

# **NARRACIONES VIRTUALES: CRISIS DE LA NARRACIÓN, CINE, DOCUMENTACIÓN Y LENGUAJE CORPORAL**

## **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, vídeo arte, docente, narración, documentación.

#### **Resumen:**

Hélio Oiticica, Gary Hill, Rassim Krastev, Ursula Biemann representan una selección de artistas que han trabajado en la performance y el video arte. Este trabajo es un recorrido por artistas que han registrado la deconstrucción de las narraciones, la documentación y la expresión corporal en sus videoinstalaciones.

#### **Abstract:**

Hélio Oiticica, Gary Hill, Rassim Krastev, Ursula Biemann represent a selection of artists who have worked on performance and video art. This paper takes a look at artists who have recorded the deconstruction of narratives, documentation and body expression in their video installations.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	3
1. HÉLIO OITICICA: BLOCK EXPERIMENTS IN COSMOCOCA, PROGRAM IN PROGRESS, CC1 TRASHISCAPES .....	6
2. GARY HILL: PRIMARILY SPEAKING .....	11
3. RASSIM KRASDEV: CORRECCIONES .....	16
4. URSULA BIEMANN: PERFORMING THE BORDER .....	19
5. LISTA DE ILUSTRACIONES.....	25
5. BIBLIOGRAFÍA .....	26

## INTRODUCCIÓN

Durante el siglo XX, el arte de la narración ha sufrido cambios drásticos y ha capeado muchas crisis, en el curso de la cual ha sido profetizado su muerte más de una vez. A través de los siglos, el arte narrativo –tradicionalmente entendido como una descripción del curso de los acontecimientos reales o imaginarios– no sólo se ha fijado en los cambios sociales y políticos en busca de inspiración, sino que a través de modificaciones formales, también ha señalado y se ha convertido en una expresión de esta evolución de la sociedad. A pesar de todas las cesuras que intervienen y las interrupciones, la narración como una práctica cultural parece haber experimentado un renacimiento virtual a finales del siglo XX. Sorprendentemente, esto se puede sentir no sólo en la literatura y el cine, sino también con especial intensidad en los medios de comunicación electrónicos. Internet como un nuevo modo de comunicación ha alcanzado el estado de un medio de comunicación y ahora requiere formas adecuadas de comunicación del contenido. Pero incluso un medio ya establecido como el video está recurriendo a estrategias narrativas y al establecimiento de una forma de narración que plantea una serie de preguntas: ¿Estas prácticas constituyen realmente un renacer de la de la narración, es decir, representan la esperanza de que, tras el colapso de las grandes utopías de los años setenta, una nueva forma se puede encontrar para hacer viable una vez más las narrativas?, ¿Es una nueva forma narrativa emergente, que está en condiciones de reflexionar sobre la historia y las historias de la era moderna y hacer una declaración incisiva sobre el estado de nuestra realidad?

Los cambios funcionales en la narrativa literaria, con James Joyce como ejemplo, están relacionadas con la transformación en las formas de expresión en los medios interactivos y el arte en Internet en la década de 1980 y la década de 1990, así como en las obras de vídeo de la década de 1990. La metodología estética detrás de estas estrategias narrativas, con los que trabajan los artistas contemporáneos está en la base de la (re)formulación de nuestra comprensión de la realidad. En las diversas fases y en los diversos medios de comunicación desde el siglo XVIII, el terreno ha sido preparado para lo que ha llegado a constituir la heterogeneidad de las formas actuales de la narración y su expresión en los medios electrónicos.

El trasfondo histórico y teórico fundamental, sin el cual las estrategias narrativas frecuentes en los medios de comunicación actuales no se pueden entender correctamente, se puede encontrar en la crisis de la narración en torno a 1900. Esto se expresó sobre todo en la crisis de la novela y se relacionó con las dudas fundamentales sobre si era posible representar la compleja realidad de la sociedad moderna con la ayuda de historias lineales, motivadas causalmente. Las repercusiones de este desarrollo todavía se pueden sentir hoy, y se citan a menudo en las obras de red, instalaciones interactivas y el arte cinematográfico/narrativo de vídeo de la década de 1990, dominando no sólo sobre la forma, sino también ejerciendo un impacto sobre el contenido.

Cuando los artistas se apropian del parámetro de la narrativa del tiempo en el arte de los medios durante los años 1980 y 1990, tanto la aceleración como la lentitud juegan un papel especial. La instalación de Bill Viola vídeo *The Greeting* (1995) se caracteriza por una fuerte desaceleración del ritmo de la imagen. La escena original es entre tres mujeres y se ralentiza hasta el punto de que cada secuencia de imágenes individuales ya no es entendida en el contexto de la anterior y la siguiente, sino más bien como un marco autónomo en sí mismo, cargando de manera positiva un sentido. La cohesión narrativa se disuelve en favor de la “presencia del momento.” En su película *Bear* (1993), Steve McQueen también trabaja con la manipulación del tiempo. Ángulos de cámara en forma de clip, que detallan el centro de atención, fracturan la narrativa general de cualquier referencia. Los elementos narrativos construyen una trama, por lo que en última instancia, su significado permanece oculto. Steve McQueen por lo tanto nos remarca el proceso de la observación en sí mismo, o más precisamente, el proceso de producción de lo sensorial como el centro de atención de sus obras.

