse*, a caballo entre el arte y la militancia política, se centraron sobre todo en la violencia contra las mujeres, convirtiendo el cuerpo de la propia artista en protagonista. Una de las acciones creada e interpretada por Faith Wilding con el título de *Waiting*, mostraba a una mujer sentada en actitud pasiva mientras recitaba todas las esperas que le “corresponden” a la mujer a lo largo de su vida: «Esperando a acunar a mi bebé / Esperando a que me salgan canas / Esperando a que mi cuerpo se haga viejo / Esperando a que se me caigan los pechos (...)» (Wilding citada en Alario, 2008: 74).



En este mismo contexto hay que situar también la *performance* realizada en 1972 por Chicago titulada *Abluciones*, en la que una mujer con todo su cuerpo vendado e inmovilizado era cubierta con huevos, tierra y sangre, mientras se escuchaban testimonios de mujeres que habían sido violadas.

El carácter experimental y colectivo de estos proyectos caracterizó también a otras experiencias, y se puede aplicar al conjunto del arte feminista de la década de 1970, en el que dominó la idea de la necesidad de la sororidad y la colaboración femenina. Encontramos, por ejemplo, experiencias como la creación del *Women Students and Artists for Black Art Liberation* (WASABAL) por parte de la artista afroamericana Faith Ringold, así como actos reivindicativos grupales como la *performance Con luto y con rabia*, realizada en el año 1977 con la ciudad de Los Ángeles con el fin de protestar por el aumento de la violencia contra las mujeres realizada por Suzanne Lacy y Leslie Labowitz, ambas fundadoras de *Ariadne: a Social Network*. Lacy y Labowitz se esforzaron en captar la atención de los *mass media*, sabedoras del destacado papel de la información, y de su circulación en la concienciación social. *In Mourning and in Rage* (1977) es probablemente, por su contundencia visual y su simbolismo pedagógico, la propuesta más difundida de ambas artistas.



Es importante hacer mención al trabajo activista de Ana Mendieta, artista cubana afincada en Estados Unidos, que también en esta línea realiza una queja contra las violaciones hacia las mujeres. Desarrolla una propuesta de *performance* a partir de la violación y asesinato de una estudiante en la Universidad de Iowa donde la artista cursaba estudios. En ésta la artista ponía el acento en la participación del público, en este caso quienes acudieron a su piso de *Moffit Street* y se encontraron con la puerta entreabierta desde donde se divisaba a Mendieta atada a una mesa cubierta de sangre, rodeada de restos de vajilla rota.



## 2.2. Esencialismo y construccionismo

Como comentamos anteriormente la publicación del artículo «Female Imagery» (1973) por Chicago y Schapiro planteaba la teoría de que había una constante en las formas utilizadas por las artistas con otros elementos y espacios centrales, a veces rodeados de pliegues y ondulaciones, que Chicago y Schapiro asociaban metafórica y formalmente a la vagina.

Así, Chicago recurre a la representación visual para devolver forma, volumen, sustancia y significado positivo al cuerpo femenino identificado anatómicamente y, mediante el texto que acompaña a imágenes como *Peeling Back* (1974), aborda de modo explícito la exclusión y la opresión de las mujeres en el mundo del arte. En el siguiente vídeo Chicago habla sobre su experiencia como artista en los años 60 y 70 y en él podemos apreciar de cerca *Peeling Back*.  
<http://www.youtube.com/watch?v=UA9cp9jqHZE>



Una obra de Chicago representativa de este período es *The Dinner Party* (1974-1979) en cuya creación participaron un gran número de mujeres y varios hombres a lo largo de seis años. La obra consistía en una mesa en forma de triángulo equilátero en la que cada uno de los cubiertos estaba dedicado a una mujer cuyo nombre aparecía bordado en la



parte frontal de la mesa. Frente a cada uno de los nombres había un plato de porcelana decorado con imágenes de claras reminiscencias vaginales.

Es interesante ver al respecto: *Judy Chicago's Dinner Party opens at the Brooklyn Museum* <http://www.youtube.com/watch?v=3X6ZsumBiuA> y los siguientes vídeos de baja calidad en los que se puede apreciar la obra: <http://www.youtube.com/watch?v=ZKg8-xhR340>; <http://www.youtube.com/watch?v=N0REjUIBgDg&feature=related>.

