

Cuerpo, género y representación en el videoarte ecuatoriano (1998-2012)*

EMBODIMENT, GENDER AND REPRESENTATION IN THE ECUADORIAN VIDEO ART (1998-2012)

CORPO, GÊNERO E REPRESENTAÇÃO NA VIDEOARTE EQUATORIANA (1998-2012)

Christian León Mantilla**

Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas / Volumen 11 - Número 2 / julio - diciembre de 2016 / ISSN 1794-6670/ Bogotá, D.C., Colombia / pp. 203-214

Fecha de recepción: 9 de marzo de 2016
Fecha de aceptación: 17 de marzo de 2016
Disponible en línea: 31 de octubre de 2016
doi:10.11144/Javeriana.mavae11-2.cgrv

* Artículo de Investigación. Derivado del proyecto de investigación "Cuerpo, género y sexualidad en el videoarte ecuatoriano (1990-2010)", como parte de la Beca de Investigación del Premio Mariano Aguilera.

** Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires (uba). Docente-investigador en la Universidad Andina Simón Bolívar (uasb) y profesor invitado en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (flacso).



Resumen

A partir del análisis de dos proyectos pedagógico-musicales realizados en dos universidades brasileñas, este documento pretende discutir cuestiones de educación musical a la luz de la pedagogía crítica propuesta por Paulo Freire. El primer proyecto tuvo lugar en Belo Horizonte, Minas Gerais, presenta algunos aspectos de los Talleres de Música del Programa Escuela Integrada. Para la recolección de datos se utilizaron informes de los participantes y entrevistas con ellos. El segundo proyecto hizo uso del modelo de aprendizaje informal de Lucy Green (2008) en varios municipios que atiende la carrera de Música a Distancia de la Universidad de Brasilia. Se llevaron a cabo entrevistas, observaciones, cuestionarios en línea y análisis de materiales producidos por los participantes. Los principios pedagógico-musicales adoptados en ambos proyectos apuntan a la necesidad de valorar y movilizar los saberes musicales de los educandos, el aprendizaje colaborativo y la conciencia de su potencial musical de cara a una posible pedagogía musical de la autonomía.

Palabras claves: videoarte; género; sexualidad; cuerpo

Abstract

This paper reflects on the speeches and imaginary of gender and sexuality that occur within the field of video art made in Ecuador between 1998 and 2013. Since the late nineties, there is a presence of videos that address issues of body politics, desire, violence, roles and identity that position new themes, places and subjects of enunciation through video technologies. Through a set of emblematic works, the text analyzes the speeches and visual strategies which femininity, masculinity and sexual diversities are built in a contemporary context. This production presents an alternative story against the dominant trends in the history of Ecuadorian art. It shows the new sensibilities and subjects that are affirmed through the use of video technology.

Keywords: video art; gender; sexuality; body

Resumo

Este ensaio reflete sobre os discursos e imaginária de gênero e sexualidade que ocorrem dentro do campo da arte vídeo feito no Equador entre 1998 e 2013. Desde o final dos anos noventa, há uma presença de vídeos que tratam de questões de política do corpo, o desejo, a violência, papéis e identidade que posicione novos temas, lugares e temas de enunciação por meio de tecnologias de vídeo. Através de um conjunto de obras emblemáticas, o texto analisa os discursos e estratégias visuais que feminilidade, masculinidade e diversidades sexuais são construídas em um contexto contemporâneo. Esta produção apresenta uma história alternativa contra as tendências dominantes na história da arte equatoriana. Ele mostra as novas sensibilidades e assuntos que são afirmados através do uso de tecnologia de vídeo.

Palavras chave: vídeo arte; gênero; corpo; sexualidade

UNA HISTORIA SUBTERRÁNEA

El arte ecuatoriano parece estar ligado indisociablemente al nombre de grandes pintores. Ya sean los padres del modernismo (Guayasamín, Kingman, Egas) o sus críticos (Tábara, Villacís, Isa, Jácome, Román o Unda), ya sean los expresionistas (Stornaiolo y Aguirre), siempre hablamos de “hombres” y de “pintura”. El relato hegemónico del arte ecuatoriano efectivamente está asociado al predominio de la figura del genio masculino y el diestro manejo de una técnica pictórica.

Frente a este relato dominante existe una historia subterránea y silenciada hecha por una pluralidad de agentes, tecnologías, dispositivos y discursos que no calzan dentro del relato de los grandes pintores. Una pléyade de artistas mujeres, gays, lesbianas, personas y colectivos, pero también un conjunto de prácticas objetuales, instalativas, mediáticas, performáticas, relacionales, dialógicas, comunitarias y activistas dan cuenta de la riqueza de esa historia no sujeta al encomio público, el reconocimiento social y la celebración institucional.