En *24 Hour Psycho* (1993), Douglas Gordon significativamente ha ralentizado la película de Alfred Hitchcock *Psicosis*. Utiliza este dispositivo para anular la continuidad de los hechos, por lo que es imposible leer lo que fue una historia coherente. La relación de las distintas acciones entre sí se disuelve, por lo que la dramaturgia y la psicología de los personajes pierden sus puntos de referencia y se disecciona en fragmentos narrativos. Jeffrey Shaw logra un efecto similar en *Revolution* (1989) con la aceleración de las imágenes, mientras que al mismo tiempo, ralentiza radicalmente el movimiento del espectador.

Desde principios del siglo XX, el desarrollo del cine con sus nuevas cualidades visuales forma un importante punto de partida para el estudio artístico de las nuevas formas de expresión y las técnicas de la percepción. Esto ocurre también en el desarrollo de otros medios de comunicación. Aquí, el objeto de estos estudios suele ser la forma específica de los propios medios de comunicación y su idoneidad como medio de expresión artística. Artistas y, sobre todo los pintores, exploran las posibilidades estéticas del cine. La luz de la película se considera una extensión del espectro artístico, un medio de transferencia de pintura a la dimensión del movimiento.

Siempre ha existido también el interés en el estudio de fenómenos ópticos más allá del marco de los medios de comunicación clásicos como el cine y video. Un concepto ampliado del arte multimedia deja obsoleta las fronteras de la transmisión de la pura imagen y aporta otros medios de expresión en el proceso artístico. Esto incluye estructuras arquitectónicas así como la luz y el sonido. Por lo general de lo que se trata es de la ampliación de los estudios de la percepción hacia las tres dimensiones, superando las posibilidades bidimensionales de los medios de comunicación de la imagen.

En la década de 1960, la performance se utiliza cada vez más como un recurso para la percepción sensorial del espacio. En el llamado *Expanded Cinema* (cine expandido), que describe todo lo que va más allá de las habituales tecnologías de producción y

proyección del cine, y los lenguajes formales convencionales también se superan por la extensión de la película en el espacio. A menudo, el arte y la tecnología están vinculados entre sí; se ponen a prueba las nuevas tecnologías de proyección y la audiencia se integra en el evento. Joachim Paech describe la utopía de este movimiento como “una nueva vanguardia en la que el cine se extendería a todas las áreas de información y comunicación, la performativa y el conocimiento, o para decirlo brevemente, la vida social y cultural. Por un lado, el arte se convierte en un medio de información social; al mismo tiempo, los nuevos medios igualmente realizan su tarea de información con medios artísticos, mediante el cual la información es generalmente identificada con la transformación.” (Paech, 2002)

## 1. HÉLIO OITICICA

### ***Block Experiments in Cosmococa, Program in Progress: CCI Trashiscapes*** **1973/2003**

*Cosmococa 1: Trashiscape* se llena de colchones y de almohadillas sobre los cuales se descansa, y cada espectador es animado a acicalarse. Mientras se mira una instalación de diapositivas que ofrece imágenes de la cara de Luis Buñuel que adorna la cubierta de la New York Times. Las diapositivas documentan una serie de diseños delicados que se mueven sobre la silueta del cineasta surrealista, al mismo tiempo Neville D'Almeida manipula líneas gordas de cocaína a través de la fotografía. Una instalación de sala que consta de 10 hamacas, proyecciones de diapositivas en cuatro paredes y el techo, y una banda sonora de Jimi Hendrix.

En 1970 el artista brasileño Hélio Oiticica, alentado por la recepción de una beca Guggenheim y su inclusión en el estudio histórico del arte conceptual, la exposición "Information" en el MOMA, se trasladó a Nueva York. Fue una jugada que provocó un cambio en su pensamiento y su trabajo. Aunque fascinado con el cine y contrario a la cultura "espectacular" en Nueva York Oiticica, en colaboración con su amigo, el cineasta Neville D'Almeida, comenzó a formular un plan complejo para una serie de acontecimientos ambientales colectivamente llamados *Cosmococas*. Diseñado para proporcionar experiencias de la vida real que exigen una consideración imaginativa y crítica por parte del participante, estas obras fueron "supra-sensoriales", se hizo hincapié en la primacía del cuerpo y se trató de desafiar a los mecanismos culturales de la mediación con la activación de todos los sentidos con un desorientador aluvión de sonido, luz, color, texturas, olores, imágenes y actividades. En *CC3: Maileryn (1973)*, por ejemplo, el suelo está cubierto por una gruesa capa de arena sellado con vinilo transparente. Globos amarillos y naranjas son esparcidos de golpe, mientras ventiladores eléctricos soplan desde diversos rincones, una banda sonora resuena con música latina y una serie de proyectores de diapositivas lanzan imágenes de Marilyn Monroe a través de las paredes, techos y pisos, las facciones de Marilyn están indicadas con cocaína.