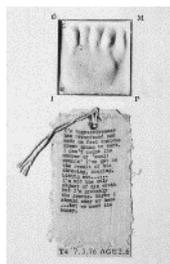


El uso consciente de este tipo de iconografía por el arte feminista se convertía, de este modo, en un gesto político que partía del rechazo al arte formalista imperante. Algunas autoras afirman que no hay que buscar un contenido erótico en estas obras pues están destinadas a realzar a las mujeres pero no en el sentido sexual.

Todo ello nos remite a la tensión mencionada previamente entre la visión esencialista y construccionista de la identidad sexual. La diferencia entre ambas posiciones queda clara si comparamos dos obras emblemáticas del arte feminista: *The Birth Project* (“El proyecto del nacimiento”, 1981-84) de Chicago:



Y, por otra parte, *Post Partum Document* (“Documento post-parto”, 1973-79) de



Mary Kelly:

Ambos proyectos versan sobre el tema de la maternidad, pero parten de posturas completamente divergentes. *The Birth Project* constituye un homenaje a la figura de la madre: se trata de ochenta y cinco imágenes realizadas con técnicas propias de las tradiciones artesanales consideradas femeninas (bordado, macramé, petit point, croché, etc), en las que Chicago intenta volver a dotar a la maternidad del prestigio y del poder sagrados del que gozaba en las primitivas sociedades matriarcales.

La artista norteamericana Kelly, por el contrario, se propone problematizar el concepto mismo de la maternidad, esto es, analizar cómo se construye socialmente el papel de la madre en la cultura patriarcal. *Post Partum Document* (1974) describe los pormenores de la relación entre Kelly y su hijo durante los primeros seis años de vida del niño. Así, y tal y como afirma Mayayo: «La artista elige un tema tradicionalmente femenino, pero



se aleja al mismo tiempo de las representaciones habituales de la maternidad. La obra tiene, en efecto, un marcado carácter “científico”: dividida en seis secciones, presenta una serie de memorabilia de los primeros años de vida del bebé (pañales, grabaciones, ropa infantil, dibujos,...) junto a un conjunto de cuadros sinópticos, diagramas médicos y textos psicoanalíticos» (Mayayo, 2003: 114).

Kelly con este minucioso y detallista trabajo se alejaba por completo de la corriente feminista que estaba dedicada principal, directa y literalmente con lo orgánico, lo corporal y lo materno. Al respecto Amelia Jones afirma que el discurso artístico feminista de los años 70 y 80 quedó determinado en exceso por debates centrados en el cuerpo, que a menudo se planteaban o percibían como algo polarizado en campos esencialistas y antiesencialistas. En su opinión la dicotomía es falsa: «la estrategia de Chicago consistente en representar la carne femenina de forma insistente para reclamar la capacidad de acción femenina, por ejemplo, no es tan diametralmente opuesta a la práctica de Kelly, como esta parece sugerir» (Jones, 2007: 58).

Como hemos visto parte del debate feminista desde los años 70 se ha centrado en establecer si el tipo de obras que representan el cuerpo femenino rebate o repite estructuras de fetichismo. En palabras de Amelia Jones: «Fundamentalmente, yo destacaría que de forma intrínseca, ni lo uno ni lo otro, sino que, en función del contexto en el que se divulga y contempla la obra de arte, y de quien la hace realidad y la interpreta, puede tener todo un abanico de significados distintos en toda la dicotomía fetiche/no fetiche» (Jones, 2007: 57, 58).

A lo largo de los treinta años finales del siglo XX el cuerpo de las mujeres no ha dejado de ser una referencia básica en el arte de contenido feminista. El cuerpo tiene una fuerte presencia como elemento real y central en *performances* y acciones realizadas por un importante número de creadoras como hemos comentado previamente.

Sobre el debate del uso del cuerpo en el arte Vicente Aliaga sostiene que «no puede sorprender que el deseo de tener un cuerpo y una sexualidad autónomos hayan sido dos vectores primordiales del feminismo». Así mismo afirma que es importante analizar «la centralidad de la realidad corporal que puede ser sujeción y esclavitud para la mujer pero que puede funcionar también como espacio para el pensamiento, la reflexión y la emancipación» (2005: 38, 39).

