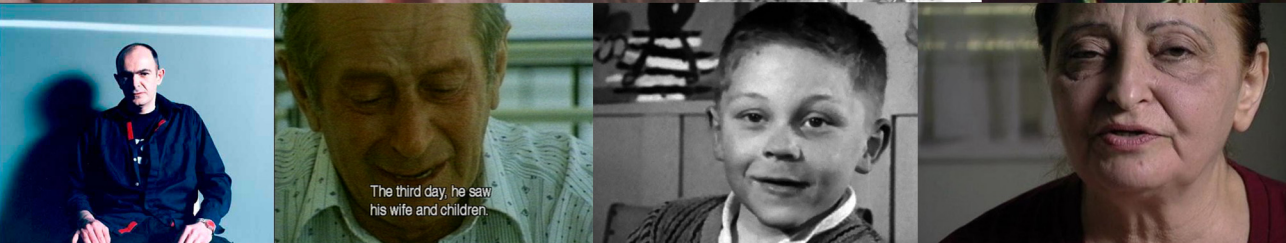




LA CONFESIÓN EN LA PRÁCTICA ARTÍSTICA AUDIOVISUAL: MODALIDADES, ESTRATEGIAS DISCURSIVAS Y EXPRESIONES DEL YO CONFESIONAL

During my childhood

CONFESSION IN AUDIOVISUAL ART: MODALITIES, DISCURSIVE RESOURCES AND MANIFESTATIONS OF THE CONFESSATIONAL SUBJECT



Tesis doctoral presentada por: Juan Antonio Cerezuela Zaplana
Dirigida por: Dr. Miguel Molina Alarcón y Dra. Silvia Martí Marí
Programa de doctorado en Artes Visuales e Intermedia
Valencia, noviembre de 2014



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

Universitat Politècnica de València
Facultat de Belles Arts Sant Carles
Programa de doctorado en Artes Visuales e Intermedia
Departamento de Escultura



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

**LA CONFESIÓN EN LA PRÁCTICA ARTÍSTICA AUDIOVISUAL:
MODALIDADES, ESTRATEGIAS DISCURSIVAS Y EXPRESIONES
DEL YO CONFESIONAL**

CONFESSION IN AUDIOVISUAL ART:
MODALITIES, DISCURSIVE RESOURCES AND MANIFESTATIONS OF THE
CONFESSIONAL SUBJECT

Tesis doctoral presentada por:
Juan Antonio Cerezuela Zaplana

Dirigida por:
Dr. Miguel Molina Alarcón
Dra. Silvia Martí Marí

Valencia, noviembre de 2014

A mis padres, a mi hermano y a Nacho,
con quienes he compartido tantas confesiones.

Agradecimientos

A mis tutores, Miguel Molina y Silvia Martí, por su dedicación y sus buenos consejos en este largo y duro recorrido.

A todos aquellos que me han aportado tanto durante mis estancias de investigación en Toronto (Canadá) y Norwich (Inglaterra): a Richard Fung, Caroline Wright, Tim McCaskell, Roy Mitchell, Kathleen Mullen, Ethan Shoshan, Ryan Porter, etc.

A los artistas que aceptaron ser entrevistados para esta investigación: Greg Garvey, Lynn Hershman, Deirdre Logue, Margot Lovejoy, Renata Mohamed, Valérie Mréjen, Steve Reinke, Lisa Steele, Zorica Vasic y Garth Johnston, RM Vaughan y Paul Wong.

Al apoyo y esfuerzo de mis padres, mi hermano, Nacho Díaz y Mario Hoff.

A Guillermo Cano, por su compañerismo, sus aportaciones, y también por compartir proyectos juntos.

A los evaluadores externos, Alfonso del Río, Outi Remes y Matthew R. Smith, por sus imprescindibles observaciones y aportaciones a la tesis.