Siguiendo el objetivo de Oiticica de la "simultaneidad pura" *Cosmococas* combinan aspectos de Burroughs (los propios escritos de Oiticica a partir de este momento tienen influencia de Burroughs en su estilo y sus preocupaciones), el cine experimental al estilo de Warhol y Jack Smith, el ocio basado en la arquitectura de la Nueva Babilonia de Constant, la teoría situacionista, la escultura social de Beuys, el "poder revolucionario del Rock", y un anhelo simbolista para el escapismo. Oiticica promueve la rebelión pasiva ("la poesía de Artaud sin sangre", escribió Oiticica) en *CCI: Trashiscapes (1973)*. La agresividad, la diversión propia de las instalaciones en última instancia desmentían la indolencia dandy y meditativa que parecían ofrecer. De hecho, la música a alto volumen, las proyecciones parpadeantes y los recintos claustrofóbicos ponen al espectador en una presentación sin sentido. Encerrado en una hamaca, el sujeto no es más libre que el espectador en las salas.

Las limitaciones del arte, después de todo, favorecen el efecto sobre la experiencia real. Oiticica ve *Cosmococas* como proposiciones, sugerencias de cambios en el pensamiento y el hacer de la gente que se espera pueda llevar fuera de la galería, en el mundo exterior.

Muchas de las prácticas contemporáneas que se han generalizado hoy en día –video, técnicas mixtas, colaboraciones entre diferentes tipos de productores culturales– tienen sus semillas en las instalaciones de los años 70. La influencia de Oiticica como progenitor de estas prácticas está siendo reconocida plenamente, con *Cosmococa* y la colaboración con Neville D'Almeida como uno de los ejemplos más claros de estos movimientos proféticos. Los *cuasi-cines* de Oiticica demuestran la creencia en la reversión de los roles del espectador y el arte. En lugar de demandar la observación pasiva de las imágenes, el espectador es invitado a entrar y participar en una experiencia multi-sensorial, subvertir la separación entre el arte y la vida.

Uno de los enigmas de los proyectos de Nueva York de Oiticica es su carácter introspectivo. Su trabajo anterior en Brasil había sido inspirado directamente por su interacción con las personas y el medio ambiente de las favelas. Sus *Penetrables* y *Parangolés* dependía de la participación activa de personas de todos los sectores de la vida. Eran proyectos intervencionistas en la naturaleza y, significativamente, se llevó a cabo en ámbitos públicos: en la calle o en los museos. Por el contrario, *Cosmococas* son intervenciones en ambientes interiores, herméticos y retirados de la vida de la ciudad. Su vida fue una lucha constante y, a veces su existencia diaria bordeaba la miseria. Oiticica parecía poco interesado en percibir el arte como una carrera de éxito.

La preocupación de *Cosmococas* por la alienación se constata, en parte, por el propio estado enajenado de Oiticica, mientras vivía en Nueva York, parece que se la posición de extraño de Oitica en Nueva York, es una de las cosas que hace atractiva *Cosmococas*. En cierto sentido se perciben como fumaderos de opio o clubes de sexo. Hay pruebas de que, con frecuencia, la vida de Oiticica se desarrolla en estos ambientes. La vida y la obra de Oiticica se veían como algo inseparable. Hay un paralelismo con la vida y obra de Andy Warhol, para ver cómo la vida personal de un artista puede llegar a ser determinante para entender su creación artística.



1. Hélio Oiticica, *Cosmococa 1: CCI Trashiscape*, 1973/2003.





2. Hélio Oiticica, *Cosmococa 1: CCI Trashiscape*, 1973/2003.



3. Hélio Oiticica, *Cosmococa 1: CCI Trashiscape*, 1973/2003.

## 2. GARY HILL

### *Primarily Speaking, 1978*

Un examen de la carta de colores en 12 capítulos y con 2 monitores. El texto hablado por Hill sobre el lenguaje y la percepción sincroniza la transición de las imágenes reproducidas en vídeo con las sílabas articuladas.

*Primarily Speaking*, es una versión monocal, desplegada en una instalación en varios monitores con el mismo título, ofrece una serie de variaciones temáticas integrando las implicaciones sociales y políticas de los medios electrónicos. Este vídeo fundamental extiende las preocupaciones y estrategias sobre la codificación, descodificación y recodificación de los contextos de la interacción humana y elabora la expresión de un anhelo por la comunión a través del lenguaje: "somos un acto de fe" suplica Hill. Convirtiendo los clichés como "tome mi palabra" en poesía a través de yuxtaposiciones transformadoras, Hill emplea una gama de relaciones de imagen/sonido y una construcción binocular más compleja que hace hincapié en las imágenes, juega con los cambios de contexto y resalta el diálogo implícito.