Un brillante capítulo de esta historia subterránea fue escrito con la emergencia del videoarte que, a partir de los años noventa, abrió nuevos caminos en la indagación artística sobre el cuerpo, el género y la sexualidad. El videoarte jugó un papel fundamental en la construcción de la escena contemporánea del arte nacional. La introducción del dispositivo videográfico en la creación aportó decisivamente en la crítica de valores autonómicos del modernismo, en los procesos de desmaterialización de la obra y en la politización del campo artístico. Adicionalmente, permitió la emergencia de un conjunto de obras que posicionaron un discurso crítico frente al androcentrismo del arte nacional. Cabe preguntarse, entonces, ¿por qué las temáticas de género y sexualidad activadas por el videoarte tienen un lugar marginal en la historia del arte ecuatoriano? ¿No existe acaso una producción videográfica que pueda equipararse a la de la pintura o la escultura?

ESPECTROS TECNOLÓGICOS Y SEXUALES

Hay dos presencias espectrales que vienen acechando el campo artístico ecuatoriano desde mediados de los años noventa: las tecnologías de video y los discursos de género y sexualidad. Los dos son una especie de espectros, en el sentido que le da Jacques Derrida a esta palabra, ya que a lo largo de tiempo parecerían estar suspendidos entre la presencia y la ausencia, entre lo visible e lo invisible, entre la realidad y el deseo (Derrida, 1998, p. 15). Queremos decir que las tecnologías de video y los discursos sexo-genéricos tienen una paradójica existencia en el campo del arte ecuatoriano marcada por su espectralidad. Son dos presencias que han acompañado el surgimiento del arte contemporáneo a pesar de su escaso reconocimiento y visibilidad.

En el Ecuador, desde los años setenta existen evidencias de usos creativos y experimentales del video en el campo del arte que han tenido una vida espectral. En 1976 llegan las primeras Porta-Pack, grabadoras de video analógicas de cinta abierta de 9 pulgadas. En Quito, Gustavo Corral y Alfredo Breihl empiezan usarlas con finalidades artísticas, ambos cineastas influenciados por el canadiense Norman McLaren, experimentan con efectos audiovisuales. En Guayaquil, tres años más tarde, Hugo Idrovo y Andy Holst realizan un video de cuatro canales para ilustrar la canción *Sueño circular* que registra la intervención de diapositivas y radiografías con tintas, estiletes y calor (Moncayo, 2008, p. 146).

Sin embargo, a pesar de estos antecedentes, solo hasta mediados de los noventa el uso del video se populariza entre los artistas, y recién en los últimos años curadores, museos e instituciones le han dado el lugar que se merece. Durante muchos años el video fue excluido del campo artístico. Por el déficit en la formación de los artistas, la escasa disponibilidad de tecnología y la ausencia de instituciones artísticas dedicadas al fomento de producción y exhibición, el video tuvo un desarrollo tardío en el campo del arte ecuatoriano. Según lo explican varios artistas formados en los años noventa, el cine y video estaban ausentes los *pensum* de las facultades de bellas artes de esa época. Los pocos equipos y cintas de video que existían en el país eran costosos, por lo cual tenían un uso publicitario y comunicativo antes que artístico. A ellos se suma que no existían espacios de exhibición, crítica y curaduría destinados al video, ya que las instituciones de legitimación artística estaban dedicadas en su mayoría a la pintura y la escultura.

Santiago Reyes, quien inició sus estudios en la Escuela de Artes de Universidad Central, antes de ir a estudiar en Francia, recuerda: "En el Ecuador, en los años noventa la recepción de las tecnologías del video era escasa, el caso del país fue muy *apart* de lo que sucedía en el resto del mundo. Cuando yo estaba en la Central, no se veía mucho de video" (León, 2012, p. 67).

Es recién entrado ya el año 2000 cuando el video encuentra una apropiada recepción en el campo del arte debida a dos factores. En primer lugar, en este momento se produce la introducción y masificación del uso de tecnologías digitales que generan un abaratamiento de costos de realización y edición; con este cambio es posible una democratización del acceso a la producción audiovisual. Por otra parte, el video pasa a formar parte del *pensum* de las escuelas de arte que buscan un énfasis en la contemporaneidad. Según María Belén Moncayo:

Actualmente en el Ecuador se da una situación privilegiada en el territorio del audiovisual porque cuenta con la entusiasta labor de unos creadores emergentes cuyo trabajo se caracteriza por la experimentación, la inteligencia, la intuición creativa y la capacidad crítica, pero también con el voluntarismo con que desarrollan sus proyectos, generalmente sin ningún tipo de apoyo institucional. (Moncayo, 2011, p. 11)

