

# VÍDEO ARTE Y PERFORMANCE: GÉNERO, CUERPO Y EMANCIPACIÓN

## Material docente

### Dossier de trabajo segundo cuatrimestre

**Asignaturas:** Proyectos II. Técnicas en la creación artística y

Procedimientos audiovisuales de la escultura

**Licenciatura:** Bellas Artes

**Curso:** 5º

**Grado:** Bellas Artes

**Curso:** 2º

**Años:** 2008-2009 y 2010-2011

### AUTORES:

**Toni Simó Mulet**

**Jesús Segura Cabañero**

**Facultad Bellas Artes**

**Universidad de Murcia**

**Palabras clave:** Arte performance, video arte, docente, feminismo, cuerpo.

### **Resumen:**

Caroleen Shenemann, Martha Rosler, Pipilotti Rist, Vanessa Beecroft representan una selección de artistas que han trabajado desde las posiciones feministas en la performance y el video arte. Este trabajo es un recorrido desde los inicios de la performance en los años 60 hasta las últimas manifestaciones críticas con el rol de la mujer en la sociedad actual.

### **Abstract:**

Caroleen Shenemann, Martha Rosler, Pipilotti Rist, Vanessa Beecroft represent a selection of artists who have worked from the feminist positions in performance and video art. This paper is a journey since the beginning of the performance in the mid-1960s until the latest critical manifestations with the role of women in today's society.

## INTRODUCCIÓN

Arte de la performance, es decir actuaciones, eventos, acontecimientos, teatro, artistas *nonmatrixed* (un término excelente de Michael Kirby que se podría traducir por n o moldeados). No son obras de teatro, danzas u óperas, aunque puede participar de algunas de las características de estos, particularmente ocurren en el tiempo con la persona o personas como los *performers*. Como las obras de teatro, danzas u óperas, son muy difíciles de describir. Normalmente no hay un guión, los artistas y directores son prácticamente los mismos. El lugar está aquí, ahora es el momento. Las palabras pueden estar presentes pero son raramente importantes. La mayoría de las veces el artista es el “actor”, pero no necesariamente el único, y todo el mundo no está actuando, sino siendo ellos mismos.

La performance es por definición efímera. Hay incluso algunas actuaciones o tipo de performances pensadas como obras de arte que prescindan de la audiencia inmediata y se vuelcan totalmente a favor de la mediación de la cámara. Como por ejemplo la mayoría de las primeras obras de la calle y el cuerpo de Vito Acconci y, desde luego, la mayoría de las obras del cuerpo de Ana Mendieta. No es que sus cuerpos se convirtieran en esculturas, sino que hicieron imágenes de sus cuerpos. En cierto sentido se conocen las performances sólo a través de fotos y videos y películas, la presencia in situ de las performances sólo queda registrada a través de la documentación que se nos trasmite a través de la información. Estos documentos pasan a ser entonces la representación de las performances y sólo las conocemos a partir de ellas.

Las fronteras entre el arte happening, arte de acción, y el performance son fluidas, pero una distinción se pueden extraer con facilidad. Un happening implica un conjunto de instrucciones, una ubicación y un concepto dramático abierto, pero los participantes son libres para decidir en qué medida desean participar en los eventos. Las acciones, por el contrario, se basan en una idea que es aprobada por uno o varios artistas, pero la secuencia de eventos es esencialmente abierta, ya que la acción tiene lugar en un espacio público donde los encuentros no planificados con el mundo cotidiano son inevitables. A finales de la década de 1960 se hablaba de “anti-arte” o “no-arte”. El arte de la performance se aproxima más a la tradicional puesta en escena, lo que requiere una delimitación clara entre actores y público. Aquí, los eventos pueden ser meticulosamente planificados o relativamente espontáneos: el punto importante es que siempre giran en torno a las personalidades individuales de los artistas intérpretes. Los tres géneros tienen que ver con un tipo especial de intensidad, un proceso orientado a la transformación del arte que no es compatible y se resiste obstinadamente a la mercantilización de la obra de arte. A pesar de que sigue un patrón conceptual identificable, un evento artístico de este tipo es de por sí único y no puede ser reproducido. Los eventos pueden ser un guión, pero tienen su propia dinámica, que a menudo incluye un elemento aleatorio. No importa si el resultado es esotérico, chamánico, didáctico, entretenido o provocador, los actores y los espectadores siempre están involucrados en un intercambio directo, una relación que ahora llamamos

“interactividad”, la palabra mágica que ha sustituido a la “comunicación” de la década de 1970.