En una entrevista con Lucinda Furlong en la revista *Afterimage*, Gary Hill habla sobre la utilización del lenguaje en los medios de comunicación acerca de este trabajo:

“Es una referencia general, un lenguaje de la televisión. Para mí, se convierte en una especie de marco social. El video tiene una capa muy superficial, que me encanta, y que consiste en que todo esto está hecho a base de modismos. Es curioso, cuando alguien dice algo utilizando una expresión idiomática, se toma con un grano de sal. Y sin embargo, los modismos son el meollo de la cuestión, expresiones que originalmente expresan un pensamiento o un sentimiento en pocas palabras. Realmente, yo construí el texto. No fue como la escritura. Cuando estaba haciendo el texto, pensé en los recortes de Matisse, estas formas primarias revitalizadas. Los modismos aparecen como retazos del lenguaje. Una vez dentro de las expresiones idiomáticas, son increíblemente ricas. La televisión es el sistema de comunicación más avanzada y aún así es un gran modismo. Todo lo que vomita la televisión es un modismo, el mundo corporativo de la difusión televisiva establece cómo debería ser la vida.”<sup>1</sup>

La instalación consta originalmente de ocho monitores, produciendo complejas interacciones entre la lengua hablada y las imágenes, jugando en su confrontación y su ambigüedad. El texto hablado es un montaje de tomas, expresiones idiomáticas y juegos de palabras, que interviene en dos imágenes incrustadas uno al lado del otro en la misma pantalla. El sistema de dos imágenes responde a un conjunto estereofónico de voz que a veces pasa a la izquierda y a veces derecha. La “duplicidad” se convierte así en un componente esencial, la simplicidad se ha quebrado ya. El título debe entenderse en dos sentidos: uno literal y el otro irónico. Es de hecho el lenguaje primordial el que se utiliza con las expresiones de la base de datos de la lengua y fórmulas ya preparadas. Pero al mismo tiempo, hay un discurso que se contradice a sí mismo, se retuerce sobre

---

<sup>1</sup> <[http://www.vasulka.org/archive/4-30c/AfterImageMar83\(1005\).pdf](http://www.vasulka.org/archive/4-30c/AfterImageMar83(1005).pdf)> (07-04-2011).

sí mismo, vuelve a las mismas palabras que aparecen diferentes cada vez, mientras que las imágenes van cambiando. El significado de las palabras, por tanto, es un acontecimiento efímero e impredecible, está vinculado al conjunto aleatorio de asociaciones visuales. Pero debe restaurar las imágenes a su propia existencia básica, porque no sólo ilustraciones del texto doble. Gary Hill realiza manipulaciones electrónicas de un foco en color y una especie de censo enciclopédico de objetos. Contiene un deseo de clasificar, priorizar las cosas, para dominar el material y las relaciones.

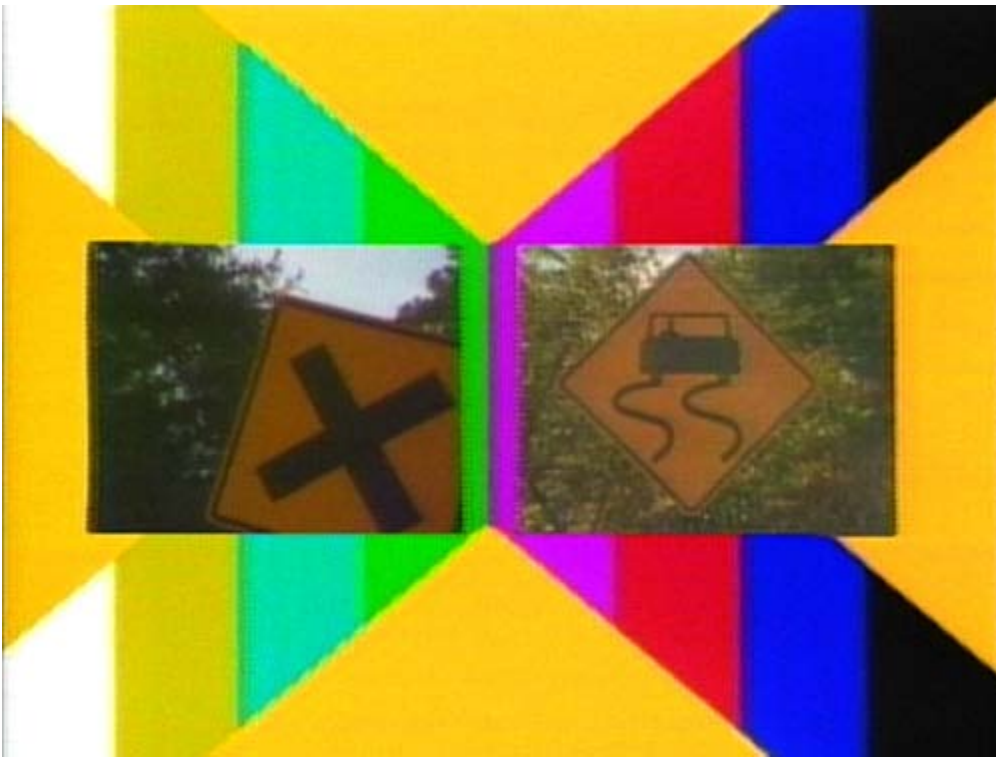
El texto de *Primarily Speaking* es sintácticamente discontinuo: se inician las frases pero no se terminan, otras frases aparecen sin objeto. Las expresiones se yuxtaponen y no se continúan no se responden, y a veces se repite la misma idea, la prolongan o la modifican. Hay saltos en el texto, los intersticios, que abren el idioma en sus pliegues, igual que asistimos a procesos de descomposición de lo real de un vocabulario visual. Por lo tanto nada se congela. Todo son relaciones: las relaciones entre las dos imágenes y la variante de la parte inferior, con sonido, relaciones entre ambas partes. Simétrico, asimétrico, izquierda y derecha en desequilibrio constante. Es un yo resquebrajado y disoluto lo que Gary Hill indica. Su texto integra el “Yo”, “Tu” y “Él”. *Primarily Speaking* por su trabajo de deconstrucción, abre la percepción y el intelecto al azar incontrolado.