### 2.3. La centralidad del cuerpo

Durante esta época para las feministas, el cuerpo era el vehículo que permitía convertir en objeto a las mujeres, pero también daba la oportunidad de acceder a la propia capacidad de acción social y política. Por ello se convirtió en el campo de batalla de la lucha por los derechos en relación con normas culturales más amplias, pero también en la articulación de debates sobre el poder dentro del feminismo. Desde principios de los años 60, artistas como Carolee Scheneemann y Yoko Ono exploraron la interrelación entre el cuerpo femenino presentado como objeto y el cuerpo promulgado como sujeto con capacidad de acción como en la obra de *Eye Body* de Carolee Schneemann, fechada en 1963:





Carolee Scheneemann, cineasta, escritora y creadora de obras de pared como *Blood Work Diary*, un diario realizado con sangre menstrual, y acciones como *Up To and Including Her Limits* (1973):



y la mítica *Interior Scrol* (1975). En esta última la artista desnuda, anticipándose al *body art*, extraía con movimientos rituales de su vagina un rollo con un texto en que, a partir de un diálogo con un productor de cine estructuralista, metáfora del androcentrismo cultural, la artista leía al público las actividades socialmente aceptables para las mujeres y para los hombres.



Así, Carolee Scheneemann destacaba la interdependencia entre cuerpo-acción y cuerpo-intelecto, situando el pensamiento en el interior del cuerpo a la vez que lo relaciona con el cordón umbilical y la menstruación. Con obras como estas u otras pretendía devolver a las mujeres un cuerpo que la cultura y el imaginario patriarcal de siglos les había quitado.

Así mismo hemos de destacar la hoy famosa *performance* de Yoko Ono *Cut Piece*, representada en 1964 y 1965 en Tokio y Nueva York.



<http://www.youtube.com/watch?v=F2IggYiaywU&feature=related>  
<http://www.youtube.com/watch?v=Zfe2qhI5Ix4&feature=related>

Artistas como VALIE EXPORT trabajaban con el cuerpo femenino y en relación con él. La obra de esta artista hay que situarla en el contexto del accionismo vienes de la década de 1960, al que pretende dar una respuesta. Sus obras buscaban denunciar el sometimiento histórico de las mujeres y destruir las imágenes que el patriarcado había impuesto sobre ellas. *Body Sign Action*, realizada en 1970, constituye la representación simbólica de la alienación femenina a través de una liga que Valie tatuó en uno de sus muslos.



Otras de sus performances tuvieron un sentido aún más radical, como la titulada *Tap and Touch Cinema* (1968) en la que la artista representó el toque físico del cuerpo femenino implícito como objetivo deseado de la mirada masculina. En esta obra elimina la distancia entre observador y observada. El participante masculino es observado por la gente presente en la acción y se convierte en objeto de la mirada que se vuelve pública y no privada.



La exploración del cuerpo propio está, también, en la obra y especialmente las *performances* de Mendieta que proponía como centro su propio cuerpo convertido en metáfora de la identidad femenina. Algunas de sus acciones, como *Rape Scene*, comentada anteriormente, o *Glass on Body* (1972) en que Mendieta aplasta diversas partes de su cuerpo contra el cristal convertido en símbolo de la presión del intangible sistema ideológico sobre las mujeres, reflejan de alguna manera el sometimiento del cuerpo femenino en la sociedad patriarcal.



Por su parte Cindy Sherman deconstruye imágenes femeninas socialmente estereotipadas a través del uso del maquillaje, disfraces, máscaras y vestuario femenino, poniendo en evidencia la inestabilidad del concepto de identidad, a la vez que se critica y se ironiza sobre los modelos de belleza y sensualidad. Se representa a sí misma en papeles diferentes tomados del cine y las revistas, que imponen unos modelos a las mujeres, convertidos en clichés. Durante este juego el yo de la artista permanece oculto, mientras las imágenes ponen ante nuestros ojos las ansias, deseos, sueños, miedos y amenazas que se presuponen a la mujer de la sociedad occidental, a quien Cindy Sherman nos presenta «cual animal atrapado por unos faros» (Hal Foster citada en Alario, 2008: 81).



Existe un componente teatral en estos trabajos –y en algunos otros como los desarrollados por Eleanor Antin en los que creaba personajes de ficción, por ejemplo en *The King* (1972), donde aparece disfrazada con bigotes– respecto al modo en que se mostraba el cuerpo, de forma diferente, en un contexto social y cultural ofreciendo una lectura política.



