

**the gaze and  
the apparatus  
of new media**

**12**

**silvia eiblmayr**



montehermoso

**mujeres artistas que  
subvierten imágenes  
convencionales de  
la femineidad**

**emakume artistek  
feminitatearen ohiko  
irudiak azpikoz gora jarritz**

**women artists subverting  
conventional images  
of femininity**

la femineidad  
convencional de  
subverten imágenes  
mujeres artistas que

irudak azpiko z gora jarri  
feministaren oriko  
emakume artistek

of femininity  
convencional images  
women artists subverting

**cast.**

La invención del lenguaje artístico del vídeo supuso una nueva y específica herramienta para que los y las artistas subvirtieran los modos convencionales de representación visual. El videoarte ofrecía la posibilidad técnica de reflejar, de una nueva manera, los mecanismos de la mirada y también de analizar la estructura que había dominado el sistema occidental de lo visual. Con el desarrollo de los medios de comunicación de masas, el “imperio de la mirada” (Martin Jay) adquirió más poder que nunca para transformar y dar forma en general al ámbito cultural y visual. Dentro del sistema simbólico de representación visual de Occidente –definido por lo masculino–, a la imagen de la “MUJER” se le había asignado una función especial: representar el objeto de la mirada, en el papel de la belleza ideal (la diosa Venus) y –dentro de la lógica de esta función imaginaria– también, lo contrario: la destrucción de este ideal. Su destrucción, la transformación de las formas y formatos clásicos de representación fue el objetivo de los movimientos artísticos de vanguardia en el siglo XX. Las mujeres artistas que se ocupaban de las convenciones de la representación visual se encontraron en una posición doble, a saber, “Ser la Imagen” y al mismo tiempo destruir este estado, socavándolo; el vídeo se convirtió en el instrumento artístico adecuado para hacer frente a los medios de representación visual simbólicamente poderosos.

Los vídeos presentes en esta selección fueron producidos principalmente en los años setenta y reflejan siempre formas especiales de esta doble posición, haciendo referencia a los propios mecanismos de la televisión o el vídeo. Este último proporcionó nuevos medios técnicos para intervenir, imitar, y/o socavar las formas y modos con que el sistema de representación había estado funcionando. En sus puestas en escena, las ocho artistas seleccionadas escenifican la figura femenina en su estatus asignado como “la Imagen”, como objeto fe-

# El videoarte ofrecía la posibilidad técnica de dejar, de una nueva manera, los mecanismos a la mirada y también de analizar la estructura que había dominado el sistema occidental de la visualidad.

tichista del deseo y del voyeurismo, y al mismo tiempo interfiriendo en este dispositivo visual con la intención de hacer visible el funcionamiento del propio medio de la televisión, y de esta manera también, sus formas inherentes de producción ideológica.

El videoarte se inició con un impulso revolucionario; era una tecnología de bajo costo y ya desde el principio se utilizó para enfrentarse con las producciones visuales de los medios de comunicación de masas dentro de la cultura popular. “En 1970 me compré un *portapak* y comencé a grabar cintas de vídeo”, escribe Joan Jonas, que hizo uso de un fallo técnico de la imagen televisiva, el movimiento vertical (*vertical roll*), para perturbar la posición del espectador<sup>1</sup>. Charlotte Moorman, en su performance como “escultura viva” llevaba un sosten-televvisor<sup>2</sup> construido por Nam June Paik, que tenía el efecto de que el público no podía verla como objeto erótico sino que, al contrario, se veía reflejado a sí mismo. De esta forma, Moorman desafiaba el papel tradicional de la musa femenina como modelo desnuda, así como la noción convencional respecto a los ámbitos separados de lo “público” y lo “privado”. Yoko Ono, consciente de la violencia estructural implícita en la cultura visual Pop, ya había desarrollado la idea de “violación” por la cámara antes de haberse convertido en una celebridad, cuya vida privada con John Lennon la colocaría en el foco de atención de los medios<sup>3</sup>. Lynda Benglis dirige explícitamente su crítica feminista en contra de la “ficción dominante” (Jacques Rancière), las normas opresivas de la masculinidad y la femineidad o de la identidad de

1 “Sin título. Joan Jonas”; en Doug Hall and Sally Jo Fisher (ed.), *Illuminating Video. An Essential Guide to Video Art*, Aperture / BAVC, 1990, Nueva York, p. 367.

2 La performance tuvo lugar en la galería Howard Wise de Nueva York, en 1969.

3 Mathias Michalka (ed.), *Changing Channels. Kunst und Fernsehen 1962–198*, Museum Moderner Kunst tiftung Ludwig Wien y Verlag der Buchhandlung Walter König, Köln, 2010, p. 154.