Si nos fijamos en el papel dominante de hoy de la televisión y la música como medios de entretenimiento de masa cultural, su convergencia (video musical/MTV) nos recuerda que el video, en sus inicios en la década de 1960, no fue considerado una forma de arte, sino que se mantuvo excluida del sistema privilegiado del arte o definido por el propio medio en oposición a los cánones estéticos del modernismo. La genealogía del medio, incluidos los primeros experimentos con la transmisión de imagen conceptual, formal, y la retroalimentación del circuito cerrado, se puede entender sólomente, sin embargo, si se reconoce que el idioma, la forma y la función de vídeo no surgió independientemente de otro objeto o formas de arte procesuales (arte visual, cine, danza, teatro, arte de performance). Tampoco el video podría desarrollar un "idioma" independiente de su inevitable comparación con el "otro," la pantalla de televisión y su omnipresencia como un icono de la cultura de masas. Como en la interpenetración del Arte Pop y la cultura de masas, que iniciaron la ruptura final del arte elitista y sus tradiciones históricas de las vanguardias, los movimientos estadounidenses y europeos de los años 1960 –Fluxus, eventos de acción, acontecimientos, actuaciones– proporcionaron el contexto de las corrientes del postmodernismo, que han surgido en relación directa con las formas culturales de masa y las tecnologías. El Vídeo (o "televisión electrónica," como Nam June Paik lo llamó) como un medio abstracto caracterizó todos los atributos que lo distinguen de la autonomía de la obra modernista: dispersión, reproducción, efímero, teatral y interdisciplinario.

Pero si la historia de video es concurrente con la historia de la postmodernidad, también comparte la promesa incumplida de una transformación radical del arte y la sociedad. La realización de su destino, por ejemplo, su incorporación gradual a las instituciones de arte durante la década de 1980, o su frustrada y debilitada relación con la televisión, nos devuelve a los primeros intentos de Nam June Paik y Wolf Vostell utilizando el medio creativamente contra sí mismo, las instituciones del arte y la cultura comercial. Estos trabajos marcarían las direcciones de la primera etapa en la historia de video.

Respecto a los trabajos que incorporan los cuerpos la emancipación y el género podemos pensar en la cultura cyborg como un organismo ingobernable. Donna Haraway se ha apropiado de este término, que se deriva de la historia del espacio ultraterrestre y se utiliza en la ciencia ficción para describir organismos cibernéticos, y fue recodificada para los intereses feministas. Cyborgs son máquinas de guerra, así como los seres humanos que han sido subordinados por la feminización de la economía actual del trabajo doméstico. Son ficciones que proceden tanto del tecno-capitalismo, así como del feminismo. Son seres humanos reales de la era de la información o la “informática de la dominación.”El cuerpo cyborg es siempre un cuerpo efecto y síntoma de la sociedad de la información neoliberal. Es su producto y su símbolo, es la concepción alternativa del sujeto.

La fantasía cyborg feminista es esencialmente generada a través de la noción de que la resistencia es algo localizado en el cuerpo. Esto no es nada nuevo si se considera que las feministas en los años setenta ya partieron de la suposición de que el cuerpo es un campo de batalla. En los últimos años, sin embargo, el enfoque se ha orientado hacia la idea de un desarrollo fundamental de un híbrido o cyborg más allá de la fortificación tecnológica.

Caroleen Shenemann, Martha Rosler, Pipilotti Rist, Vanessa Beecroft representan una selección de artistas que han trabajado desde las posiciones feministas en la performance y el video arte. Desde los inicios de la performance en los años 60 hasta las últimas manifestaciones críticas con el rol de la mujer en la sociedad actual.

## 1. CAROLEE SCHNEEMANN

### *Meat Joy, 1964*

Un artista feminista pionera, Carolee Schneemann investiga las vidas, los cuerpos y los roles de la mujer en la sociedad. Aunque ha trabajado en una gran variedad de medios de comunicación a lo largo de su carrera, está más estrechamente asociada a un tipo de performance de los 60 y 70, el Body Art. El Body Art feminista celebra y reafirma los aspectos de los cuerpos de las mujeres que han sido tradicionalmente ignorados o reprimidos por el *mainstream* de los privilegios del hombre. Estas performances incluyen a menudo, desnudos y un rechazo explícito de las ideas tradicionales, que descartaban la sexualidad femenina. En muchas de las performances de Schneemann, su cuerpo literalmente se convierte en parte de la obra de arte. Video, fotografías y descripciones verbales son todo lo que queda de estas poderosas performances en vivo, y fueron testigos un público limitado.