Eleanor Antin también concibió *Carving: A traditional sculpture* (1973), donde se exhibía como mujer seguidora de una dieta estricta durante más de un mes: Cada día se hacía fotografiar de frente y de espaldas, por ambos lados. Las poses demostraban que el supuesto cuerpo “estupendo” que estaba logrando esta mujer, que se adaptaba a los cánones de belleza predominante (y opresor), estaba, muy al contrario, lejos de ser una realidad.



En el panorama español hemos de destacar a Esther Ferrer que se enfrentó a la imagen canónica que debía ofrecer una mujer, incluso una artista, cuando realizó junto con Juan Hidalgo acciones como *El caballero de la mano en el pecho* (1967). Este proyecto lo ubicamos en el contexto del grupo ZAJ (grupo musical de vanguardia español creado en 1964 por los compositores Juan Hidalgo, Ramón Barcé y Walter Marchetti), al que la artista acababa de incorporarse.





En un contexto represor, influido por el peso culpabilizador de la ideología judeocristiana que se implantó en España con el franquismo, el simple hecho de mostrar el cuerpo desnudo sin prejuicios era un signo de emancipación. Así lo demostró Esther Ferrer en su *performance Íntimo y personal*, desarrollada en distintos momentos y lugares a lo largo del período 1971-1979.



Desarrolló su actividad artística tanto en solitario como en colaboración con el grupo ZAJ en París y en otras ciudades de países democráticos. En la mencionada *performance*, que se llevó a cabo por vez primera en un apartamento de París, la artista, sin ropa, se midió las diferentes partes de su anatomía.

Esther Ferrer es actualmente reconocida como una de las pioneras tanto del discurso feminista en España –a través de sus *performances* en que el cuerpo y la identidad tienen un papel central– como del arte conceptual –con *performances* e instalaciones con un discurso cargado de humor e ironía. En el contexto español de los años 70 es importante mencionar a artistas como Eugènia Balcells, Eulàlia Grau, Fina Miralles y Angels Ribé, que según Rocío de la Villa «quedaron en el limbo del olvido y, sin duda, sometidas a una clausura mayor que la sufrida por sus correligionarios conceptuales» (de la Villa, 2005:9).

En definitiva, resulta crucial subrayar que el cuerpo en sí, a menudo representado en vivo, o fotográfica, cinematográfica o videográficamente, ha sido el verdadero eje crucial de este tipo de obra feminista. Todas estas piezas abordan y critican, por una parte, la conversión de las mujeres en objetos de arte y de la cultura plástica occidentales y, por otra, las imágenes de mujeres en el arte con aparente falta de capacidad de acción.

### **3. Videoarte feminista en el contexto social y artístico de los años 70**

El presente apartado pretende ser un breve acercamiento a los inicios del videoarte y el videoarte feminista en los años 70. Es nuestra intención también realizar una aproximación a su definición. Además mencionaremos las obras más emblemáticas en sus inicios tanto a nivel internacional como en el contexto español citando algunas artistas que después de los 90 han desarrollado su trabajo con el videoarte.

#### **3.1. Videoarte feminista en el contexto social y artístico de los años 70**

La imagen videográfica como herramienta se incorpora a las artes a finales de los 60 en el contexto del happening y la performance. Es en este momento cuando se despliegan las teorías fílmicas de análisis feminista (de las que hemos hablado previamente) y, su influencia, servirá para configurar un “vídeo feminista” casi desde los comienzos en contraposición a las normas del cine o de la televisión. Nos estamos refiriendo a nuevas estrategias de concepción, rodaje, edición y exhibición que huían de la normatividad cinematográfica para mostrar la identidad de los géneros, y que además renunciaban al



concepto de autoría y de industria tal y como el cine tradicional las entiende en sus sistemas de difusión y promoción.

Según Martha Rosler (1990: 31) la motivación más inmediata en los primeros usos del vídeo fue representada por la crítica a las instituciones de arte considerada como una estructura de dominación. El vídeo supone un desafío para los sitios de la producción de arte en la sociedad y para las formas de difusión. Una crítica utópica, inquiera Rosler, está implícita en los primeros usos del vídeo ya que el esfuerzo no era entrar en el sistema sino transformar cada aspecto para redefinir el sistema «mezclando arte y vida social y haciendo la audiencia y el productor/a intercambiable [...] en un esfuerzo de abrir un espacio donde las voces de los sin voz pudieran ser articuladas» (Rosler, 1990: 31, 32). [La traducción es nuestra]

Según Alexandra Juhasz (2001: 22) para negros, mujeres y otros grupos políticos la «función política» del trabajo en los medios de comunicación fue teorizada para ocurrir al menos en dos frentes: haciendo una crítica de las imágenes dominantes y organizándose para conseguir más minorías en los medios de comunicación; y, a través de la formación de instituciones y representaciones alternativas.