# El único vídeo de esta serie producido en los años ochenta fue realizado por Pipilotti Rist, que pertenece a una generación más joven que la de las otras artistas.

género, que constituían la base ideológica de la industria televisiva<sup>4</sup>. Una de las formas de hacerlo era a través de la apropiación del formato de televisión a través de varios collages sonoros de TV que empareja con el escenario tabú de dos mujeres besándose apasionadamente. La apropiación también está en la base de la estrategia artística de Dara Birnbaum, al utilizar material de archivo de una serie de televisión con el fin de deconstruir la narrativa popular y revelar su subtexto ideológico<sup>5</sup>. Friederike Pezold crea contra-imágenes del cuerpo femenino (utilizando el suyo propio), inventando una gramática específica de representación visual. Sanja Iveković, que ya desde el principio ha analizado los medios de comunicación desde la crítica de género, reflexiona sobre las realidades dispares entre el “espacio interior” de la pantalla y el exterior del espectador, rompiendo así la unidad simbólicamente ilusoria entre ambos. El único vídeo de esta serie producido en los años ochenta fue realizado por Pipilotti Rist, que pertenece a una generación más joven que la de las otras artistas. Su lúdico pero, al mismo tiempo, muy preciso tratamiento del topos de la imagen erótica femenina también se sirve de un fallo técnico del mecanismo del vídeo para frustrar, de una manera abiertamente irónica, las fantasías y las expectativas sobre la disponibilidad sexual de las mujeres.

Silvia Eiblmayr

4 Martha Gever, “The Feminism Factor: Video and its Relation to Feminism”; en Doug Hall y Sally Jo Fisher (eds.), op.cit., p. 226.

5 Norman M. Klein, “Audience Culture and the Video Screen”, en Doug Hall y Sally Jo Fisher (ed.), op. cit., 390; Silvia Eiblmayr, “Suture–Fantasies of Totality”, en el catálogo de la exposición Suture–Fantasies of Totality, Salzburger Kunstverein, Salzburg, 1994, 14.



**obras  
en  
exposi-  
ción**

# charlotte moorman + nam june paik

**“new television workshop  
performance” (1971)  
duración: 7’ 25”**

Nam June Paik diseñó su primer sostén-televisor para la música y artista Charlotte Moorman, con quien ya había trabajado en muchas performances. Paik construyó dos pequeños monitores de vídeo que Moorman llevaba sobre cada uno de sus pechos durante un concierto en el que tocaba el violoncelo. Los monitores grababan los rostros del público en tiempo real, reflejando, por lo tanto, sus propios deseos. Esta pieza hace referencia no sólo a la estructura voyeurista de la televisión y a su objeto sexual preferido, la “mujer”, sino que también ataca la actitud manipuladora y consumista de la televisión. El “neutral” aparato de televisión se transforma en una pieza de ropa íntima, haciendo visible así el poder que tiene la televisión para construir las esferas de lo “público” y lo “privado”.

# yoko ono

**“rape” (1969)**  
**duración: 38’**

*Rape* fue transmitida por la ORF (Radiotelevisión austriaca), el 29 de marzo de 1969. Bajo la dirección de Yoko Ono, un equipo de dos hombres con cámaras seguían a una joven que vivía en Londres (la austríaca Eva Majtala) mientras pasea por la ciudad. La mujer no conocía previamente el proyecto. Al principio intenta comunicarse con sus seguidores, pero estos no responden. Finalmente comienza a huir hacia su apartamento, siempre perseguida por los hombres con las cámaras que incluso llegan a entrar sin su permiso. Desesperada les ruega que la dejen en paz. Aunque no hay violencia corporal directa en esta obra, *Rape* demuestra el poder de la cámara (y de los hombres que están detrás de ella), y su impacto sádico y voyeurista, ofreciendo siempre a la audiencia esta identificación.

# joan jonas

**“vertical roll” (1972)**  
**duración: 19’ 30”**

*Vertical roll* es un término técnico usado para expresar un trastorno de la imagen de televisión. Se produce a partir de dos frecuencias que no están sincronizadas, la señal de frecuencia enviada al monitor y la señal de la frecuencia por la que ésta se interpreta. Si ambas son la misma, entonces la imagen es estable. Jonas utiliza esta desconexión para desestabilizar la imagen de la “mujer”. La artista aparece dentro de este sistema espacio-tiempo disfuncional en una situación espacial limitada, o bien como una figura total, o bien parcialmente la cara, o sólo los pies o las manos, con las imágenes pasando constantemente mientras se produce el efecto de que su cuerpo está golpeando el borde superior del monitor de forma permanente. Jonas potencia este efecto ilusorio mediante el uso de una banda sonora rítmica y estridente. En esta pieza la figura de la “mujer” aparece como la “víctima” y al mismo tiempo como la “razón” de un escenario violento en el que la norma establecida de la “imagen perfecta” de la protagonista no puede ofrecerse, subvirtiendo el propio sistema de la imagen.

# lynda benglis

**“female sensibility” (1973)**

**duración: 13’ 5”**

La cinta muestra a dos mujeres, la propia artista y Marilyn Lenkowsky Gorchov, escenificando una serie de gestos eróticos y sexuales muy estilizados. Ambas jóvenes utilizan gran cantidad de maquillaje, se intercambian besos y caricias apasionadas, mientras que se escucha un sonido que consiste en entrevistas de radio con contenidos misóginos, música country, anuncios publicitarios y una charla religiosa sobre Adán y Eva.

Benglis busca transgredir el modelo occidental burgués de las relaciones (psico)-sexuales, promovido por los medios de comunicación de masas, así como la defensa que estos hacen de las “normas” y los estereotipos sobre el género y las preferencias sexuales. Y lo hace mediante la exageración de diversos géneros de televisión convencionales, combinados con una acción que va en contra del tabú establecido de mostrar una relación erótica entre dos mujeres.