Desde el principio *Primarily Speaking* es una postura frente a la lengua. La elección desde un primer momento de Gary Hill de trabajar estrechamente con poetas particulares, y el hecho de trabajar a través de los textos de escritores como Maurice Blanchot, revela una cierta orientación interna hacia el discurso abierto y la necesidad tal vez de descubrir un principio de apertura en la lengua. Este lenguaje parece siempre estar a punto de romper su propia superficie. Su entusiasmo despierta la superación de un cambio de Estado, una intensidad escalonada hasta un estado mayor de la energía. Sugiere un mundo posible y una mejora del tejido sensorial de experiencia en el lenguaje y habla de aperturas en nuestra propia capacidad para sentir. Ese punto de vista implica una valorización evidente del lenguaje, como si pudiera ser un vehículo para la transgresión.

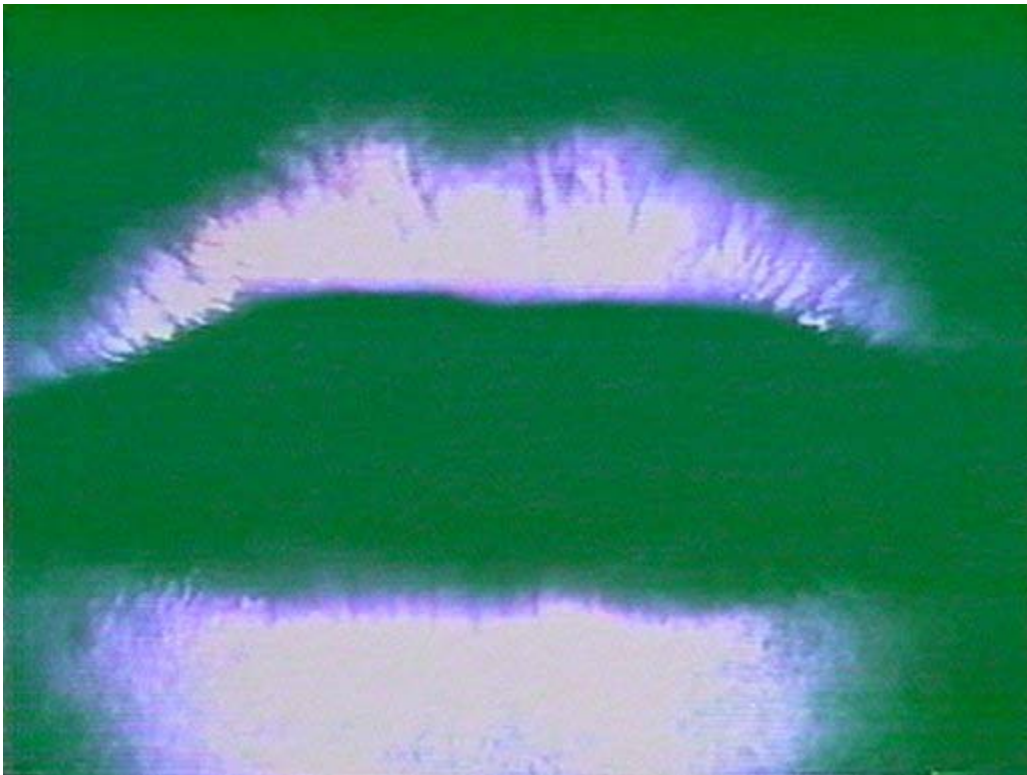
La naturaleza del trabajo de Gary Hill está apuntando directa o indirectamente a las características del lenguaje. No es una investigación particular racional (o irracional), es decir, no está motivado por la preocupación por una respuesta a la —o de "cuestión de idioma" cualquier otra cuestión que importa, estética, espiritual y político. Ni su investigación está interesada en responder intelectualmente para representar o ser compatible con cualquiera de los pensadores preocupados por el lenguaje cuyo trabajo (Bateson, Blanchot, Heidegger, Derrida, Wittgenstein...). Su investigación es una modalidad de la participación en lo que podría ser el cuerpo y la mente. Es una forma de acercar la realidad al foco de atención.