Tal y como afirma Juhasz (2001: 22) la práctica con los medios de comunicación feminista estuvo influenciada por los debates políticos más radicales y el espíritu de la época. La energía ideológica de los 70 –que tenía sus raíces en la liberación del socialismo, los derechos civiles, anti-imperialismo y anticolonialismo, activismo antiguerra, liberación gay, la contracultura y el feminismo– energizaba a las mujeres que vivían a través de estos tiempos. Estos movimientos por una sociedad más humana y justa que no estuviera basada en sistemas arbitrarios de poder desigual frecuentemente trataban esta simple pero radical posición: el trabajo cultural es trabajo político.

Sobre el movimiento cinematográfico feminista Jan Rosenberg documenta como es el «único movimiento estético/político que tiene sus raíces en el feminismo contemporáneo». Escrito en 1979, contemporáneo con el movimiento que ella estudiaba, Rosenberg explica cómo la exhuberante y productiva comunidad del movimiento de mujeres inspiró el nacimiento del cine feminista y su inédito trabajo de producción. Así, afirma Rosenberg: «Comprender que el movimiento feminista de cine surgió del movimiento de las mujeres proporciona un prólogo necesario para entender el movimiento de cine feminista en sí mismo» (Rosenberg citada en Juhasz, 2001: 25). [La traducción es nuestra]. En opinión de Juhasz (2001: 28) las filmadoras feministas tienen una práctica diferente en su trabajo conociendo los sujetos, enfrentando y valorando las relaciones: «Mientras que las tradiciones de cine americano y cine verité quitan importancia al rol del filmador/a en el proceso de producción, las filmadoras feministas piensan mucho sobre la política de gente filmando gente (Walker y Waldman citadas en Juhasz, 2001: 28)». [La traducción es nuestra]

Lovejoy asegura que «desde finales de los 60, el vídeo comienza a ser importante para el feminismo como un medio alternativo progresista y flexible destinado a expresar sus objetivos culturales y políticos». En este sentido podemos afirmar que el arte más innovador brotó de la energía de las mujeres, que escapando de los grandes géneros, elegían la instalación, la performance y el video. «Vivir con vídeo es vivir con dos cerebros» (Kubota citada en Blas, 2005: 114) afirmaba la pionera Fluxus<sup>17</sup>, Shigeo Kubota. Así desde los años 70, los medios de comunicación alternativa feminista han sido el lugar más importante de la acción personal, social y política para las artistas. De los inicios en el vídeo arte de Fluxus podemos visionar trabajos en: <http://www.ubu.com/film/fluxfilm.html>.

---

<sup>17</sup> Movimiento artístico de artes visuales, música y literatura de los años 60 y 70, nacido de la corriente neodadaísta promovida por creadores procedentes de Europa y EE.UU, proclamado a sí mismo como antiarte.



### 3.2. El cuerpo humano en el videoarte

La propia identidad es uno de los temas que más preocupa al ser humano, especialmente a las y los artistas y es base fundamental de las líneas de trabajo feminista. A finales de los 60 el vídeo se empezó a utilizar en el contexto del *happening* y la *performance*. En el vídeo especialmente se desvela la búsqueda de esta identidad en las *performances* y los autorretratos que se realizan ante la cámara y que tienen por principal referente el propio cuerpo.

Baigorri (2007) afirma que Jonas, Pezold, Benglis, Ikam, Rosenbach, Meyers y Minujín, fueron algunas de las artistas que se interesaron por la representación del cuerpo y la imagen femenina en el vídeo. Encontraremos como una característica común en la obra de estas artistas la concepción de la *performance* como ritual.

El vídeo, así, se interesará simultánea o alternativamente por procesos puramente físicos o psíquicos, en la autocontemplación o en el contacto con el espectador, en una puesta en escena absolutamente planificada y definida o en la improvisación, pero, en cualquier caso, en este tipo de obras siempre se observa que prevalece un componente autoreferencial, que constituye la esencia del autorretrato.