Con estos antecedentes se puede citar el año 2006 como un punto de inflexión en la recepción de las tecnologías de video en el campo artístico. En este año aparece el Archivo Escoria (posteriormente denominado Asociación Archivo Nuevos Medios Ecuador) iniciativa independiente de la gestora María Belén Moncayo, se realiza la Primera Muestra Internacional de Videoarte MIVA producida por el Colectivo de Artes Escénicas Visuales Alterego, se exhibe en Quito y Guayaquil la muestra *COMBO #1 Delicias del video Centroamericano* curada por Rodolfo Kronfle, se inicia una serie de exhibiciones de videoarte *A la Carta* organizada por María del Carmen Carrión y Gonzalo Vargas en *El Pobre Diablo* y se exhibe por primera vez la muestra *Ambulart* en Quito dirigida por Darío Aguirre.

Posterior a esta explosión de eventos, en 2007, Kronfle organiza la exhibición: *Lo que las imágenes quieren. Video desde Hispanoamérica* y se abre en Guayaquil la Sala de Artes Digitales del Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC). Un año más tarde, se exhibe en Quito y Cuenca la muestra *Visionarios. Audiovisual en Latinoamérica*, organizada por el profesor brasileño Arlindo Machado y se realiza en Guayaquil la exhibición *Jóvenes artistas del videoarte*, curada por Matilde Ampuero y Galo Moncayo. En 2009, se exhibe la muestra *Videoarte* en Cine Ochoymedio de Quito, comisariada por Laura Baigorri, para-

lelamente se realizó el Simposio: *Video expandido. Nuevas fronteras del audiovisual en el Ecuador* y el lanzamiento del libro: *Videoarte latinoamericano. Una historia crítica*.

Por otro lado, se encuentran el otro espectro, me refiero a los discursos sexo-genéricos. A pesar de que existe un conjunto de artistas mujeres quienes sistemáticamente han trabajado temáticas de género y sexualidad desde los noventa, hasta la actualidad estos recorridos no han sido leídos y reconocidos. Esto ha generado que la presencia de esta producción sea invisible y se transparente en discursos formalistas. Críticos, investigadores y curadores ha ignorado la presencia de temáticas sexo-genéricas en la producción de artistas hombres y mujeres. Hasta la fecha, no existe ninguna investigación exhaustiva que dé cuenta de estas tendencias temáticas del arte nacional que tienen una larga y abundante historia.

En la actualidad hay indicios de que la situación va transformándose. Los discursos de género y sexualidad empiezan a tener cada vez más peso en la escena artística ecuatoriana. Junto al posicionamiento de una agenda crítica sobre la sexualidad, las prácticas artísticas parecen adquirir una nueva relevancia. El tratamiento de temáticas de género y sexualidad en el campo del arte existe un sesgo crítico que no existe en otros campos de la cultura visual ecuatoriana, pienso especialmente en los casos del cine y la televisión. En el campo del arte existe una mayor conciencia de que el género y la sexualidad no son un atributo natural sino una construcción social y cultural sujeta a disputa. En este sentido las prácticas activistas y la videocreación tienen mucho en común. En estos campos se cuestionan los esquemas culturales, los estereotipos sociales y las relaciones de poder, y se plantea la pregunta de cómo hacer para que las imágenes no repitan la naturalización del género y el sexo que están en la base de prácticas hegemónicas.

A pesar de esta importancia estratégica que tiene la videocreación de temática sexo-genérica, durante mucho tiempo fue censurada. Algunos de los artistas que entrevistamos dentro del proyecto de investigación "Cuerpo, género y sexualidad en el videoarte ecuatoriano (1990-2010)" comentaron que efectivamente no existían espacios para estas manifestaciones por la falta de apertura a estos temas en la sociedad ecuatoriana, por la presencia de plataformas artísticas sujetas a una censura moral, o la censura del propio mercado (León 2012, p. 78). Incluso en el momento de auge de las galerías, estas se mantenían reacias a estas temáticas, sostuvo Sara Roitman, en un taller que hicimos dentro del proyecto de investigación mencionado (p. 84).

Lo mismo ha sucedido con estos temas en los últimos años; a pesar de las aperturas y cambios que han existido en la cultura y el arte ecuatoriano, los temas de género y sexualidad han tenido y tienen un difícil y accidentado recorrido en el campo del arte ecuatoriano. Pienso, por ejemplo, en la censura que sufrió la obra *Sin título (Eric et moi dormant)* de Santiago Reyes en 2007 en el contexto de la IX Bienal Internacional de Cuenca (Cartagena, 2009, p.12).