# friederike pezold

**“die neue leibhaftige  
zeichensprache” (1973-1975)  
duración: 69’**

La pantalla muestra secuencias individuales en primer plano de fragmentos concretos, que corresponden a partes del cuerpo, moviéndose muy lentamente. *Mouthwork* es una boca con labios gruesos, que se abre y se cierra, *Eyework* muestra un ojo, etc. Para Friederike Pezold el vídeo es el instrumento que permite “ser pintora y modelo al mismo tiempo”, y el que utiliza como “contrario a la televisión” para “una visión más cercana”. Sin sonido y con imágenes ralentizadas, Pezold concentra la cámara en varias partes de su cuerpo, que ha sido transformado aplicando maquillaje, polvos blancos y pigmento negro, sobre una imagen artística en blanco y negro. El aspecto gráfico de las partes del cuerpo filmadas, su fragmentación y su enmarcación por parte del monitor las convierte en una especie de imágenes abstractas que se contradicen fuertemente con las representaciones convencionales del cuerpo femenino.

# sanja iveković

**“meeting point” (1978)**  
**duración: 6’**

La cinta trata de dos realidades distintas: el espacio interior de la imagen de televisión y el espacio exterior de quien la ve. La artista, que se mueve a ritmo de baile, se ha pintado un punto negro en la frente y otro en la pantalla del monitor. Los dos puntos se utilizan como símbolos visuales que señalan las relaciones de estos dos opuestos: un punto en la frente de la artista como un signo del “ojo interior”, el otro punto en la pantalla que representa el “punto de vista” externo: “Estoy bailando con música frente a la cámara estática. Pongo en marcha la cinta tratando de detener la imagen en el momento en que uno de los puntos tapa al otro” (Sanja Iveković).

# dara birnbaum

**“technology/transformation:  
wonder woman” (1978)**

**duración: 5’ 45”**

Dara Birnbaum se apropia de imágenes de archivo procedentes de la serie de televisión americana *Wonder Woman*, deconstruyendo la narrativa ilusoria al concentrarse específicamente en los momentos en que se transforma, y montándolos todos juntos. De esta forma, Birnbaum ofrece una nueva lectura a esta historia, simplificándola en una serie de elementos rituales muy breves que reestructura usando códigos y sintaxis vinculados a la publicidad y a la televisión, como puede ser, en este caso, la estrategia de repetición. Lo que, irónicamente, pone de manifiesto el subtexto oculto que es inherente a la popular serie: la fetichización de la “mujer” como símbolo nacional y sexual que aparece en una sintomática doble función, la mujer cotidiana, carente de cualquier poder y la superpoderosa Mujer Maravilla.



# pipilotti rist

**“i’m not the girl who misses  
much” (1986)**

**duración: 5’**

La artista, como protagonista de su vídeo, baila embutida en una especie de atuendo erótico con los pechos desnudos mientras canta sin parar “i’m not the girl who misses much”, un verso de la canción de John Lennon *Happiness is a Warm Gun*. Rist no sólo cambia la banda sonora al permitir que se ejecute en varias velocidades, sino que también cambia el ritmo de la reproducción técnica. Por lo tanto, su figura y su voz aparecen constantemente distorsionadas en una suerte de estado histérico, siempre al borde de la completa disolución. De esta forma, nunca se transmite la esperada imagen fantaseada de la mujer bella y sexy, lo que provoca un continuo aplazamiento del deseo.

# silvia eiblmayr

**doctora en Historia del arte** y comisaria. Vive y trabaja en Viena (Austria). Fue directora del Salzburger Kunstverein (1993-1995) y de la Galerie im Taxispalais, Innsbruck (1999-2008). Ha sido profesora asociada en la Academia de Bellas Artes de Múnich (1996) y en la Universidad de Essen (1998), y ha impartido clases en la Academia de Bellas Artes de Viena (1988-2003). Entre sus exposiciones destacan *Zones of Disturbance*, en el steirischer herbst de Graz (1997) y el proyecto *The Wounded Diva. Body, Hysteria and Technology in 20th Century Art*, desarrollado en Lenbachhaus, Münchner Kunstverein, Siemens arts program, en Múnich, y en Galerie im Taxispalais, de Innsbruck. Es asimismo autora y editora de numerosos textos y publicaciones de arte moderno y contemporáneo, entre los que destaca *La mujer como imagen. El cuerpo femenino en el arte del siglo XX* (1993).

**eusk.**

# Bideoarteak begiradaren mekanismoak modu berriak islatzeko aukera teknikoa eskaintzen zuen, baina mendebaldean ikusizko sistemak nagusitu ziren egitura aztertzeke aukera ere.

Bideoaren hizkuntza artistikoaren asmakuntzak artistek ohiko ikusizko adierazpen moduak iraultzeko tresna berri eta espezifikoak ekarri zuen. Bideoarteak begiradaren mekanismoak modu berriak islatzeko aukera teknikoa eskaintzen zuen, baita mendebaldean ikusizko sistemak nagusitu zituen egitura aztertzeke aukera ere. Komunikabideen garapenari esker, “begiradaren inperioak” (Martin Jay) inoiz baino botere handiagoa eskuratu zuen, kulturaren eta ikusizkoen alorra eraldatzeko eta, oro har, forma emateko. Mendebaldeko ikusizko adierazpenaren sistema sinbolikoan –gizonezkoak definitua–, “EMAKUMEZKOAREN” irudiari funtzio berezia egotzi zitzaion: begiradaren xedea ordezkatzeko, edertasun idealaren rolean (Venus jainkosa) eta –irudizko funtzioaren logika barruan–, aldi berean, kontrakoa: ideal horren suntsiketeta. Ideal horren suntsiketeta eta adierazteko modu eta formatu klasikoak eraldaketa izan zen XX. mendeko abangoardiako mugimendu artistikoen xedea. Ikusizko adierazpenaren konbentzioez arduratzen ziren emakumezko artistek egoera bikoitza ikusi zuten aurrean, hau da, “irudi izatea” eta, aldi berean, egoera hori ahulduz suntsitzea; bideoa sinbolikoki boteretsuak ziren ikusizko adierazpen-komunikabideei aurre egiteko tresna artistiko egoki bilakatu zen.