Al Ministerio de Educación por la concesión de una beca de Formación de Profesorado Universitario (FPU), 2006-2010, gracias a la cual he podido desarrollar esta investigación.

Al Laboratorio de Creaciones Intermedia (LCI), por todos lo aprendido de mis amigos y compañeros, en especial de Marina Pastor, Rocío Garriga, Iker

Fidalgo, Mònica del Rey y Hernán Bula, a quienes agradezco sus lecturas, revisiones, consejos y referencias.

A centros de distribución de cine y vídeo independiente como V-Tape, Canadian Filmmakers Distribution Centre (CFMDC), y Liaison of Independent Filmmakers of Toronto (LIFT), por facilitar la consulta de sus archivos audiovisuales.

-¿Tienes secretos?

-No serían un secreto si te los cuento.

-No, solo quiero saber si tienes.

-Por supuesto que tengo. Mi vida completa no es un libro abierto.

(Entrevista de Michael Goldberg al artista Paul Wong)

RESUMEN (Castellano)

La confesión en la práctica artística audiovisual: Modalidades, estrategias discursivas y expresiones del Yo confesional

La presente tesis investiga sobre la confesión dentro de la práctica artística audiovisual, revisando algunas de sus principales estrategias discursivas y aportaciones al lenguaje artístico. Si bien se han realizado importantísimas aportaciones en torno a la presencia de la autobiografía o del autorretrato en la práctica artística audiovisual, no ha existido una teoría equiparable sobre la confesión dentro de esta práctica. En nuestra tesis nos preguntamos en qué medida podemos vertebrar la confesión dentro de la práctica artística audiovisual y qué nuevos caminos creativos genera desde la propia especificidad de este medio.

Respecto a la cuestión de en qué medida podemos vertebrar la confesión dentro de la práctica artística audiovisual, en primer lugar, hemos indagado metodológicamente en estudios sobre la confesión desde diferentes campos teóricos, para poder entender sus diversas reformulaciones a lo largo de la historia, abordando finalmente la confesión como acto creativo y como forma de auto-expresión. Partimos aquí de determinados estudios realizados desde el campo de la filosofía, de la religión, del procedimiento penal, del psicoanálisis y la psicología, de la literatura, de la sociología y de las artes. Con este propósito, nos hemos basado en autores como Michel Foucault, Roland Barthes, Jacques Derrida, Peter Brooks, María Zambrano, Theodor Reik, Didier Anzieu, Erich Fromm, Joan Prat, Paula Sibilia, José Luís Pardo, Sharon Hymer, Outi Remes y David Galenson, entre otros.

En segundo lugar, nos hemos apoyado en un campo teórico específico sobre cine, documental y vídeo; autores como Bill Nichols, Michael Renov, Jean Breschand, Berta Sichel, William Rothman, Julia Lesage, Stella Bruzzi, Raquel Schefer, Stuart Katz, Liz Czach, Jay Ruby, Jim Lane, Laura Baigorri, Mario Perniola o Raymond Bellour, entre otros. También partimos de contextos y autores que han hecho referencia explícita a la confesión dentro de la práctica artística audiovisual, como el contexto canadiense (basándonos en autores como Peggy Gale, Jean Gagnon, Shay Gibson o Matthew R. Smith), el contexto americano (donde el autor Michael Renov habla de vídeo-confesiones) y el contexto británico y europeo (donde destaca la teórica Outi Remes por su importante labor en la definición del papel del arte confesional).

En tercer lugar, respecto a la cuestión de qué nuevos caminos creativos genera desde la propia especificidad de este medio, desarrollamos una serie de modalidades y estrategias de la confesión dentro de la práctica artística audiovisual para ver las principales características de este género y sus posibilidades narrativas. Para ello, en nuestro argumento, tratamos de aportar diversos ejemplos de artistas, analizando en profundidad obras concretas de Cova Macías, Valérie Mréjen, Jayce Salloum, Paul Wong, Lisa Steele, Martha Wilson, Renata Mohamed, Vito Acconci, Susan Mogul, Joe Gibbons, Roe Rosen, Juan Antonio Cerezuela, Colin Campbell o Steve Reinke, entre otros.