Muy recientemente esto empezó a cambiar, y algunos episodios de esta transformación pueden ser relatados de la siguiente manera. En 2010 en Guayaquil se realizó la muestra con el título provocativo: *En Guayaquil las mujeres no hacen arte*; en 2011, el Centro de Arte Contemporáneo (CAC) presenta *Proyecciones del cuerpo femenino: Identidades Low Tech*; en este mismo año se realiza *Amistades Ilícitas* organizada por distintos colectivos LGBTI del país. Paralelamente se exhibe la muestra *Artes, Mujeres, Ecuador* en el Museo de Artes Gráficas de Quito propuesta por el Colectivo La Emancipada. En 2010 se produce el *Primer Encuentro Posporno Night. Portarse mal es un placer*, donde exponen artistas como Christian Proaño,

Patricio Feijó, Rubén Darío Díaz, Eduardo Carrera, Karla Torres; presentan performances Valeria Andrade y Caye Cayejera y Adrián Balseca y Pedro Cagigal ponen música y video.

Como se puede comprobar, los discursos sexo-genéricos en el arte ecuatoriano, aun cuando tienen una larga genealogía (todavía por investigarse) solo recientemente han sido aceptados por las instituciones del arte. Yo diría que estamos asistiendo a un momento de giro en este camino de presencia espectral que ha tenido el género y la sexualidad en el campo del arte ecuatoriano. Recuerdo que en 2009, en el Simposio *Videoarte*, organizado por el Archivo ESCORIA y la Universidad Andina Simón Bolívar, presenté una ponencia sobre género, sexualidad y videocreación; y teníamos un debate con una colega ponente, quien decía que estos temas ya habían pasado de moda, porque esta oleada en otros contextos se produjo en los años setenta. Efectivamente, la introducción de estos temas en otros contextos viene discutiéndose desde tiempo atrás, pero en el caso del arte ecuatoriano es un campo de debate emergente que parece que aún está en consolidación. En la crítica e historia del arte ecuatoriano ha existido una ausencia de este tipo de perspectivas, y curadores e instituciones le prestaron poca atención durante décadas.

Mi idea es que las tecnologías de video y los discursos sexo-genéricos son un espectro en el arte ecuatoriano, pero también son su síntoma. ¿A qué me refiero con esto? Tanto el video como los discursos sexo-genéricos han tenido un lugar paradójico y espectral en la historia del arte del Ecuador, por efectos de una herencia modernista que aún no se encuentra superada. El campo del arte contemporáneo del Ecuador surge y se afirma sobre una base que reivindica valores autónomos del arte. Esto hace que perspectivas de género y sexualidad, así como tecnologías audiovisuales, sean concebidas como elementos exteriores al campo artístico.

Cuando nos propusimos investigar los discursos sexo-genéricos en el videoarte ecuatoriano buscábamos asir ese espectro y destacar la importancia que estos tiene en la construcción de la escena contemporánea del arte nacional. Como ocurrió con varios autores, el videoarte jugó un papel fundamental en la crítica de valores autonómicos del modernismo, en los procesos de desmaterialización de la obra y en la politización del campo artístico. De forma lenta y silenciosa, la introducción de tecnología de video en el campo artístico ecuatoriano permitió la ampliación del campo y cuestionar los límites de la representación artística. Como sucede en otros países de América Latina (Baigorri 8), el videoarte ecuatoriano ha sido un escenario para la introducción del propio cuerpo del artista como materia significativa y disparador político de la práctica artística. Como parte de este proceso, el video facultó ir más allá de la representación escultórica y pictórica para introducir trazos de lo real que deja el cuerpo sexuado. El videoarte surge paralelo a los discursos sexo-genéricos, permitiendo a las artistas mujeres y a los artistas gais introducir una inflexión en los discursos predominantes del arte ecuatoriano, que aún permanecían presos de una hegemonía de lo pictórico; y por el otro lado prevalecía un fuerte componente masculino y heterosexual hasta los años noventa.

Jenny Jaramillo, evaluando su situación como artista mujer en los años noventa, sostiene lo siguiente:

Aquí empiezo a trabajar con el bordado porque estábamos rodeados de artistas expresionistas, Marcelo Aguirre, Luigi Stornaiolo, La Generación de los Bang. La misma formación de la Escuela de Artes de la Central estaba legitimada a través de lo expresivo. En mi exposición, de 1993, de *La Galería* busco liberarme de este expresionismo que legitimaba al artista hombre, retomar ciertas actitudes que irrumpían con el hacer en los bordes, en los pliegues, en las telas; con la finalidad de construir una artista mujer. (León, 2012, p. 89)

En el discurso de Jaramillo, la incorporación de nuevos materiales y tecnologías va a permitir la expresión de un sujeto sexuado que hasta entonces era imposible de articular. Por un lado, ciertas prácticas vinculadas al uso de distintos materiales no tradicionales del campo del arte, como objetos relacionados con actividades femeninas y domésticas; por el otro, las propias tecnologías videográficas juegan un papel importantísimo en desafiar las tendencias androcéntricas dentro del campo del arte contemporáneo ecuatoriano.