Hemen hautatutako bideoak hirurogeita hamarrekota hamarkadan egin ziren nagusiki eta posizio bikoitz horren modu bereziak islatzen dituzte, telebistaren edo bideoaren berezko mekanismoei erreferentzia eginez. Bideoak baliabide tekniko berriak eskaini zituen adierazpen-sistemak funtzionatu zuen sistemarekin formak eta moduak esku hartu, imitatu edota ahultzeko. Hautatutako zortzi artistek, eszenaratzeetan, emakumezkoaren

# du berrian baita zitzen

irudia “la Imagen” gisa egotzitako egoeran eszenaratzen dute, desioaren eta voyeurismoaren objektu fetixista gisa eta, aldi berean, ikusizko gailu horretan esku hartuta, telebistaren funtzionamendua ikusgarri egiteko asmoarekin eta, horrela, baita produkzio ideologikoari atxikitako moduak ere.

Bideoarteak bultzada iraultzailearekin hasi zen; kostu urriko teknologia zen eta hasieratik dagoeneko herri kulturako komunikabideetako ikusizko produkzioei aurka egiteko erabili zen. Honela idatzi zuen Joan Jonasek: “1970ean portapak gailua erosi eta bideokaseteak grabatzen hasi nintzen”. Jonasek telebistako irudiaren akats teknikoa –mugimendu bertikala (*vertical roll*)– erabili zuen ikuslearen posizioa asaldatzeko<sup>1</sup>. Charlotte Moormanek “eskultura biziaren” performancean Nam June Paiketik egindako TB-bularretakoa<sup>2</sup> zeraman; publikoak objektu erotikotzat hartu beharrean, publikoak bera bertan islatuta ikusteko efektua zuen. Horrela, Moormanek musa femeninoaren rol tradizionalari –modelo biluziari– desafio egin zion, baita bereizitako alor “publikoaren” eta “pribatuaren” ohiko nozioari ere. Yoko Onok, ikusizko Pop kulturaren inplizituki zegoen egiturazko indarkeriaz jabetuta, kamera bidezko “bortxaketaren” ideia garatu zuen ospetsu bihurtu aurretik jada –John Lennonekin izan zuen bizitza pribatuak komunikabideen arreta-puntuari jarri zuen<sup>3</sup>. Lynda Benglisek kritika feminista esplizituki “fikzio nagusiaren” (Jacques Rancière) aurka bideratzen du, maskulinitatearen eta feminitatearen edo genero-nortasunaren arau zapaltzaileen aurka, telebista-industriaren oinarri ideologikoa osatzen baitzuten<sup>4</sup>. Egiteko moduetako bat telebista-formatuaz jabetzea zen, telebistako hainbat soinu-collagerekin konbinatuta eta pasio handiz elkar besarkatzen zuten bi emakumeren eszena tabuarekin bat eginda. Jabetzea Dara Birnbaumen estrategia artistikoaren oinarrian ere badago, telesailako artxiboko materiala erabiltzen duenean, herri-narratiba deseraiki-

1 “Sin título. Joan Jonas”, Doug Hall eta Sally Jo Fisher (ed.) *Illuminating Video. An Essential Guide to Video Art*, Aperture / BAVC, 1990, New York, 367. or.

2 Performancea New Yorkeko Howard Wise galerian egin zen, 1969an.

3 *Changing Channels. Kunst und Fernsehen 1962–198*; Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien eta Matthias Michalka (ed.), Verlag der Buchhandlung Walter König, Köln, 2010, 154. or.

4 Martha Gever, “The Feminism Factor: Video and its Relation to Feminism”, in: Doug Hall eta Sally Jo Fisher (ed.), *op.cit.*, 226. or.

# Laurogeiko hamarkadan ekoiztutako serie horretako bideo bakarra Pipilotti Ristek egindakoa izan zen (beste artistak baino belaunaldi gazteagoa da).

tzeko eta azpitemu ideologikoa ezagutarazteko xedearekin<sup>5</sup>. Friederike Pezolden emakumezko gorputzaren kontra-irudiak (berea) sortu ditu, ikusizko adierazpenaren gramatika espezifikoak asmatuta. Sanja Ivekovićek hasieratik komunikabideak modu orokor eta kritikoa aztertu dituenek, pantaila “barruko eremuaren” eta ikuslearen kanpoaldearen arteko errealtate desberdinei buruz egiten du hausnarketa; horrela, bien arteko irudimenezko batasun sinbolikoa apurtzen du. Laurogeiko hamarkadan ekoiztutako serie horretako bideo bakarra Pipilotti Ristek egindakoa izan zen (beste artistak baino belaunaldi gazteagoa da). Emakumezkoaren irudi erotikoren “topos” delakoaren tratamendu ludiko eta, aldi berean, oso zehatzak ere bideoaren mekanismoko akats teknikoak erabiltzen du, modu ironiko argian, emakumezkoen sexu-eskuragarritasunari buruzko ametsak eta itxaropenak zapuzteko.