En palabras de Baigorri: «Tanto los autorretratos como las autobiografías realizadas en vídeo –no olvidemos la predisposición inicial del medio a la narración– compartirán casi siempre una ideología conceptual; e independientemente del uso específico que los artistas hagan de su cuerpo, todas estas obras presentarán un exhibicionismo descarado y provocador» (Baigorri, 2007: 109).

La propiedad especular del vídeo –donde la inmediatez juega un papel determinante– será una de las características que mayor atracción ejercerá sobre las y los artistas interesados en el autorretrato. Por una parte, mirando a la cámara se trata de descubrir algo nuevo en la imagen que devuelve la pantalla; por otra, el vídeo sirve como reflejo de uno/a mismo/a, pues su cuerpo, que se expone al público, se constituye como espejo de su persona.

En este sentido, no podemos dejar de mencionar el *body art* como disciplina estrechamente relacionada con el uso del cuerpo en el videoarte. A diferencia de la *performance*, donde predomina la acción sobre la presencia, en el *body art* es el propio cuerpo del/ de la artista el que asume todo el protagonismo, convirtiéndose en la materia de la producción artística. El planteamiento novedoso del videoarte y el *body art* en relación con el tipo de mensaje del arte feminista es que las y los artistas se plantean un contacto directo con el espectador, lo que favorece la transmisión del mensaje.

Artistas de generaciones posteriores a los 70 como María Ruido hablan de su interés por determinadas formas del trabajo en audiovisual en aquella época en la que se han mostrado interesadas: «yo hablaría de dos: las relacionadas con la incorporación, la corporidad y todo el bagaje de la *performance* y sobre todo el bagaje del feminismo en relación al cuerpo y al audiovisual, a la representación corporal, que [ha sido importante] en el caso de todas las mujeres de mi generación que han trabajado con vídeo en uno u otro momento [...] y luego todo el tema de la construcción de la memoria colectiva a partir del audiovisual y de los procesos de crear o de construir otras formas documentales » (Entrevista a Ruido en Villota, 2005).

### 3.3. Hacia una definición del videoarte feminista

El videoarte feminista no ha sido definido de forma concreta. No obstante, a través de las lecturas realizadas hemos considerado importante realizar un intento de definición.



Del trabajo de Alexandra Juhasz hemos seleccionado algunos fragmentos que nos ayudan a vislumbrar una definición de videoarte feminista. Todas las autoras entrevistadas por Juhasz coinciden en que su mayor motivación cuando trabajan con este medio es el deseo de hablar y cambiar el mundo y, además, todas creen que los medios de comunicación feminista «son la herramienta más poderosa con la que producir los cambios que más importan» (Juhasz, 2001: 3). [La traducción es nuestra] Juhasz (2001) entiende por medio de comunicación feminista «todo el trabajo que concierne al film, vídeo, televisión y producción digital hecho por aquellos/as que critican todas las acciones de poder que limitan a las mujeres. Ubico esta producción dentro del campo de los medios de comunicación alternativos o independientes, que trabaja fuera de la autorización o motivación financiera del modelo establecido (Juhasz, 2001: 1)». [La traducción es nuestra]

Alexandra Juhasz (2001: 35) afirma que, como feminista, se inclina a usar los diferentes medios de comunicación (documental, videoarte, cine,...) como una herramienta para el cambio.

Con todo lo investigado hasta ahora podríamos definir el videoarte feminista como una herramienta potencial de cambio que tiene como objetivo fundamental documentar, mostrar y cuestionar la discriminación por razón de género así como generar nuevos códigos de representación de la femineidad y la masculinidad en beneficio de la igualdad de género.

### 3.4 Producción de videoarte feminista en los años 70

En el ámbito anglosajón destacar a Maya Deren como la más conocida cineasta independiente experimental anterior a los años 70, utilizando el cine no sólo como instrumento generador de historias, sino de exploración espiritual y de narrativa poética. Podemos apreciar su obra en youtube y en [www.ubu.com](http://www.ubu.com) (*Meshes of the Afternoon*, *Art Land*, *astudy in choreography for camera*, *Meditation on violence*).