Por su parte, Santiago Reyes relata que tempranas obras suyas como *Sin título, sin principio, sin fin* (1998) fueron una “especie de salida del clóset” realizada a la distancia de su país y en un contexto artístico que le permitió realizar un cuestionamiento de los roles de género desde su propia vivencia. Sostiene Reyes

Estos temas son recurrentes en mi obra, sin serlo siempre. Son recurrentes porque yo soy un ser sexual y estoy cuestionándome continuamente mis roles en la sociedad; mi rol familiar, mi rol sexual, social, económico. Aparecen en mi obra porque la sexualidad es parte de mi vida. (León, 2012, p. 91)

Para Reyes este cuestionamiento sobre los roles en la sociedad están en íntima relación con la reconstrucción que como migrante hace permanente de su filiación nacional, como se aprecia en algunas de sus obras.

Tanto en el caso de Jaramillo como en el caso de Reyes existe una compleja confluencia de preocupaciones sexo-genéricas originadas en su propia experiencia como sujetos sexuados que se traduce al campo artístico a través de múltiples tecnologías, entre ellas el video. En el caso de ambos, el video se transforma en una versátil herramienta que les permite anudar procesos de autoidentificación sexual y de género con procesos artísticos que apelan a la puesta en escena del cuerpo a través de su captura videográfica. En ambos casos y por vías distintas se produce una ampliación del campo del arte contemporáneo ecuatoriano que se consolidaba en la década del noventa a partir de una impronta masculina y heterosexual asociada al expresionismo pictórico.

El video es usado como una herramienta capaz de registrar las complejas posiciones del deseo, el cuerpo y la sexualidad inscritas en marcos políticos, culturales y sociales. El video se convierte en un finísimo pincel capaz de expresar una serie de dimensiones sociales y subjetivas que adquiere el cuerpo sexuado en oposición a la figura trascendental del genio creador que como sabemos siempre es masculina y heteroposicionada. La tecnología del video, ligera, capaz de trasladarse a distintos contextos, permite expresar complejos elementos de la sexuación que están más allá de la consciencia y de los órdenes establecidos. Elementos que tienen que ver con cuestiones sociales y culturales, pero también con cuestiones íntimas de la subjetividad. Basta recordar el papel que le asignó Martha Rosler (2006, pp. 104-135) al videoarte en tanto crítica social de la cultura tecnológica y la industria cultural, o citar las ideas de Bill Viola (1995, p. 134) y Rosalind Krauss (2006, pp. 43-60) sobre el video como una forma narcisista de comunicación del artista consigo mismo.

VIDEOCREACIÓN SEXO-GENÉRICA ECUATORIANA

Según la investigación citada que realicé como parte de la Beca de Mariano Aguilera 2012, se han producido en Ecuador 89 obras de video con temáticas sexo-genéricas entre 1998 y 2013. Por la distribución de las obras encontradas, se puede advertir que el uso del video en

los años noventa empieza a ser cada vez más frecuente. Sin embargo, es solamente a partir del 2000 que existe una tendencia creciente en la producción de videoarte. Las videografías de temática sexo-genérica tienen un momento importante de arranque entre 1998 y 2000, con trabajos como los de Jenny Jaramillo, Larissa Marangoni y Santiago Reyes, sin lugar a dudas los tres pioneros en este campo. Jenny Jaramillo fue una de las primeras en incursionar a través del video en estas temáticas de género; como docente ha influido decisivamente en la formación de jóvenes artistas que actualmente trabajan en esta línea.

La producción de videos de temática sexo-genérica puede ser clasificada en tres grandes categorías: a) feminidades, b) masculinidades y c) diversidades sexo-genéricas. Respecto de la primera categoría se advierte que desde finales de los noventa hay una presencia de videos realizados por mujeres que trabajan sobre temas relacionados con el cuerpo, la política, el deseo, los roles sociales, la identidad de género y el machismo. Del total de videos identificados, un 40% corresponde a este tipo de producción. Entre las artistas que han trabajado estos temas podemos destacar, además de las dos ya mencionadas, a Sara Roitman, Valeria Andrade, Paulina León, Karina Aguilera, Saskya Calderón, Vera León, Janneth Méndez, Karina Cortez, María José Icaza, Katya Cazar; y junto a ellas una generación más joven representada por Romina Muñoz, Lorena Serrano, Marcela Ormaza, María José Machado, Gabriela Santander y la recientemente desaparecida Valeria Gordillo.