Silvia Eiblmayr

<sup>5</sup> Norman M. Klein, “Audience Culture and the Video Screen”; in: Doug Hall eta Sally Jo Fisher (ed.), op. cit., 390. or.; Silvia Eiblmayr, “Suture–Fantasies of Totality”; Suture–Fantasies of Totality erakusketako katalogoan, Salzburger Kunstverein (ed.), Salzburgo, 1994, 14. or.

erakus-  
ketarako  
aukera-  
tutako  
lanak

# charlotte moorman + nam june paik

**“new television workshop  
performance” (1971)  
iraupena: 7’ 25”**

Nam June Paiketik TV-BRA (TB-bularretakoa) deitu zion Charlotte Moorman artistarentzat egin zuen lehenengo bideo-objektuari. Antzezpen ugarriz lan egin zuten elkarrekin lehenago ere. Paiketik bi bideo-monitore txiki eraiki zituzten, eta Moormanek titien gainean jarri zituzten kontzertu batean biolontxeloa jotzen zuen artean. Monitoreek entzuleen aurpegiak grabatzen zituzten denbora errealean, eta, beraz, ikusleek desioa agerian uzten zituzten. TV-BRAK, alde batetik, telebistaren voyeur egiturari eta haren objektu sexual gustukoenari, “emakumeari”, egiten dio erreferentzia. Eta, era berean, telebistaren jarrera manipulazionala eta kontsumista kritikatu du. Telebistatresna “neutrala” barruko arropa bihurtzen da, eta, horrela, agerian uzten du esparru “publikoak” eta “pribatuak” sortzeko ahalmena duela telebistak.



# yoko ono

**“rape” (1969)**  
**iraupena: 38’**

ORFn (Austriako Irrati Telebista) eman zuten lehen aldiz *Rape* 1969ko martxoaren 29an. Yoko Onoren zuzendaritzapean, bi kameralarik (gizonezkoak) Londresen bizi den neska gazte bati (Eva Majtala austriarra) jarraitzen diote hirian zehar oinez dabilen artean. Emakumeak ez daki aurrez zertan ari diren. Hasieran, jarraika dituenekin hitz egiten saiatzen da, baina ez diote erantzuten. Azkenean, bere etxera ihes egiten du, bi kameralariek jarraituta betiere; haren etxera ere sartzen dira baime-nik gabe. Etsita, bakean uzteko erregu egiten die. *Rape* bideoan zuzeneko gorputz-indarkeriarik ez badago ere, agerian geratzen da kamerak (eta haren atzean dauden bi gizonek) botere handia duela, eta eragin sadikoa eta voyeuristikoa duela. Ikusleekiko identifikazioa ezartzen da denbora osoan.

# joan jonas

“vertical roll” (1972)

~~iraupena:~~ 19' 30”

Telebistako irudian ager daitekeen alterazio bati egiten dio erreferentzia *vertical roll* termino teknikoak. Bi frekuentzia asinkronikoak direnean sortzen da: batetik, monitorera igortzen den frekuentzia-seinalea, eta, bestetik, hori interpretatzen duen frekuentzia-seinalea. Biak berdinak badira, irudia egonkorra izango da. Jonasek alterazioa erabiltzen du “emakumearen” irudia ezegonkortzeko. Denbora-espazio sistema disfuntzional horretan agertzen da artista espazio-egoera mugatu batean. Batzuetan haren irudi osoa ageri da, beste batzuetan, berriz, aurpegi osoa, edo oinak edo eskuak soilik. Irudiak etengabe mugitzen dira bertikalean, eta artistaren gorputzak etengabe monitorearen goiko aldean jotzen duela dirudi. Jonasek kolpe baten soinu-pista erritmikoa gehitzen du ilusio hori areagotzeko. *Vertical Roll* bideoan, “emakumearen” irudia “biktima” gisa ageri da, eta, era berean, argumentu gogor baten “arrazoi” gisa; protagonistarengandik espero den “irudi perfektua” ezin eman izanak sistemaren beraren subertsioa dakar.

# lynda benglis

**“female sensibility” (1973)**

**iraupena: 13’ 5”**

Bideoan bi emakume ageri dira, artista bera eta Marilyn Lenkowsky Gorchov, jarrera erotiko eta sexual oso estilatueta. Makillaje dramatiko daramate bi emakume gazteek, eta biziki musukatzen eta laztantzen dute elkar, eduki misoginoa duten irratiko elkarrizketak, country musika, iragarkiak eta Adan eta Evari buruzko berriketa erlijioso bat entzuten diren artean.

Telebistako genero konbentzional batzuk puzten ditu, eta tabuak puskatzen dituzten bi emakumeren arteko ekin-tza erotiko sexualarekin konbinatzen; horrela, Benglisek gaitzetsi egiten du komunikabideek harreman (psiko)-sexualen gainean eskaintzen duten mendebaldeko eredu burgesa, bai eta horrek generoaren eta sexu-joeren inguruan sustatzen dituen arau eta estereotipoak ere.