Como artistas pioneras en videoarte feminista en los años 70 podemos destacar a Joan Jonas con *Left side right side* (1972) <http://www.youtube.com/watch?v=eNKSxOby86U>, *Vertical roll* (1972) <http://www.youtube.com/watch?v=-oqJZOFzbfA>, <http://www.youtube.com/watch?v=BGDAZU32Kbo>, Linda Benglis con *Female Sensibility* (1973) <http://www.youtube.com/watch?v=reD30W2uuuI>; Nil Yalter con *La Femme sans tete ou la danse du ventre* (1974) <http://www.youtube.com/watch?v=b1c04dXXMPM>; Ana Mendieta con *Untiled aka Body Tracks* (Blood signs#2), 1974 <http://www.youtube.com/watch?v=QccOqJ2WG8k>; Marta Rosler, *Semiotics of the Kitchen* (1975) <http://www.youtube.com/watch?v=3zSA9Rm2PZA>; *Statistics of a citizen*(1977)[http://artfem.tv/id;11/action:showpage/page\\_type:video/page\\_id:vital\\_statistics\\_of\\_a\\_citizen\\_simply\\_obtained\\_by\\_martha\\_rosler\\_flv/](http://artfem.tv/id;11/action:showpage/page_type:video/page_id:vital_statistics_of_a_citizen_simply_obtained_by_martha_rosler_flv/); Eleanor Antin con *Representational Painting* (1971); VALIE EXPORT con *Mann, Frau & Animal* (1970-1973); Barbara Hammer con *Dyketactics* (1974) y *Superdyke* (1975); Yvonne Rainer con *A Film About a Woman Who* (1974); Ulrike Rosenbach con *Trying Julia* (1972), *Danza para una mujer* (1975) y *No creas que soy una amazona* (1975); Tina Keane con *Playpen* (1979); Chantal Akerman, Jeanne Dielman, *23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1976) <http://www.youtube.com/watch?v=5C5Az-239uM>; Laura Mulvey con la película *Riddles of the Sphinx* (1976), y Dara Birnbaum con *Techonology/Transformation: Wonder Woman* (1978-1979).



Los estudios en referencia a los inicios del videoarte feminista en los 70 están centrados fundamentalmente en el ámbito anglosajón. En el territorio español Blas (2005) afirma que en su experiencia con la generación de las artistas de los 90 el acceso a la información y a los precedentes (conocimientos de artistas como Martha Rosler) fue de un modo muy fragmentario, siendo difícil visionar los ejemplos, o estudiar las teorías fílmicas (Laura Mulvey, textos de De Lauretis, Pollock y Linker) que empezaban a traducirse en ese momento –años 90.

No obstante, es importante destacar en cuanto al contexto español que en los años 70 el vídeo comienza a utilizarse por parte de las artistas conceptuales que ya se servían del cine experimental para documentar sus acciones o para explorar la imagen en movimiento. Entre ellas citamos a Esther Ferrer, Fina Miralles (*Petjades*, 1976) y Eugènia Balcells (*Boys meets girls*, 1978 <http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=517> Atravesando lenguajes, 1982).

Así pues, aunque los inicios del videoarte en España se encuentran en los años 70, es en los años 90 –debido a diversos factores a analizar en otro artículo– cuando el arte de acción, el activismo y el bagaje de la videoacción se desarrollará (Eulàlia Valldosera, Carmen Sigler, Marta Martín, Lucía Onzain, Itziar Okariz, Dora García, Pilar Albarracín, Estíbaliz Sadaba, María Ruido, Erreakzioa-Reacción –Estíbaliz Sadaba, De los Bueis, Azucena Vieites–, Mela, Saez, Helena Cabello, Ana Carceller, Alaez, Gómez Redondo, Córdoba, Castro Suárez, Cecilia Barriga, Virginia Villaplana, Victoria Gil, Precarias a la deriva, Carmen Nogueira, Mapi Rivera, Mabi Revuelta, Ana y Camen Navarrete, Marina Núñez, Yolanda Domínguez, Concha Jerez, Nuria Carrasco, Nuria León, Susana Vidal...). En el contexto internacional, y con necesidad de ampliación, podemos citar a Barbara Kruger, Pipilotti Rist, Sadi Benning, Coco Fusco, Sue de Beer, Regina José Galindo...

#### 4. A modo de conclusión

Simone de Beauvoir ya se preguntaba en 1949: «Pero, ¿es suficiente cambiar las leyes, las instituciones, las costumbres, la opinión pública y toda la estructura social para que mujeres y hombres se conviertan en semejantes?» (Beauvoir, 1999: II, 511). Tal y como observamos a lo largo del presente artículo (parte de una investigación más amplia sobre el tema) y fundamentado por diferentes autores y autoras (Juhász, 2001; Aliaga, 2004, 2007; Navarrete, 2005; Oliveira, 2007) es fundamental observar la realidad social de forma crítica siendo éste el primer paso para conseguir la igualdad de género. En este primer paso –observación crítica– el arte feminista, como hemos visto, sirve como apoyo al desvelarnos las desigualdades de género.