Respecto de la segunda categoría, identificamos un conjunto de obras que trabajan con masculinidades a partir de temas como el deseo, la violencia y la identidad. Esta categoría registra el 23% del total de las obras investigadas. Quizá la razón es que, al ser la posición masculina la dominante, no ha sido vista como un problema, y por tanto ha sido visibilizado con poca frecuencia. Dentro de los artistas que trabajan esta línea destacan Adrián Washco, Fabricio Cajas, Oscar Santillán, Carlos Vargas, José Toral, Pancho Viñachi, Pablo Almeida, Raúl Ayala, Hugo Proaño, Paúl Rosero, Roger Pincay, Juan Caguana; y mujeres artistas como Larissa Marangoni y Marcela Ormaza.

En la tercera categoría, se encuentran los trabajos sobre diversidades sexuales que abordan temas como la identidad, el deseo, la discriminación y trabajan con representaciones gays, transexuales y transgénero. No encontramos trabajos sobre lesbianismo, bisexualidad o intersexualidad. Un 19% de los trabajos encontrados corresponde a esta temática. Este tipo de producción está, sin lugar a dudas, en sintonía con procesos de visibilización de minorías sexuales, y las consecuentes luchas por sus derechos, consolidadas en el país en los últimos años. Los artistas que con más énfasis han trabajado estos temas son Santiago Reyes y Eduardo Carrera; otros que han topado el tema son Sara Roitman, Carlos Vargas, Juan Rhon, Memo Quintana y Oscar Santillán.

OBRAS EMBLEMÁTICAS

En el campo de las feminidades destacamos *Ve-ró-ni-ca* (2001) de Jenny Jaramillo, *La ruta del sol: tacos* (2006) de Karina Aguilera Skvirsky y *La súper mujer* (2009) del Colectivo M.I.A. En estas obras se aborda alegóricamente a la construcción objetivizada del cuerpo femenino desde el imperativo de la mirada masculina.

Como lo planteamos en otro lugar, las obras de Jenny Jaramillo se caracterizan por un compleja forma de relación entre cuerpo, género y aspectos sociales (León, 2007). En *Ve-ró-ni-ca* (2001) se puede advertir claramente esta articulación temática. Este video está realizada

en un solo plano que dura alrededor de 30 minutos, combina una acción realizada en vivo por la artista con proyecciones de video de un torero con el telón de fondo de un paisaje andino. El video es un juego autorreferencial que trabaja la proyección dentro de la proyección. Por un lado se aprecia a la artista realizando un *performance*, sobre ella se proyecta el video del torero que hace maniobras con su capa. La escena que pone en debate una cantidad de significantes respecto de la relación hombre-mujer y despliega complejas lecturas que se actualizan en torno a los debates recientes sobre las corridas taurinas y los derechos de la naturaleza.

El video se articula a través de la intersección entre dos series significantes. Una primera serie relaciona al hombre con el torero y finalmente con el formato de proyección bidimensional de la imagen. Una segunda serie asocia el cuerpo de la artista con el toro y el *performance* ejecutado en el espacio tridimensional. Entre las dos series, paralelas e inconmensurables, se producen relaciones de interferencia, superposición y oposición a partir del cual se abre un juego de la significación que relaciona identificaciones sexuales, roles de género, campos ocupacionales, sustancias expresivas, tecnologías de representación y géneros artísticos.

Por su parte, *La ruta del sol: tacos* (2006) de Karina Aguilera Skvirsky hace un agudo comentario sobre los imaginarios turísticos y los roles impuestos a la mujer. Karina Aguilera es una artista que sistemáticamente ha trabajado enfoques de género, matizados como temáticas de discriminación racial y migración, quizás asociados a su propia condición de mujer migrante, pues vive en Estados Unidos. Esta obra, diseñada para montarse en una galería, tiene dos componentes: una serie de cianotipos basados en abstracciones gráficas producidas a partir de blogs turísticos y un video en el cual la artista camina por una pendiente playera. A partir de estos recursos, la artista analiza el lugar que ocupan las representaciones femeninas en la promoción de la famosa "Ruta del sol". En el video, se observa a la artista a orillas de la playa caminando con zapatos de tacón por una agreste y empinada cuesta. A partir de su experiencia de distanciamiento y de migración, la artista cuestiona el hecho de que incluso en la playa las mujeres tienen que estar maquilladas y con tacos. A través de este *videoperformance*, se alude a la normatividad absurda sobre la apariencia femenina, que como sabemos desde Laura Mulvey, es construida a partir de la mirada masculina.