# friederike pezold

**“die neue leibhaftige  
zeichensprache” (1973-1975)**

**iraupena: 69’**

Oso astiro mugitzen diren eta hurbileko planoan grabatutako gorputzeko zatien sekuentzia askeak ikusten dira pantailan. *Mouthwork* aho bat da, ezpainetako lodiz margotutakoa, ireki eta itxi egiten dena; *“Eyework”* delakoan begi bat ikusten da, etab. Friederike Pezoldentzat, “era berean margolari eta modelo izateko” aukera ematen duen tresna da bideoa, “telebistarekin kontrastean” “hurbileko bista” bat emateko erabiltzen duena. Soinurik gabe, eta geldotutako irudien bidez, Pezoldek bere gorputzeko zenbait zatitara zuzentzen du kamera. Haren gorputza makillajeak eraldatu du; hauts zuriz eta pigmentu beltzez margotuta duenez, zuri-beltzeko arte-irudi bihurtzen da. Filmatutako gorputz-zatien itxura grafikoa, zatikatzea eta monitoreak ematen dien markoa direla eta, irudi abstraktu bihurtzen dira horiek, emakumearen gorputzaren ohiko irudikapenekin kontraesanean.

# sanja iveković

**“meeting point” (1978)**  
**iraupena: 6’**

Bi errealitate desberdin jasotzen ditu bideoak, telebis-tako irudiaren barne-espazioa, eta ikuslearen kanpo-espazioa. Artistak, balet-erritmoz mugitzen denak, puntu beltz bat du margotuta kopetan, eta beste puntu beltz bat pantailan. Sinbolo bisual gisa erabiltzen dira bi puntu horiek, eta kontrako bi alderdi hauen erlazioa erakusten dute: antzezlearen kopetako puntuak “barne begia” irudikatzen du, eta pantailako puntuak, berriz, kanpoko “ikuspegi” bat. “Musika dantzatzen ari naiz kamera estatiko baten aurrean. Bideoa jartzen dut, eta irudia gelditzen ahalegintzen naiz puntu batek bestea estaltzen duen unean” (Sanja Iveković).

# dara birnbaum

**“technology/transformation:  
wonder woman” (1978)**

**~~iraupena:~~ 5’ 45’’**

*Wonder Woman* telebistako serie estatubatuarreko irudiak erabiltzen ditu Dara Birnbaumek. Ilusiozko narratiba dese-raikitzen du transformazio-uneak elkartuz. Birnbaumek istorioa desegiten du pixkanaka; errito-elementu oso labur batzuetara sinplifikatzen du, eta beste egitura bat ematen die horiei iragarkietako eta telebistako kodeak eta gramatika erabiliz, hala nola, errepikapena. Ironikoki, agerian uzten du serie ezagunaren ezkutuko azpi-testua: emakumea fetix bihurtzen da sinbolo sexual eta nazional gisa. Horren erakusgarri, bi funtzio betetzen ditu serieko emakumeak, eguneroko emakume ahularena eta super-heroiarena.

# pipilotti rist

**“i’m not the girl who misses  
much” (1986)**

**iraupena: 5’**

Artista bera da bideoko protagonista. Jantzi erotiko antzeko batekin egiten du dantza, titi-bistan, John Lennonen *Happiness is a Warm Gun* abestiko “I’m not the girl who misses much” esaldia abesten duela. Ristek, soinu-pista aldatzeaz gain, abiadura desberdinetan jartzen baitu, erreproduzio teknikoaren erritmoa ere aldatzen du. Ondorioz, irudia eta ahotsa desitxuratuta agertzen dira egoera historiko antzeko batean, guztiz disolbatzetik hurbil uneoro. Ondorioz, emakume eder sexyaren irudia, fantasietan irudikatutakoa, ez da inoiz agertzen –desioa berandutzen da etengabe.

# silvia eiblmayr

**artearen historian doktorea** eta komisarioa da. Vienan (Austria) bizi da eta bertan egiten du lan. Salzburger Kunstverein (1993-1995) eta Galerie im Taxispalais, Innsbruck (1999-2008) galeriako zuzendaria izan da. Municheko Arte Ederretako Akademian (1996) eta Hessengo Unibertsitatean (1998) irakasle elkartu izan da eta klaseak eman ditu Vienako Arte Ederretako Akademian (1988-2003). Eiblmayrren erakusketen artean hauek nagusitzen dira: *Zones of Disturbance*, *steirischer herbst de Graz* (1997) eta *The Wounded Diva. Body, Hysteria and Technology in 20th Century Art* proiektua, Municheko Lenbachhaus, Münchner Kunstverein, Siemens arts program delakoan eta Innsbruckeko Galerie im Taxispalais galerian garatutakoa. Era berean, arte moderno eta garaikideari buruzko testu eta argitalpen ugari egin eta editatu ditu, horien artean, *Woman as Picture. The Female Body in 20th Century Art* (1993).



**engl.**

# Video in and to analyse

The invention of the video medium brought about a new and specific tool for artists to subvert conventional modes of visual representation. Video art provided the technical ability to reflect, in a new way, on the mechanisms of the gaze, and to analyse the structure of the point of view that has dominated the Western system of visibility. With the development of mass media the “Empire of the Gaze” (Martin Jay) gained more power than ever in transforming and shaping the realm of the visual, and culture in general. Within the – male-defined – symbolic system of visual representation in the West the image of the “WOMAN” had been assigned a special function: to represent the object of the gaze, in the role of ideal beauty (the goddess Venus) and – within the logic of this imaginary role – to also undertake the opposite: the destruction of this ideal. The destruction of this ideal, the transformation of classical forms and formats of representation was the artistic goal of the Avant Garde movements from the 20th century. Women artists dealing with the conventions of visual representation found themselves in a twofold position, namely “Being the Picture” and simultaneously destructing this status, undermining it; video became the appropriate artistic instrument to deal with the symbolically powerful media of visual representation.