El movimiento de artistas feministas respondió también a la crisis entre la definición tradicional de autor y una auténtica posición del sujeto femenino. La autora femenina se representa como un elemento de procedimiento social y a través de esto, demanda una atención más cercana en cuanto a las relaciones de poder entre individuos (principalmente femeninos) e instituciones encontradas en el proceso de producción artística. La aspiración era hacer arte a manera de transformación social siendo la artista una activista al servicio de la reformulación de los valores culturales tradicionales, siendo esto posible solo con la destrucción del aura que rodea el misterio del proceso de la creación artística. Colaboración o acción colectiva es la “técnica” utilizada para desmitificar al artista creador haciendo responsables a todos los participantes del producto final sea el que sea. De acuerdo con este modelo, la colaboración –al menos en las aspiraciones feministas– no desestabiliza la identidad del artista, más bien remarca su posición de productor en términos marxistas; enfatizando la producción sobre el producto, eliminando distinciones entre no especialistas (lectores, escritores, audiencia) y especialistas (autor, artista) incentivando a la artista feminista a descubrir otra identidad a través de su solidaridad con un cuerpo mayor, el del proletariado. Es así que el producto final no sería sino el residuo de proceso en sí.

Schneemann y sus participantes habían estrenado *Meat Joy* en el primer Festival de libre expresión en París en mayo de 1964. Otras dos performances habían seguido más tarde ese año en Londres y Nueva York. Un grupo de hombres y mujeres, despojados de su ropa interior, bailaron y se retorcieron uno con el otro en láminas de plástico, mientras frotaban pescado, pollo y salchichas, así como pintura, en sus cuerpos. La performance fue muy sensual; Hay aspectos incorporados como sentir, oler, oír, ver e incluso catar. El trabajo fue simultáneamente erótico, asqueroso, cómico, coreográfico y espontáneo. *Meat Joy* fue una celebración de la carne que desembocó en un ritual extático.

Primeramente realizado en el centro americano en París, y más adelante en la iglesia

conmemorativa de Judson en Nueva York. Carolee Schneemann, influenciada por Antonin Artaud y las teorías psicológicas de Wilhelm Reich celebró la carne sensual en todos sus aspectos como una performance intermedia con parejas que actuaban en escena. Así comenta Carolee Schneemann la performance: “Había muchas razones para usar el cuerpo desnudo en mis trabajos cinéticos de teatro: para abordar los tabúes contra la vitalidad del cuerpo desnudo en movimiento, para erotizar mi cultura de la culpabilidad y confundir la cultura de la rigidez sexual –que la vida del cuerpo es más variada y expresiva de lo que la sociedad represiva sexualmente pueda admitir.» (Schneemann, 1979: 194)



1. Carolee Schneemann, *Meat Joy*, 1964.



2. Carolee Schneemann, *Meat Joy*, 1964.



3. Carolee Schneemann, *Meat Joy*, 1964.



## 2. MARTHA ROSLER

### *Semiotics of the Kitchen, 1964*

Semiótica de la cocina es una parodia feminista de vídeo y performance realizada en 1975 por Martha Rosler. El video, que dura seis minutos, se considera una crítica de las versiones de mercancía y de los roles tradicionales de las mujeres en la sociedad moderna. Con Rosler como cocinera en vivo, la cámara observa cómo se presenta una gran variedad de utensilios de mano de cocina, muchos de ellos anticuados o extraños, y, tras identificarlos, demuestra que son improductivos, y a veces, con usos de violencia. Utiliza una cámara estática y en gran medida un conjunto plano, permitiendo al espectador centrarse más en la performance de Rosler y añadiendo una calidad primitiva.