Otra obra impactante es *La súper mujer* realizada en 2006 por el Colectivo M.I.A. En sentido estricto este colectivo no proviene del campo artístico, sin embargo realiza un trabajo que perfectamente podría caer en las prácticas contemporáneas del videoarte. M.I.A. es un colectivo de mujeres autogestionado que busca aportar una reflexión sobre las desigualdades de género y la mercantilización del cuerpo femenino a través de herramientas artísticas. Sus áreas de trabajo son las intervenciones en el espacio público y la videocreación. Entre sus integrantes están Paula Castello, Verónica Tapia, Vera León, Paulina Salas y Vanessa Amores.

Básicamente la obra es el registro de una intervención en el espacio público que consistió en la instalación de un mural acompañado de los testimonios de distintos transeúntes. El mural en cuestión es el dibujo de una mujer desnuda, las partes de su cuerpo son señaladas con distintos textos que ironizan sobre la opresión femenina. Los textos del mural dicen: "Receptor de espejismos"; (señal dirigida a la cabeza), "tradición fatal" (al seno izquierdo), "mano de obra barata" (a la mano izquierda), "único instrumento accesible para decidir, Taco Belle" (a la pantorrilla), "la que piensa pierde; clausurado" (a los labios), "explotación de mulas" (al pecho), "trabajar gratis" (a la mano derecha). Finalmente, al costado inferior dice: "P.A.R.E Patriarcado Atrofia, Reprime, Elimina" señalando el pie derecho sumergido en una especie de bloque inmovilizador.

Frente a esta representación femenina hubo una reacción violenta de los moradores que borraron el mural. El Colectivo M.I.A. volvió a pintarla, esta vez le pusieron un vestido, para comprobar si era la desnudez de esta mujer representada lo que causó estas reacciones. Registraron las transformaciones del lugar y grabaron las reacciones varios moradores y transeúntes. La obra propone una experimentación sobre las posibles lecturas de esta representación crítica sobre la mujer y el lugar que ocupa socialmente.

Dentro de la categoría de masculinidades nos detenemos en dos videos: *La increíble transformación de Víctor en el Ahuizote* (2001-2003) de Fabricio Cajas y *Lo obsceno del amor propio* (2008) de Adrián Washco. El primero es un falso documental que con ironía recrea el surgimiento de un héroe masculino mexicano que defiende a los migrantes de la explotación laboral en España. En *off* se escuchan los testimonios de varias personas, mientras en cuadro se observa a un hombre que se corta el cabello, se pinta la cara y realiza una serie de ejercicios de preparación física y espiritual que lo llevarán a transformarse en el "Ahuizote." Este apelativo, que significa "perro de agua" o "número nueve", hace alusión a una parábola mítica poscolonial según la cual vendrá un superhéroe a castigar con nueve azotes y un soplo de chile a los empresarios que pagan mal y se aprovechan de los migrantes del Tercer Mundo. A medio camino entre la ficción y la realidad, entre la lógica de la apropiación y el pastiche, el video comenta críticamente la situación laboral del migrante que es sometido a una cadena de maltrato y explotación que lo privan de su masculinidad.

Lo obsceno del amor propio de Adrián Washco es un video sencillo y a la vez provocador. Se basa en la idea de la imagen de un hombre frente al espejo. A través de una manipulación digital se duplica e intersecan dos imágenes de un rostro masculino de perfil, la fusión de ambas imágenes simétricas e idénticas crea un ser monstruoso, la boca se transforma en una especie de ano siniestro que danza al ritmo de una música ambiental. En este video de Adrián Washco trabaja el tema del narcisismo y cómo la imagen de uno mismo puede volverse obscena y monstruosa. Personalmente, me recuerda la reflexión freudiana que asocia el narcisismo a la agresividad primaria que rechaza la presencia de otro (Freud, 1987, p. 83).