Por último, hemos explorado las diversas manifestaciones del Yo confesional desde la práctica artística audiovisual partiendo del análisis en profundidad de la obra de artistas como Wendy Clarke, Sadie Benning, Paul Wong, Rodney Werden, Julika Rudelius, Dias & Riedweg, Beth B, Gillian Wearing, Elodie Pong, Valérie Mréjen, Lynn Hershman y Eija-Liisa Ahtila. El análisis aquí combina aspectos descriptivos de las obras – incluyendo transcripciones de algunos fragmentos – vertebrados en base a diferentes modalidades que pretenden destacar algunas manifestaciones del sujeto confesante dentro de esta práctica.

Como resultado, hemos observado que la confesión constituye una forma de expresión creativa dentro de la práctica artística audiovisual, por su capacidad de construir discursos y formulaciones no necesariamente vinculadas a la verdad, y por su orientación hacia una forma de auto-expresión y de subjetividad del individuo. Este tipo de producción fílmica y videográfica propone, además, unas modalidades, estrategias y recursos propios que la constituyen como una vertiente específica dentro de otras prácticas próximas a este género. La confesión en la práctica artística audiovisual ocupa un lugar muy importante entre las formas expresivas y narrativas de un discurso potencialmente focalizado en el sujeto, en el que se tratan aspectos como la comunicación entre los individuos, la identidad, la sexualidad, el trauma, el lenguaje y la actuación, o la enfermedad mental y la fragmentariedad del sujeto. Así pues, la confesión dentro de la práctica artística audiovisual propone la construcción de discursos mediados a través de la propia especificidad del medio audiovisual, modelos de interpelación directa al espectador, estrategias participativas y modelos de discursos no cerrados, potenciando el habla múltiple y la posibilidad de la invención del sujeto.

SUMMARY (English)

Confession in Audiovisual Art: Modalities, Discursive Resources and Manifestations of the Confessional Subject

This thesis investigates confession within the practice of audiovisual art, reviewing some of its main discursive strategies and contributions to artistic language. Although there are very important theoretical contributions to the presence of autobiography and self-portraiture in audiovisual art, there is no sufficiently equivalent theory on the importance of confession in the same field. The present thesis therefore asks to what extent confession can be structuralized in audiovisual art and what new creative paths are generated from the specific nature of this medium.

Firstly, regarding to the question about to what extent confession can be structuralized in audiovisual art, I looked methodologically into studies on confession from different theoretical fields in order to understand its constant reformulation throughout history, considering it therefore as a creative act and as a way of self-expression. I started from various studies from the field of philosophy, religion, legal proceedings, psychoanalysis and psychology, literature, sociology and fine arts. With this in mind, the present research is based on a variety of authors such as Michel Foucault, Roland Barthes, Jacques Derrida, Peter Brooks, María Zambrano, Theodor Reik, Didier Anzieu, Erich Fromm, Joan Prat, Paula Sibilia, José Luis Pardo, Sharon Hymer, Outi Remes and David Galenson, among others.

Secondly, this thesis is based on a specific theoretical field about cinema, documentary and video; authors such as Bill Nichols, Michael Renov, Jean Breschand, Berta Sichel, William Rothman, Julia Lesage, Stella Bruzzi, Raquel Schefer, Stuart Katz, Liz Czach, Jay Ruby, Jim Lane, Laura Baigorri, Mario Perniola or Raymond Bellour, among others. I therefore start from contexts and authors that have referred explicitly to confession in audiovisual art practice, such as the Canadian context (based on authors like Peggy Gale, Jean Gagnon, Shay Gibson or Matthew R. Smith), the American context (where Michael Renov refers to video confessions) and the British and European context (where the theoretician Outi Remes is highlighted for her important contribution in the definition of the role of confessional art).