4. Gary Hill, *Primarily Speaking*, 1978.



5. Gary Hill, *Primarily Speaking*, 1978.



6. Gary Hill, *Primarily Speaking*, 1978.

### 3. RASSIM KRASDEV

#### *Correcciones, 1996-98*

La utilización del cuerpo desde los años 70 ha sido uno de los componentes esenciales de la mayoría de las *performances* artísticas. Esta práctica se expandió entre los *performers* en el Este y en el Occidente de igual manera. En ambos casos, la insistencia en la realidad del cuerpo era una postura en oposición a un molde ideológico y realista-social. En los años 90, esta oposición claramente articulada ya no se pudo sostener más. A través de la documentación de vídeo de su trabajo de acción “correcciones 1996-98,” Rassim Krastev reacciona a la expulsión drástica y perceptiva de los valores del cuerpo en países de Europa del Este. Durante más de dos años, Krastev entrenó en gimnasios para alcanzar, de manera rigurosa e irónica la imagen ideal de su cuerpo, y del artista de éxito. Con esta acción Krastev destapa la lógica del valor capitalista de las imágenes. Que estas imágenes “corregidas” sean recibidas otra vez por el mercado occidental del arte son parte de la irónica y la futilidad de la lógica de su proyecto. Entre 1996-98, durante un período de 18 meses, el artista corrige o altera su cuerpo a través del culturismo. Entrena en el gimnasio, tomando proteínas, vitaminas y aminoácidos, creando una escultura viva del cuerpo desnudo contemporáneo.

Rassim Krastev parece ofrecer respuestas estratégicas a través de su trabajo, que alude irónicamente al modelo central y cultural de la identidad Soviética: la incorporación del “hombre nuevo” –revisado en comparación con las demandas del capitalismo consumidor. Dentro del sistema soviético las disciplinas de psicología y fisiología se centraron en teorizar la naturaleza y la posible evolución del hombre nuevo, mientras que la educación, el deporte, el arte, la literatura y otras formas de propaganda tenían la responsabilidad de producir –después de 1940, facilitar la autoproducción– del nuevo hombre. Las imágenes del “hombre nuevo” representan un ideal trascendente, eran iconos del cuerpo ideológico en su plenitud, para el consumo ideológico y la emulación física del nuevo sistema socialista.

Las fotografías de Krastev *correcciones de 1996-98* también se comprometen con esta noción de la mercantilización del cuerpo masculino. Parecen representar un punto de encuentro irónico entre el voluntarismo post-1940 de la construcción del nuevo hombre –la noción que la nueva humanidad se puede crear a partir de la *fizkultura* (cultura física) –y la obsesión de la cultura occidental del gimnasio con la creación del “cuerpo hermoso”. Las fotografías potencialmente también participan del énfasis educativo soviético, de la identificación con modelos de “héroes” reales, en la medida en que eran autoritariamente percibidos como la encarnación de las características del hombre ideal.

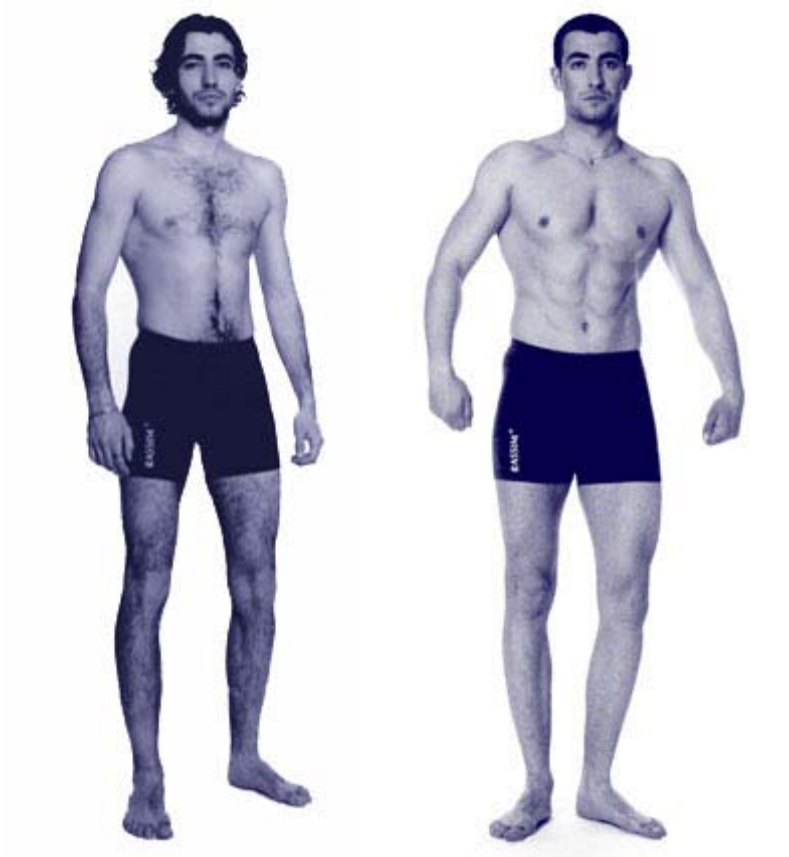
La transformación física, es descrita por Krastev como un producto del capital internacional por ser suministrado con vitaminas y proteínas por financieros franceses. Por lo tanto, su propio cuerpo, se ha convertido en una mercancía, un objeto de consumo visual como un posible modelo de la “nuevo hombre capitalista”, en lo que Dimitrijevic y Andjelkovic han llamado un acto de “narcisismo crítico”. Desde una