The videos included were mostly produced in the 1970s and reflect in ever-special ways on this double position, by referring to the TV or video apparatus itself. Video provided new technical means to interfere on, mimic, and/or undermine the ways and modes on the basis of which the system of representation had been functioning. In their mise-en-scènes the eight chosen women artists are staging the female figure in its assigned status as “The Picture”, as the fetishistic object of desire and voyeurism, at the same time as they intervene on this visual device

Video art provided the technical ability to reflect, in a new way, on the mechanisms of the gaze, to expose the structure of the point of view that has dominated the Western system of visibility.

with the aim of revealing the inner workings of the mass medium TV itself, and, by doing so, its inherent forms of ideological production.

Video art began with a revolutionary impetus; it was a low-cost technology and from its very beginnings artists used it to deal with mass media visual productions in popular culture.

“In 1970 I bought a portapak and began making video tapes”, writes Joan Jonas, who made use of a technical failure of the TV-image, the vertical roll, to disturb the position of the viewer<sup>1</sup>. Charlotte Moorman, in her performance as “living sculpture”, was wearing the TV BRA<sup>2</sup> constructed by Nam June Paik, so that the audience could not see its erotic object and was mirrored instead. Moorman thereby challenged the traditional role of the female muse / nude model as well as the conventional notion of separated realms of the “private” and “public”. Aware of the structural violence involved in Pop visual culture, Yoko Ono had already developed the idea of “Rape” on camera before she had become a celebrity whose private life with John Lennon became the focus of mass media<sup>3</sup>. Lynda Benglis explicitly directed her feminist critique against the “dominant fiction” (Jacques Rancière) upholding the oppressive standards of masculinity and femininity or gender identity, the ideological foundation of television industry<sup>4</sup>. One of her approaches was the appropriation of the TV format combined with various TV sound collages that she coupled with the tabooed scenario of two women passionately kissing each other.

1 “Untitled. Joan Jonas”; in Doug Hall and Sally Jo Fisher (ed.), *Illuminating Video. An Essential Guide to Video Art*, Aperture / BAVC, 1990, New York, p. 367.

2 The performance took place at the Howard Wise Gallery, New York City in 1969.

3 Mathias Michalka (ed.), *Changing Channels. Kunst und Fernsehen 1962–198*, Museum Moderner Kunst tiftung Ludwig Wien and Verlag der Buchhandlung Walter König, Köln, 2010, p. 154.

4 Martha Gever, “The Feminism Factor: Video and its Relation to Feminism”; in Doug Hall and Sally Jo Fisher (eds.), *op.cit.*, p. 226.

# The only video produced in the 1980s in this series was made by Pipilotti Rist, one generation younger than the other artists.

Appropriation is also at the core of Dara Birnbaum's artistic strategy, using found footage from a TV serial in order to deconstruct the popular narrative and reveal its ideological subtext<sup>5</sup>. Friederike Pezold created counter-images of the female (her own) body, inventing a specific grammar of visual representation. Sanja Iveković, who has analysed the media in a gender-critical way from her early work onwards, thematizes the disparate realities between the "inner space" of the monitor and the outer space of the spectator, thereby disrupting the symbolically illusory unity between the two. The only video produced in the 1980s in this series was made by Pipilotti Rist, one generation younger than the other artists. Her playful but nevertheless very precise dealing with the topos of the erotic image of the woman also makes use of a technical fault in the video apparatus to thwart the fantasies and expectations regarding women's sexual availability in a highly ironic way.

Silvia Eiblmayr

<sup>5</sup> Norman M. Klein, "Audience Culture and the Video Screen"; in: Doug Hall and Sally Jo Fisher (ed.), op. cit., p. 390 ff.; Silvia Eiblmayr, "Suture-Fantasies of Totality"; in: exhibition catalog Salzburger Kunstverein (eds.), *Suture-Fantasies of Totality*, Salzburg, 1994, p.14.

**works  
in  
exhibi-  
tion**

# charlotte moorman + nam june paik

**“new television workshop  
performance” (1971)  
duration: 7’ 25”**

Nam June Paik designed his first video object, TV-BRA, for the artist and musician Charlotte Moorman, with whom he had worked together on many performances. Paik built two small video monitors that Moorman wears over each of her breasts during a concert where she plays the violoncello. The monitors record the faces of the audience in real time and thus reflect the desire of the viewers. TV-BRA refers not only to the voyeuristic structure of television and its preferred sexual object, the “Woman”. It also undermines TV’s manipulative and consumerist attitude. The “neutral” TV set is transformed into an intimate piece of clothing, thereby revealing TV’s power to construct the realms of the “public” and the “private”.

# yoko ono

**“rape” (1969)**  
**duration: 38’**

*Rape* was broadcast by ORF (Austrian Radio and Television) on the 29<sup>th</sup> of March 1969. Under the direction of Yoko Ono, a team of two cameramen follows a young woman living in London (the Austrian Eva Majtala) through her walks in the city. The woman is not aware of this. At first she tries to communicate with her followers but they do not respond. She finally runs to her apartment, always tailed by the men with the camera, who even enter her home without her permission. In desperation she begs them to leave her alone. Although there is no direct bodily violence involved *Rape* demonstrates the power of the camera (and the men behind it), and its sadistic and voyeuristic impact, always establishing identification with the audience.