Thirdly, regarding to the question of what new creative paths are generated from the specific nature of this medium, I developed several modalities and strategies

of confession within the audiovisual art practice to find the main characteristics of this genre and its narrative possibilities. In order to do so, I provided several examples of artists, analysing in depth specific works from Cova Macías, Valérie Mréjen, Jayce Salloum, Paul Wong, Lisa Steele, Martha Wilson, Renata Mohamed, Vito Acconci, Susan Mogul, Joe Gibbons, Roe Rosen, Juan Antonio Cerezuela, Colin Campbell or Steve Reinke, among others.

Finally, I explored several manifestations of the Confessional Subject within the audiovisual art practice starting from a in-depth analysis of the work from artists like Wendy Clarke, Sadie Benning, Paul Wong, Rodney Werden, Julika Rudelius, Dias & Riedweg, Beth B, Gillian Wearing, Elodie Pong, Valérie Mréjen, Lynn Hershman and Eija-Liisa Ahtila. This analysis combines descriptive aspects of these works – including transcripts of some fragments – that are organised according to different modalities in order to highlight some of the manifestations of the confessional subject in praxis.

As a result, we observed that, due to its capability to construct discourse and formulations not necessarily linked to truth and due to its orientation towards a form of self-expression and individual subjectivity, confession constitutes a way of creative expression within the audiovisual artistic practice. This type of filmographic and videographic production offers its own modalities, strategies and resources, which makes it different from other practices close to the genre. Confession in audiovisual art practice occupies a very important place among the expressive and narrative forms of discourse that are potentially focused on the subject, insofar as aspects such as communication between subjects, identity, sexuality, trauma, language and acting, or mental illness and the fragmentarity of the subject are treated. Confession within audiovisual art proposes the construction of discourse mediated by the specificity of the audiovisual media, models of direct interpellation to the viewer, participatory strategies and models of non-closed discourses, enhancing multiple speech and the possibility of the invention of the subject.

RESUM (Valencià)

La confessió a la pràctica artística audiovisual: Modalitats, estratègies discursives i expressions del Jo confessional.

Aquesta tesi investiga sobre la confessió dins la pràctica artística audiovisual, tot revisant algunes de les principals estratègies discursives i aportacions al llenguatge artístic. Si bé altres treballs han fet importants aportacions al voltant de la presència de l'autobiografia o de l'autoretrat a la pràctica artística audiovisual, no hi ha hagut cap teoria equiparable sobre la confessió dins d'aquesta pràctica. A la nostra tesi ens demanem en quina mesura podem vertebrar la confessió dins la pràctica artística audiovisual i quins nous camins creatius genera des de la pròpia especificitat d'aquest mitjà.

Per a saber en quina mesura podem vertebrar la confessió dins la pràctica artística audiovisual, en primer lloc, hem indagat metodològicament en estudis sobre la confessió a partir de diversos camps teòrics i així poder entendre les seues diferents reformulacions al llarg de la història i poder abordar, finalment, la confessió com a acte creatiu i com a forma d'autoexpressió. Partim ací de determinats estudis fets a partir del camp de la filosofia, de la religió, del procediment penal, de la psicoanàlisi i la psicologia, de la literatura, de la sociologia i de les arts. Amb aquest propòsit, ens hem basat en autors com ara Michel Foucault, Roland Barthes, Jacques Derrida, Peter Brooks, María Zambrano, Theodor Reik, Didier Anzieu, Erich Fromm, Joan Prat, Paula Sibilia, José Luís Pardo, Sharon Hymer, Outi Remes i David Galenson, entre d'altres.