Letra por letra, Rosler navega por el léxico culinario con un utensilio de cocina diferente para cada letra. Comienza con un delantal, que se ata a la cintura, y, con humor inexpressivo, viaja a través del alfabeto, hasta las últimas letras. En las letras, U, V, W, X, Y, Z, se prescinde de los utensilios y los gestos del cuerpo se convierten en un sistema señalético en sí mismos. La Z es la réplica de la marca del Zorro, una referencia cinematográfica, y al final de toda la obra el artista realiza un encogimiento de hombros, de alguna manera desactiva la lectura negativa de la parodia. El enfoque en la lingüística y las palabras es importante, ya que Rosler ha dirigido el vídeo para desafiar "el sistema familiar de significados domésticos del día a día –signos convencionales de la producción alimentaria y la industria doméstica."

Rosler, una reconocida feminista, comentó acerca de esta obra que "cuando la mujer habla, nombra su propia opresión." La terminología simbólica de la cocina, la hipótesis, de la mujer que se transforma en una señal del sistema de producción de alimentos y de su subjetividad. Rosler "sustituye el sentido domesticado de los utensilios de cocina con un léxico de la rabia y la frustración." La obra estaba destinada, como todos los primeros vídeos, a mostrarse en un monitor de televisión, y por lo tanto no es casualidad que algunos de los gestos representan un lanzamiento de los contenidos imaginarios de ciertos instrumentos "fuera de la caja" de la programación televisiva. No es la producción de alimentos en sí mismo el objetivo de Rosler, sino el papel de ama de casa feliz y de productora desinteresada adoptado por Rosler, esto es lo que el vídeo tiene la intención de poner en el centro de atención.

Esta sobriedad de enfoque de los videos de Rosler, a menudo unido con un sentido del humor mordaz, fue en parte inspirado por las películas de Jean-Luc Godard, el experimentador suizo que llegó a la fama a principios de los años 60. Rosler se reunió con Godard un par de veces durante sus estudios de postgrado en la Universidad de California en San Diego, donde también se reunió con el director de cine Roberto Rossellini e intelectuales influyentes como Herbert Marcuse, Jean-François Lyotard y Fredric Jameson. En Godard, la joven Rosler había encontrado un modelo de artista que

se resistían a la comercialización de las ideas, incluso cuando deslumbró con sus imágenes, sonidos y textos impactantes.

Lo doméstico también jugó un papel en *Semiotics of The Kitchen*, Al igual que gran parte de sus primeros trabajos, la semiótica es sorprendente tanto por su inocencia, así como su complejidad. Las fotografías y videos de Rosler se realizaron desde el principio mostrando un buen conocimiento de la técnica. En su performance y vídeo " *Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained*," 1977 el artista propone tener cada centímetro de su cuerpo desnudo medidos y registrados por dos hombres vestidos de blanco mientras un coro de mujeres de pie están a un lado mirando en silencio. "Este es un trabajo sobre cómo pensar acerca de ti", Rosler dice en una voz en off en el video.

En los últimos años, Rosler ha tomado sus cámaras (fijas y en movimiento) para trabajar por ejemplo en los aeropuertos (producción de magníficas fotografías de detalles arquitectónicos en las terminales de vacío) y proyectos de vivienda (un estudio de vídeo del último desarrollo Corbusier en Firminy, Francia), mientras que mantiene su compromiso con la difícil situación de las personas sin hogar: *Housing is a Human Right* (La vivienda es un derecho humano) se visualiza en una valla publicitaria en Times Square. Así como también su compromiso con los oprimidos políticamente: *Chile on the Road to Nafta* (Chile en el camino hacia Nafta) un video realizado en Chile 25 años después del golpe de Estado que depuso a Salvador Allende.



4. Martha Rosler, *Semiotics of The Kitchen*, 1964.



5. Martha Rosler, *Semiotics of The Kitchen*, 1964.

### **3. PIPILOTTI RIST**

#### ***Ever is over all, 1997***

Rist describe positivamente los aspectos negativos de la feminidad, que han sido rechazados por las mismas mujeres. Articula sus ideas con imágenes ingravidas del amor, la muerte, la vida cotidiana, y de la ficción. Su estilo único es un producto de la relación sensual y dócil entre la música y vídeo arte. Rist es también un miembro de la banda musical y ha diseñado las escenografías. Su instalación de video se inspira la consciencia del cuerpo sobre las audiencias como una nueva experiencia, de forma diferente a los grandes videoclips visualizados en una pantalla enorme. En *Ever Is Over All*, una mujer joven en un vestido azul claro camina felizmente a lo largo de la calle con una flor tropical enorme, colorida, en su mano. Rist va rompiendo la flor en las ventanas de los coches aparcados por donde pasa. La combinación de la fantasía urbana violenta, de la música romántica, y del sonido destructivo sugiere el nacimiento de una lengua visual sofisticada, expresando los sentidos directos, realistas de la generación del MTV.