perspectiva lacaniana, podrían celebrarse las imágenes de Kristev como una referencia específica de la pérdida del orden simbólico de la Unión Soviética. Visto desde la postura de Marcuse, también podría argumentarse que demuestran una vez más la forma en que el capitalismo consumidor reduce el “yo” al nivel de una mercancía-objeto.



7. Rassim Krastev, *Correcciones*, 1996-98.



8. Rassim Krastev, *Correcciones*, 1996-98.

#### **4. URSULA BIEMANN**

##### ***Performing the Border, 1999***

Un vídeo-ensayo grabado en la frontera de México y Estados Unidos en Ciudad Juárez, donde las industrias de Estados Unidos montan sus equipos electrónicos y digitales, situadas justo al lado de El Paso, Texas. *Performing the Border* se ve en la frontera como un material discursivo y un espacio constituido por el performance y la gestión de las relaciones de género. El video describe las relaciones de sexo de la región fronteriza a través de la división del trabajo, la prostitución, la expresión de deseos femeninos en la industria del entretenimiento y la violencia sexual en la esfera pública. Entrevistas, con secuencias de una voz en off, texto citado en la pantalla, escenas y sonidos grabados en el sitio, así como material de archivo se combinan para dar una idea de las condiciones de género en la región fronteriza.

El ensayo ofrece un análisis crítico de tres ensayos de vídeo por el artista suiza y teórica Ursula Biemann Tomando como tema el lugar de la mujer en la economía capitalista mundial. En su compromiso con diversas formas de la política espacial, los ensayos de vídeo prestan especial atención a las relaciones laborales, la migración y el impacto de la tecnología avanzada. Bienman efectúa un cambio de roles desde el patriarcado al capitalismo global, el enfoque de Biemann en los albores del siglo XXI constituye un cambio importante de la teoría, el activismo y la práctica contemporánea políticamente consciente a través del arte. Reintroducción y actualizando el proyecto olvidado para un método materialista y feminista en las artes, esta práctica señala el final del feminismo liberal y la aparición del feminismo del imperio siguiendo el término propuesto por Michael Hardt y Antonio Negri en su libro *Imperio*. Este escrito intenta abordar la situación actual críticamente de este cuerpo de trabajo en relación con las tendencias actuales en el arte pero también la política y la teoría mientras que también intenta dilucidar su compleja ascendencia que abarca los debates anteriores sobre el realismo y la imagen en movimiento en el arte, el cine y más allá. La obra de arte Incluyen términos clave en este análisis la instrumentalidad del autor, la multitud de feminidad y el espectáculo de la realidad.

La Frontera es un lugar de identidades inestables como resultado de la migración a una geografía que se caracteriza por un desierto hostil y una frontera que no pueden transgredir. La frontera se trata como una construcción discursiva que se articula a través del cruce de personas y la relación de poder de las dos naciones. Es la historia de Concha que aprendió cómo evitar el control de fronteras y el paso de personas, principalmente mujeres embarazadas, al otro lado, donde dan a luz en un hospital de Estados Unidos.

Las muchachas adolescentes provienen del centro de México a la frontera para comenzar una vida desde cero. El video aborda las opciones que tienen, los peligros, la fragilidad de su nueva situación atrapada en un mundo ambivalente entre la alta tecnología y la falta de las necesidades más elementales.

La feminización de la división internacional del trabajo se hace evidente que el sexo importa al capital. La sección de las Maquiladoras en el video incluye fragmentos de entrevistas realizadas con la activista de derechos humanos Judith, la activista laboral Cipriana y la periodista Isabel sobre la condición de las mujeres que son las productoras en el plan global y sobre las relaciones entre la producción de tecnología y género.

El trabajo sexual es un importante comercio de esta ciudad fronteriza. Juana, una ex prostituta de Torreón, nos da su perspectiva sobre el comercio y los cambios que sufrió durante los últimos 10 años. Hay intercambios con las mujeres maquiladoras que necesitan complementar sus ingresos con la prostitución de los fines de semana. Por otra parte, la inversión de patrón de ingresos es evidente en los clubes nocturnos, donde el entretenimiento es proveído principalmente por espectáculos de mujeres jóvenes con hombres. Los patrones de relación son reasignados bastante drásticamente en la frontera.