# joan jonas

**“vertical roll” (1972)**

**duration: 19’ 30”**

*Vertical roll* is a technical term referring to a disturbance of the TV image. Vertical roll results from two out-of-sync-frequencies, the frequency signal sent to the monitor and the frequency signal by which it is interpreted. If both are the same the image is stable. Jonas uses the disturbance to destabilize the image of the “Woman”. The artist appears within this dysfunctional time-space system in a restricted spatial situation, partly as a whole figure, partly showing her whole face, or only her feet or hands, with the images being constantly rolled, making it seem that her body is perpetually hitting the upper edge of the monitor. Jonas enforces this illusion by using a loud, rhythmic bumping soundtrack. In *Vertical Roll* the figure of the “Woman” appears as the “victim” and, at the same time, as the “reason” behind a violent scenario in which the expected “perfect picture” of the protagonist cannot be offered, leading to the subversion of the system itself.



# lynda benglis

**“female sensibility” (1973)**

**duration: 13’ 5”**

The tape shows two women, the artist and Marilyn Lenkowsky Gorchov, in heavily stylized erotic and sexual gestures. The young women wear dramatic make-up and are exchanging passionate kisses and caresses, to the sound of radio interviews with misogynist contents, country music, advertisement spots and a religious talk about Adam and Eve.

By exaggerating various conventional TV genres, combined with the taboo-breaking erotic action between two women, Benglis overthrows the mass media’s Western and bourgeois model of (psycho)-sexual relations and its upholding of norms and stereotypes concerning gender and sexual preferences.

# friederike pezold

**“die neue leibhaftige  
zeichensprache” (1973-1975)  
duration: 69’**

The screen shows single sequences of specific fragments of body parts in close up, moving very slowly. *Mouthwork* is a mouth with thick lipstick, opening and closing; *Eyework* shows an eye, etc. For Friederike Pezold, video is the instrument that allows one “to be a painter and model at the same time“, and one that she uses in “contrast to tele-vision“, to offer “near-vision“. Without sound and using slowed-down images, Pezold directs the camera toward various parts of her body, which has been transformed by make-up, white powder and black pigment, into a black and white art figure. The graphic appearance of the filmed body parts, their fragmentation and the framing by the monitor turns them into abstract images that strongly contradict the conventional representations of the female body.

# sanja iveković

**“meeting point” (1978)**  
**duration: 6’**

The tape deals with two distinct realities, the inner space of the TV image and the outer space of the viewer. The artist, who moves to a balletic rhythm, has painted a black dot on her forehead and a second one on the screen. Two dots are used as visual symbols which point out the relationships of these two opposites: a dot on the performer’s forehead as a sign of the “inner eye”, the other dot on the screen representing an exterior “point of view”: “I am dancing to music in front of the static camera. I start playing the tape, trying to stop the video image at the moment when one dot covers the other” (Sanja Iveković).

# dara birnbaum

**“technology/transformation:  
wonder woman” (1978)**

**duration: 5’ 45”**

Dara Birnbaum appropriates footage from the US TV-series *Wonder Woman*, deconstructing the illusionary narrative by focusing on the moments of transformation and bringing them together. Birnbaum undermines the story by simplifying it into very short ritual elements that she restructures by using the codes and grammar of advertising and TV, such as repetition. What she ironically reveals is the inherent hidden subtext of the popular series: the fetishization of the “Woman” as a sexual and simultaneously national symbol who appears in a symptomatic double function, the powerless everyday woman and the superhero Wonder Woman.

# pipilotti rist

**“i’m not the girl who misses  
much” (1986)**

**duration: 5’**

The artist, as the protagonist of her video, dances in a sort of erotic outfit, with bare breasts, while singing “I’m not the girls who misses much”, a line from John Lennon’s song *Happiness is a Warm Gun*. Rist not only changes the soundtrack by letting it run at a range of speeds; she also changes the rhythm of the technical reproduction. Therefore, her figure and voice appear perpetually distorted and in a sort of hysterical state, always at the verge of dissolving completely. Thus, the expected fantasized image of the beautiful, sexy woman is never being delivered – a continual deferment of desire.

# silvia eiblmayr

**is Ph. D. in History of Art** and curator. She lives and works in Vienna (Austria). She directed the Salzburger Kunstverein (1993-1995) and the Galerie im Taxispalais, Innsbruck (1999-2008). She has been visiting professor at the Munich Fine Arts Academy (1996) and the University of Essen (1998), and has taught at the Fine Arts Academy of Vienna (1988-2003). Among her exhibitions it is worth noting *Zones of Disturbance*, at the steirischer herbst in Graz (1997) and the project *The Wounded Diva. Body, Hysteria and Technology in 20th Century Art*, carried out at Lenbachhaus, Münchner Kunstverein, the Siemens Arts Programme, in Munich, and the Galerie im Taxispalais, in Innsbruck. She is also the author and editor of numerous texts and publications on modern and contemporary art, such as *Woman as Picture. The Female Body in 20th Century Art* (1993).



# contraseñas // pasahitzak // passwords

nuevas representaciones sobre la femineidad

emetasunari buruzko irudikapen berriak

new representations on femininity



Ayuntamiento  
de Vitoria-Gasteiz  
Vitoria-Gasteizko  
Udala