La instalación de esta videoperformance envuelve a los espectadores en dos proyecciones a cámara lenta en paredes adyacentes. En una pared una cámara itinerante se centra en las flores rojas de un campo de exuberante vegetación. La visualización fascinante que crean estas imágenes armoniza con la proyección de la izquierda, que relata a una mujer en zapatillas Rubí brillantes caminando por la calle entre coches aparcados. La fluidez de ambas escenas se interrumpe cuando la mujer violentamente destroza una fila de parabrisas de coches con la flor que lleva en la mano. Cuando aparece el oficial de policía con sonrisas de aprobación de lo que está haciendo, se introduce una tensión cómica en esta escena caprichosa y anarquista. Las imágenes de Rist tienen varios fundamentos e invita a muchas interpretaciones. Seleccionados desde recursos tan ricos y variados como los cuentos de hadas, el feminismo, la cultura contemporánea y su propia imaginación. Las proyecciones caleidoscópicas de color saturado del artista son una amalgama visual sofisticada de ingenio, el humor y la ironía. La Ficción y realidad es un tema importante para Rist, en cuyo trabajo se palpa una extraña combinación de pesadilla y magia que prevalece sobre la lógica del sentido común. En *Ever is Over All*, la artista yuxtapone el campo y sus flores con su potente varita mágica y transpone actos de agresión y aniquilación en actos benevolentes y creativos...

¿Uno podría preguntarse por qué alguien iría caminando a lo largo de una calle con un camisón de cuento de hadas con una flor de aspecto más bien fálica? Nos damos cuenta cuando en un momento en su caminata a cámara lenta da un giro dramático hacia un coche aparcado y con su flor golpea una ventana. Continúa su paseo y sigue sonriendo felizmente y a intervalos periódicos repite su acción de aplastar la flor sobre las ventanas de los coches. En un momento del vídeo un oficial de policía femenino aparece detrás de la mujer y le saluda de manera entusiasta. Parece bastante claro el

significado del vídeo: Rist es una artista femenina y esta secuencia onírica parece ser una declaración feminista, una interpretación resuelta por la aparición de la policía femenina.

De alguna manera los espectadores, asociamos automáticamente los coches aparcados con una sociedad dominada por los hombres. Sin duda es el caso de que la obsesión por los automóviles es un fenómeno predominantemente masculino. Y los coches son máquinas, en contraste con las flores que se proyectan sobre la naturaleza para proporcionar una asociación ideológica bastante estereotipada de la mujer con la naturaleza y el hombre con máquinas. Otra característica del video es su representación de violencia hermosa. Rist ha tenido gran éxito en su representación de un modo feminizado de violencia, haciéndolo posible esto con el enmarcado de la narrativa como un ensueño.

El vídeo de Rist es particularmente interesante porque el mundo del arte sigue siendo dominado por hombres. Y la razón de por qué esto es así es porque la llegada de las mujeres a la escena artística es todavía vergonzosamente reciente. No fue hasta la década de 1980 que dos mujeres, Cindy Sherman y Barbara Kruger se convirtieron en figuras de un importante movimiento (la apropiación posmoderna). No fue hasta principios de los 1980 que por primera vez una mujer había alcanzado una posición de liderazgo en la historia del arte occidental.

Lo que es interesante de este video es que nos recuerda que la lucha de las mujeres en el arte y la sociedad en general, todavía es muy reciente y tiene un largo camino por recorrer. No hay absolutamente ninguna razón para pensar que estamos en una fase “postfeminista” en el que se da por sentado que las mujeres son iguales. La relación entre hombres y mujeres es compleja por el problema desconcertante del poder. Los hombres parecen ser particularmente obsesionados con el poder y detrás del poder masculino siempre está la violencia. Por el contrario, lo más notable sobre el impacto revolucionario del movimiento de las mujeres de los años 60 y 70 es que logró alcanzar la espectacular transformación social sin violencia.