Dentro del eje diversidades sexo-genéricas, analizamos dos trabajos *Sin título/sin principio, sin fin* (1998) de Santiago Reyes y *Cuerpo suspendido* (2010) de Eduardo Carrera. El primero es un registro de un *performance* para el cual el artista convocó a través de medios de comunicación de París, como radio y prensa; a chicos gays para realizar una acción. La acción consistía en realizar una cadena de besos entre sujetos desconocidos anudados por la orientación de su deseo. El video constituye un solo plano secuencia de 28 minutos de duración filmado en un ambiente bucólico que evoca la pintura romántica. A orillas del pequeño arrollo, con el ruido ambiente del agua corriendo, ingresan alternativamente por uno y otro costado del cuadro un conjunto jóvenes que forman parejas momentáneas para besarse frente a la cámara. Quien ingresa primero, besa al que llega y abandona el cuadro, el segundo espera que llegue un tercero y abandona el cuadro. La obra puede ser leída como un comentario audiovisual y homoerótico a los ideales del romanticismo que pone en discusión una serie de temas asociados a la identidad gay en una especie de búsqueda de comunidad a través del contagio del deseo, estamos en presencia de las denominadas "multitudes *queer*" (Preciado, 2003, p. 3).

Finalmente, *Cuerpo suspendido* de Eduardo Carrera es un *videoperformance* en el cual vemos al artista, vestido de blanco y pantalones cortos prendiendo pétalos de rosas rojas en alambres de púas, que están dispuestos en una pulcra sala. La obra intercala fotos fijas junto al registro videográfico de la acción, pone en tensión la belleza y fragilidad de las rosas frente

a la dureza y el peligro que las púas invocan. El gesto artístico transforma pacientemente los símbolos de represión y prohibición en un despliegue de color y belleza. El video plantea una lectura crítica de masculinidad hegemónica, pero también es una autoafirmación biográfica de la identidad gay del artista en una verdadera "ascesis homosexual" (Halperin, 2004, p. 102).

En estas obras se puede vislumbrar una nueva generación de artistas que a través del uso del video están posicionando una serie de discusiones sobre la epistemología del cuerpo, sus usos sociales, sus implicaciones respecto de la orientación del deseo, sus relaciones con los roles de género y su articulación con políticas sociales. En las prácticas de estos artistas, así como de todos aquellos que desde hace dos décadas vienen creando un sólido conjunto de videografías sobre el género y la sexualidad, aguarda un profundo cuestionamiento al arte contemporáneo y la cultura visual ecuatoriana que aún está por descubrirse y valorarse. Su historia subterránea es un síntoma del carácter tradicional, androcéntrico y heterosexista que aún persiste en el campo artístico ecuatoriano.

REFERENCIAS

- Baigorri, Laura. *Video en América Latina. Una historia crítica*. Madrid: Brumaria, 2008.
- Cartagena, María Fernanda. "Flujos globales y prejuicios locales: censura de la imagen por todos los medios". *La Selecta* (2009): s/p.
- Derrida, Jacques. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trota, 1998.
- Freud, Sigmund. *Introducción del Narcisismo*. Buenos Aires: Amorrortu, 1987.
- Halperin, David. *San Foucault*. Buenos Aires: Ediciones literales, 2004.
- Krauss, Rosalind. "Videoarte: la estética del narcisismo". *Primera generación. Arte e imagen en movimiento [1963-1986]*, ed. Berta Sichel. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006. 43-60.
- León, Christian. "Feminine Interferences. 3 Performances by Jenny Jaramillo". *CSW Upday. Newsletter of the UCLA Center for the Study of Women* (2007): 20-23.
- León, Christian. *Proyecto "Cuerpo, género y sexualidad en el videoarte ecuatoriano (1990-2010)". Informe de investigación*. Quito: Fundación Museos de la Ciudad, 2012.
- Moncayo, María Belén. *Ecuador. 100 artistas del audiovisual experimental*. Quito: Asociación Archivo Nuevos Medios Ecuador, 2011.
- Moncayo, María Belén. Entrevista Santiago Reyes. Informe de investigación. Premio Mariano Aguillera. Quito: Proyecto "Cuerpo, género y sexualidad en el videoarte ecuatoriano (1990-2010)", 2013.
- Moncayo, María Belén. "Improntas mediales desde el no-lugar". *Video en Latinoamérica. Una historia crítica*. Laura Baigorri, ed. Madrid: Brumaria, 2008. 141-148.
- Mulvey, Laura. "Placer visual y cine narrativo". *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Brian Wallis, ed. Madrid: Akal, 2001. 365- 377.
- Preciado, Beatriz. "Multitudes queer. Notas para una política de los 'anormales'". *Revista Multitudes* (2003), 157-166.
- Rosler, Martha. "Video: dejando atrás el momento utópico". *Primera generación. Arte e imagen en movimiento [1963-1986]*, ed. Berta Sichel. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006. 104-135.
- Viola, Bill. *Reasons for Knocking at an Empty House*. London: The MIT Press, 1995.

Cómo citar este artículo:

León Mantilla, Christian. "Cuerpo, género y representación en el videoarte ecuatoriano (1998-2012)": *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 11(2), 203-214, 2016. <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.mavae11-2.cgrv>