En los años 90, la rápida modernización preparó el terreno para otros fenómenos urbanos: asesinatos de serie. Desde 1993, cerca de 150 niñas y mujeres jóvenes han sido violadas y asesinadas en Juárez, con el mismo patrón asesino. Es el mayor caso de asesinato en serie conocida en el mundo. El video muestra el carácter compulsivo y repetitivo de los crímenes en relación con las tecnologías de masas (registro, identificación y simulación) y mira el entrelazamiento entre la intimidad y la tecnología en el lugar. La frontera se presenta como una metáfora de la marginación y el mantenimiento artificial de límites subjetivos en un momento en que las diferencias entre el cuerpo y la máquina, entre la reproducción y producción, entre mujeres y hombres se han convertido más que nunca en una relación líquida.

En su comentario sobre sus ensayos de vídeo, Biemann los clasifica como parte documental, parte de arte, transgrediendo las fronteras de ambos. En la tradición documental participa la realidad, pero su mirada es subjetiva, disociativa y teóricamente situada en posiciones poscoloniales de la diáspora, la migración y las experiencias ambivalentes de la nación, las fronteras y la pertenencia. Asimismo, como arte, los ensayos de vídeo su preocupación va más allá de la estética ya que se implican socialmente y son explícitamente políticos. En el examen de los vídeos del Biemann, las cualidades de la contingencia y ambivalencia configuran su naturaleza transdisciplinaria y sus cualidades de experimentación. Reflejando la era digital en que vivimos en, las imágenes de los ensayos de vídeo son altamente concentradas, no lineales y se basan en múltiples fuentes de conocimiento y efectos audiovisuales.

En la asignación de las topografías transnacionales de las zonas de frontera, Biemann se centra en varios lugares para investigar su complejidad. El primer video, *Performing the Border*, se centra en Ciudad Juárez, una ciudad de la frontera mexicana ubicada en una zona de libre comercio donde las primeras plantas de ensamblado de alta tecnología de Estados Unidos fueron construidas hace más de veinte años. El segundo, *Writing Desire*, examina internet como un espacio para la construcción y los caminos del deseo. La tercera, *Remote Sensing*, utiliza la tecnología de satélite para vigilar el tráfico y la

migración de las mujeres que traspasan fronteras nacionales para trabajar en la industria del sexo mundial. Y el cuarto, *Europlex*, en la frontera hispano-marroquí para seguir los pasos fronterizos de tres grupos de mujeres marroquíes: quienes clandestinamente hacen contrabando de ropa; Mujeres moviéndose dentro y fuera de las zonas horarias marroquíes y europeas; y las mujeres que trabajan en zonas transnacionales para el mercado europeo.



9. Ursula Biemann, *Performing the Border*, 1999.



10. Ursula Biemann, *Performing the Border*, 1999.



11. Ursula Biemann, *Performing the Border*, 1999.



12. Ursula Biemann, *Performing the Border*, 1999.



## **5. LISTA DE ILUSTRACIONES**

1. Hélio Oiticica, *Cosmococa I: CCI Trashiscape*, 1973/2003.
2. Hélio Oiticica, *Cosmococa I: CCI Trashiscape*, 1973/2003.
3. Hélio Oiticica, *Cosmococa I: CCI Trashiscape*, 1973/2003.
4. Gary Hill, *Primarily Speaking*, 1978.
5. Gary Hill, *Primarily Speaking*, 1978.
6. Gary Hill, *Primarily Speaking*, 1978.
7. Rassim Krastev, *Correcciones*, 1996-98.
8. Rassim Krastev, *Correcciones*, 1996-98.
9. Ursula Biemann, *Performing the Border*, 1999.
10. Ursula Biemann, *Performing the Border*, 1999.
11. Ursula Biemann, *Performing the Border*, 1999.
12. Ursula Biemann, *Performing the Border*, 1999.

## **6. BIBLIOGRAFÍA**

Blessing, Jennifer, Trotman, Nat (2010) *Haunted: Contemporary Photography, Video, Performance*, Guggenheim Museum Publications, 208 p.

Bolter, Jay David (2000) *Remediation: Understanding New Media*, The MIT Press.

Combalía 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.

Doloughan, Fiona J. (2011) *Contemporary Narrative: Textual production, multimodality and multiliteracies*, Continuum, 168 p.

Gaggi, Silvio (1998) *From Text to Hypertext: Decentering the Subject in Fiction, Film, the Visual Arts, and Electronic Media*, University of Pennsylvania Press.

George, Adrian ed. (2003) *Art, Lies and Videotape: Exposing Performance*, Tate Publishing, Liverpool.

Goldberg, RoseLee (2001) *Performance Art: from Futurism to the Present*. Nueva 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.

Lundstrom, Jan-Erik (2008) *Ursula Biemann*, Cornerhouse, Londres.

Marchessault, Janine, ed. (2008) *Fluid Screens, Expanded Cinema (Digital Futures)*, University of Toronto Press.

Morgan, Robert, ed. (2009) *Gary Hill (Art + Performance)*, PAJ Publications, Londres.

Murray, Timothy (2008) *Digital Baroque: New Media Art and Cinematic Folds (Electronic Mediations)* University of Minnesota Press, 320 p.

Paech, Joachim (2002) *Gente en el cine*, Ediciones Cátedra, Madrid.

Phillips, Lisa (2002) *Helio Oiticica*, Hatje Cantz Publishers, 176 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.