6. Pipilotti Rist , *Ever is Over All*, 1997.



7. Pipilotti Rist , *Ever is Over All*, 1997.



8. Pipilotti Rist , *Ever is Over All*, 1997.



#### **4. VANESSA BEECROFT**

##### ***VB 50, 2002***

Desde mediados de los años 90, Vanessa Beecroft viene realizando performances que utilizan cuerpos femeninos desnudos y estilizados como *tableaus vivants*. En el caso de la obra *VB 50* de 2002, fue creado en São Paulo, los determinantes elementos estilísticos elegidos para la performance son la coloración uniforme de la carne y las pelucas. Estos elementos se refieren al contenido social de la publicidad –los diversos tonos de la piel de las imágenes son evocadores de la sociedad multicolor del Brasil. También es deliberado el efecto de clonación de los cuerpos evocando aquí visiones utópicas. Pero las performances nunca abandonaron la idea de estar en un espacio significativo para el arte. A través la ausencia de cualquier acontecimiento en el curso de la performance, el acto de la exhibición y el mirar voyeurístico llegan a ser cada vez más secundarios. Aun cuando Vanessa Beecroft trabaja con los cuerpos reales, al final produce solamente imágenes del cuerpo. Los trabajos de fotografía fija es el medio de evaluación de sus performances.

En esta performance de Beecroft obtenemos la belleza en muchos estilos, a través de un gran número de identidades globales, representando a casi todos los continentes. Cuando Beecroft crea una performance investiga la ubicación, a menudo haciendo de la diferencia cultural una parte de su disposición estética. Para la performance *VB 50* eligió a las mujeres de color con una gran variedad de tono para representar diferentes influencias étnicas de Brasil. La presentación que hizo en Estados Unidos lleva significaciones históricas y sociales que evocan la historia de la esclavitud.

Incluso cuando las mujeres están unidas por la paleta de colores étnicos la variación del cuerpo humano es evidente, Beecroft documenta claramente una considerable variedad de identidades. Pero sólo dando a los obras títulos numerados, lo que se está haciendo es un índice o catálogo de sus selecciones alrededor del mundo. Su punto de vista exacto de la importancia cultural combinada es a pesar de todo desconocido

Beecroft es Italiana de nacimiento, aunque reside en Nueva York desde hace años, Vanessa Beecroft (Génova, 1969), es una de las figuras indiscutibles del panorama actual del arte contemporáneo. La artista trabaja la imagen de la mujer formando cuadros vivientes, creando unas obras provocadoras e intrigantes, bellas y descabelladas, efímeras aunque apresadas, en parte, por la fotografía y el video. Su trabajo se exhibe en galerías, museos y centros de arte de todo el mundo materializado en fotografías y videos. Imágenes capturadas de unas acciones artísticas o performances previas, que son el eje central de su obra. Al ser la performance, un acto fugaz, necesita de la fotografía y el vídeo para registrarse. Aunque estas imágenes obtenidas, no dejan de ser documentos incompletos. Es decir, son visiones parciales de la verdadera obra de arte, la performance, compuesta por otros elementos psicológicos y ambientales imperceptibles por medios mecánicos. La obra de Beecroft está muy vinculada al universo femenino, ejecuta normalmente sus performances con grupos de mujeres, desnudas o semidesnudas, que expresan un arquetipo de belleza similar. Que responde a

patrones muy concretos y a ciertos rangos de edad. Una selección nada casual, con una vinculación con la propia artista. Normalmente utiliza modelos delgadas, que en ocasiones recuerda a la modelo de pasarela desposeídas de su función de percha. Privadas de cualquier elemento que pueda expresar su individualidad, uniformadas y homogeneizadas, permanecen atentas a las órdenes de Beecroft. Sin poder hablar, sin poder moverse de su emplazamiento, sin poder comunicarse con el público, un pequeño ejército femenino posa obediente. Como estáticas divinidades ensimismadas, alejadas de la realidad, ajenas a su entorno, ignorándolo pero interactuando inevitablemente con él con su presencia.

Estas relaciones emocionales son básicas en la obra de Beecroft, sus trabajos se basan en las relaciones que se establecen entre las modelos y el público, entre cada uno los individuos y en el conjunto. Y a la vez, todo este proceso interrelacionado nace de la interacción de las propias modelos con ellas mismas. Vanesa Beecroft comenzó a realizar estas performances en 1993, porque tenía la sensación de que la pintura no era el medio más adecuado para retratar fielmente a un sujeto que está vivo. Pero su vinculación con la pintura y la escultura, ha seguido estando muy presente. Según ella, sus obras son pinturas que se desarrollan lentamente en el tiempo. Y aquí anunciamos un factor determinante en su trabajo, el tiempo.