En segon lloc, ens hem recolzat en un camp teòric específic sobre cinema, documental i vídeo; autors com Bill Nichols, Michael Renov, Jean Breschand, Berta Sichel, William Rothman, Julia Lesage, Stella Bruzzi, Raquel Schefer, Stuart Katz, Liz Czach, Jay Ruby, Jim Lane, Laura Baigorri, Mario Perniola o Raymond Bellour, entre d'altres. També partim de contextos i autors que han fet referència explícita a la confessió dins la pràctica artística audiovisual, com el context canadenc (basant-nos en autors com Peggy Gale, Jean Gagnon, Shay Gibson o Matthew R. Smith), el context americà (on l'autor Michael Renov parla de vídeo-confessió) i el context britànic i europeu (en què destaca la teòrica Outti Remes per la seua important tasca en la definició del paper de l'art confessional).

En tercer lloc, pel que fa a la qüestió sobre quins nous camins creatius es generen a partir de la mateixa especificitat d'aquest mitjà, desenvolupem un seguit de modalitats i d'estratègies de la confessió dins la pràctica artística audiovisual per a

veure les característiques principals d'aquest gènere i les seues possibilitats narratives. Per aquesta raó, en el nostre argument, tractem d'aportar diversos exemples d'artistes, i volem analitzar en profunditat obres concretes de Cova Macías, Valérie Mréjen, Jayce Salloum, Paul Wong, Lisa Steele, Martha Wilson, Renata Mohamed, Vito Acconci, Susan Mogul, Joe Gibbons, Roe Rosen, Juan Antonio Cerezueta, Colin Campbell o Steve Reinke, entre d'altres.

En darrer lloc, hem explorat les diverses manifestacions del Jo confessional dins la pràctica artística audiovisual partint de l'anàlisi en profunditat de l'obra d'artistes com Wendy Clarke, Sadie Benning, Paul Wong, Rodney Werden, Julika Rudelius, Dias & Riedweg, Beth B, Gillian Wearing, Elodie Pong, Valérie Mréjen, Lynn Hershman i Eija-Liisa Ahtila. L'anàlisi ací combina aspectes descriptius de les obres –incloent-hi transcripcions d'alguns fragments– vertebrats d'acord amb diverses modalitats que pretenen destacar algunes manifestacions del subjecte confessant dins aquesta pràctica.

Com a resultat, hem observat que la confessió constitueix una forma d'expressió creativa dins la pràctica artística audiovisual, per la seua capacitat de construir discursos i formulacions no necessàriament vinculades a la veritat, i per la seua orientació cap a una forma d'autoexpressió i de subjectivitat de l'individu. Aquest tipus de producció fílmica i videogràfica proposa, a més, unes modalitats, estratègies i recursos propis que la constitueixen com un vessant específic dins altres pràctiques pròximes al gènere. La confessió a la pràctica artística audiovisual ocupa un lloc molt important entre les formes expressives i narratives d'un discurs potencialment focalitzat en el subjecte, en què es tracten aspectes com la comunicació entre els individus, la identitat, la sexualitat, el trauma, el llenguatge i l'actuació o la malaltia mental i la fragmentarietat del subjecte. Així, la confessió dins la pràctica artística audiovisual proposa la construcció de discursos mediats mitjançant la mateixa especificitat del mitjà audiovisual, models d'interpel·lació directa a l'espectador, estratègies participatives i models de discursos no tancats, alhora que potencia la parla múltiple i les possibilitats de la invenció del subjecte.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	35
---------------------------	----

PRIMERA PARTE:

TRANSFORMACIONES Y EXPANSIONES DEL MARCO CONCEPTUAL DE LA CONFESIÓN

I.1. La expansión de la confesión y su reformulación histórica 79

I.1. 1. La instrumentalización de la confesión	79
--	----

I.1.2. La confesión como forma de auto-conocimiento	89
---	----

I.1.3. Confesión y ficción literaria	94
--	----

I.1.4. La confesión como espectáculo.....	97
---	----

I.1.5. Manifestaciones de la confesión en la práctica artística	102
---	-----

I.2. Sentando las bases de nuestro estudio: Problemáticas de la confesión..... 125