El videoarte, a diferencia de otras técnicas artísticas, es un medio en el que se trabaja fundamentalmente para comunicar y que tiene presente de forma constante al público receptor. Esta característica del videoarte facilita que el planteamiento de ideas feministas –a través del arte mediante el uso de una técnica de comunicación– pueda llegar a una gran cantidad de público diverso. Así, podemos concluir que el videoarte feminista es un arte social, de reflexión personal, que nos muestra diversas emociones que giran en torno a la vivencia en un sistema patriarcal. Las investigaciones al respecto, aunque ilustrativas, no son numerosas por lo que consideramos importante recuperar y visibilizar el legado y el presente del arte feminista, especialmente en los medios de comunicación feminista como el videoarte, considerando que son herramientas potenciales en el fomento de la igualdad entre mujeres y hombres.



## 5. Referencias

- ALARIO, M.T (2008): *ARTE Y FEMINISMO. Your body is a battleground*, Nerea, San Sebastián.
- ALIAGA, J.V. (2004a): *Arte y CUESTIONES DE GÉNERO Una travesía del siglo XX*, Nerea, San Sebastián.
- (2004b): «La memoria corta: arte y género», *Revista de Occidente*, nº273, Madrid.
- (2007c): «El beneficio de la discordia. A propósito de la batalla de los géneros» en OLVEIRA, M. et al. (2007d: 19, 50).
- et al. (2008d): *La voz y la palabra. Coloquio sobre la batalla de los géneros*, Centro Gallego de Arte Contemporáneo. Santiago de Compostela.
- BAIGORRI, L. (2007): *vídeo: primera etapa. el vídeo en el contexto social y artístico de los años 60/70*, Brumaria, Madrid.
- BLAS, S. (2005a): «Anotaciones en torno a vídeo y feminismo en el Estado español», en: CARRILLO, J. (ed.) (2005: 109-122).
- (2006b): «Historia del vídeo como arte», *EXITBOOK*, nº4.
- (2008c): «Cine, vídeo y feminismos» en OLIVARES R. (2008: 132-134).
- (2008d): *Disparos electrónicos*, CICLO CONTRASEÑAS, Publicaciones Centro Cultural Montehermoso, Vitoria.
- BEAUVOIR, S. (1999): *El segundo sexo*, Siglo XX, tomo II, Buenos Aires.
- DE LAURETIS, T. (1992a): *Alicia ya no: Feminismo, semiótica y cine*, Cátedra, Madrid.
- (1993): «Estética y teoría feminista. Reconsiderando el cine femenino», en REUS, T. y VIDAL C.A. (comp.) (1993).
- JONES, A. (2002a): *Feminism and Visual Culture Reader*, Routledge, Nueva York y Londres.
- (2007b): «1970 / 2007: El legado del arte feminista», en OLVEIRA, M. (2007: 51-66).
- JUHASZ, A. (2001): *Women of Vision: Histories in Feminist Film and Video*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- NAVARRETE, C. (1992a): *Tu cuerpo es un campo de batalla. Las imágenes de la mujer en el arte posfeminista*. Trabajo de investigación universitaria.
- (2008b): «Los años setenta: la transición pactada y las artistas conceptuales», en ALIAGA, J.V. et al. (2008d: 203-209).
- NAVARRETE, C. et al. (2005): «Trastornos para el devenir: entre artes y políticas feministas y queer en el Estado español», en VILARÓS, T. (2005: 158-185).
- MAYAYO, P. (2003): *Historias de mujeres, historia del arte*, Madrid, Cátedra.
- ROSLER, M. (1990): «Video: Shedding The Utopian Moment» en *Illumination Video. An essential guide to Video Art*, edited by Doug Hall and Sally Jo Fifer, Aperture Foundation.



RUIDO, M. (2003): «Plural y líquida. Sobre el pensamiento feminista en la construcción de la(s) identidade(s) y en los cambios de la representación posmoderna», en Sagrario Aznar (ed.), *La memoria pública*, UNED, Madrid.