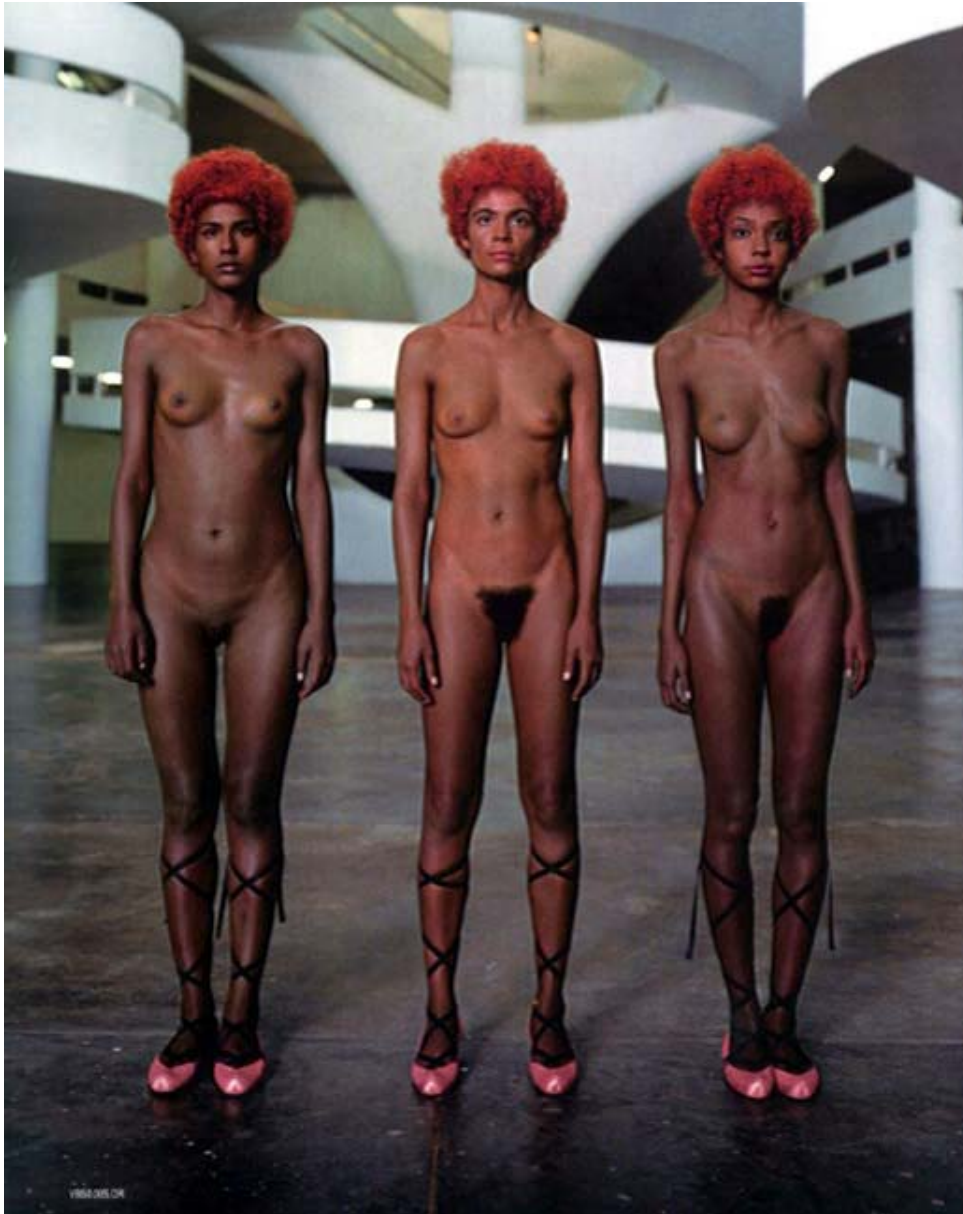
Las imágenes durante la performance, van cambiando. El tiempo ejerce de actor importante en las obras de Beecroft, desmontando el orden preestablecido. La artista juega con ello. Dicta las condiciones y permite que el cansancio de las modelos, producido por una larga e incómoda sesión, desmenuce y haga decaer la formación inicial. Las frías y artificiosas imágenes, terminan doblegadas, transformadas en iconos más mundanos. Abatidas mujeres, aburridas, sin fuerzas, derrotadas, que miran al infinito y que terminan sentadas, en cuclillas o tumbadas. Como en las conocidas imágenes de *VB 53*, la performance realizada en un invernadero de cristal y hierro, el *Tepidarium* de Roster en el *Giardino dell'Orticoltura* de Florencia, en junio de 2004. Donde, obligadas por el cansancio, las veintiuna modelos vestidas únicamente con unas sandalias de tacón terminan tumbadas o sentadas sobre un montículo de tierra oscura, color café. Y en consecuencia, manchando su cuerpo desnudo. Manos, codos, muslos, rodillas, glúteos aparecen sucios, con restos de tierra, dando una mayor sensación de decrepitud, de ser el final de un proceso, proporcionándole a la performance un efecto más dramático, más teatral. En su obra hay un componente autobiográfico muy marcado, con ciertas pinceladas obsesivas sobre el aspecto de la mujer. La delgadez, la apariencia física, el cuerpo femenino, y la observación del mismo por parte de la sociedad y de la propia mujer.



9. Vanessa Beecroft, *VB 50*, 2002.



10. Vanessa Beecroft, *VB 50*, 2002.



11. Vanessa Beecroft, *VB 50*, 2002.

## **5. BIBLIOGRAFÍA**

- Beecroft, V., & Beccaria, M. (2003). *Vanessa Beecroft: Performances, 1993-2003*
- Blessing, Jennifer, Trotman, Nat (2010) *Haunted: Contemporary Photography, Video, Performance*, Guggenheim Museum Publications, 208 p.
- Combaliá Dexeus, Victoria, Rego de la Torre, Juan Carlos (2005) *Desvelar lo invisible: Videocreación contemporánea/Unveiling the invisible: Contemporary video art* Consejería de Cultura y Deportes, Madrid.
- George, Adrian ed. (2003) *Art, Lies and Videotape: Exposing Performance*, Tate Publishing, Liverpool.
- Goldberg, RoseLee (2001) *Performance Art: from Futurism to the Present*. New York: Thames & Hudson.
- Goldberg, Roselee, Anderson, Laurie (2004) *Performance: Live Art Since the 60's* Thames & Hudson, 240 p.
- Heathfield, Adrian (2004) *Live: Art and Performance*, Routledge, Londres, 240 p.
- Jones, A. (1997). "Presence in absentia: Experiencing performance as documentation". *Art Journal*
- Jones, Amelia (1998) *Body Art: Performing The Subject*, University of Minnesota Press, 368 p.
- Kaye, Nick (2007) *Multi-media: Video, Installation, Performance*, Routledge, Londres 272 p.
- Kellein, Thomas (2004) *Vanessa Beecroft*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz.
- Malet, Rosa María (2010) *Pipilotti Rist: partit amistós - sentiments electronics/ Friendly game - electronic feelings/Partido amistoso - sentimientos electrónicos*, Fundació Joan Miró, Barcelona.
- O'Reilly, Sally (2009), *The Body in Contemporary Art*, Thames & Hudson, Londres, 224 p.
- Rist, Pipilotti, Cornelia Providoli (1998) *Himalaya: Pipilotti Rist, 50 Kg (nicht Durchtrainiert)* Köln: Oktagon.
- Rosler, Martha, Alan Gilbert (2009) *Martha Rosler: La Casa, La Calle, La Cocina; Centro José Guerrero*, Centro José Guerrero. Granada
- Schneemann, Carolee (1983) *Carolee Schneemann: Early & Recent Work*. New Paltz, N.Y.

Schneemann, Carolee, McPherson, Bruce R. (1979) *More Than Meat Joy: Complete Performance Works & Selected Writings*. Mcpherson & Co.

Schneider, Rebecca (1997) *The Explicit Body in Performance*, Routledge, Londres, 256 p.

Schreuder, Catrien (2010) *Pixels and places: video art in public space*, NAI, cops. Rotterdam.

Warr, Tracey ed. (2000) *The Artist's Body: Themes and Movements*, Phaidon, Londres, 306 p.

Zegher, Catherine De (1998) *Martha Rosler: Positions in the Life World*. Cambridge, MA: MIT Press.