I.2.1. Confesión sincera-falsa confesión: La confesión como sospecha	126
--	-----

I.2.2. De la confesión como ejercicio de poder a la confesión como acto creativo	133
--	-----

I.3. Recapitulando a modo de síntesis..... 149

SEGUNDA PARTE:

LA EXPRESIÓN DE LA SUBJETIVIDAD EN LAS PRÁCTICAS FÍLMICAS Y VIDEOGRÁFICAS

II.1. Aproximación al marco de la Posmodernidad	155
II.2. La expresión de subjetividades en el cine y el documental: Primeras manifestaciones de la confesión	158
II.3. La corriente del cine autobiográfico y personal	182
II.4. La llegada del vídeo	191
II.4.1. Vídeo: El nacimiento de un nuevo formato conectado a lo íntimo .	191
II.4.2. Vídeo=Yo veo: Autorretratos, autobiografías, cartas, diarios... ..	200
II.5. Localizaciones y contextos de la confesión en la expresión artística audiovisual.....	212
II.5.1. El videoarte canadiense de la década de los setenta y ochenta	213
II.5.2. La vídeo-confesión en el contexto del vídeo autobiográfico estadounidense.	225
II.5.3. La influencia del “arte confesional” británico	231
II.6. La confesión en la práctica artística audiovisual.....	237

TERCERA PARTE:

CONFESIONES EN LA PRÁCTICA ARTÍSTICA AUDIOVISUAL: MODALIDADES Y ESTRATEGIAS ESTÉTICAS Y DISCURSIVAS

III.1. Modalidades de confesión en la expresión artística audiovisual 243

III.1.1. La confesión a través de la interacción: la entrevista245

III.1.1.1. El riesgo y la vulnerabilidad del sujeto271

III.1.2. La confesión que utiliza el medio audiovisual como catalizador279

III.1.2.1. La cámara como estimulante psicoanalítico: “Es otro alguien, pero es pequeño, sólo en parte humano”281

III.1.2.2. El vídeo como espejo291

III.1.2.3. La obra audiovisual como confesión.....309

III.1.3. Confesiones a una amplia audiencia: Los que se exhiben a la cámara316

III.1.3.1. El que despierta el sentimiento voyerista. Vito Acconci: “A cualquiera que venga, le revelaré algo...”321

III.1.3.2. La que *se desnuda* ante la cámara. Susan Mogul: “Mi consolador era un regalo muy caro”326

III.1.3.3. El antisocial. Joe Gibbons: “¿Quién os creéis que soy?”330

III.1.4. La reflexividad en la confesión audiovisual335

III.1.4.1. (Per)versiones de la confesión en la práctica artística audiovisual335

III.1.4.2. Primera (per)versión: Cuando el sujeto que habla no coincide con el sujeto del enunciado	336
III.1.4.3. Segunda (per)versión: Cuando la "presencia virtual" del otro se convierte en una máquina.....	339
III.1.4.4. Tercera (per)versión: Cuando la confesión rompe la promesa de sinceridad.....	344
III.1.5. Narrativas confesionales de ficción	376
III.2. Estrategias estéticas y discursivas de la confesión en la práctica artística audiovisual.....	380
III.2.1. El sujeto enfrentado a la cámara: la mirada que interpela al espectador	381
III.2.2. Estrategias de separación entre imagen [cuerpo] y sonido [voz] ...	388
III.2.2.1. La máscara	389
III.2.2.2. Efectos de voz.....	395
III.2.2.3. La voz en off.....	397
III.2.2.4. Recurso de textos e intertítulos	399
III.2.3. Estrategias narrativas a través de la edición	403
III.2.4. Imágenes que confiesan.	406

CUARTA PARTE:

MANIFESTACIONES DEL SUJETO A TRAVÉS DE LA CONFESIÓN EN LA PRÁCTICA ARTÍSTICA AUDIOVISUAL

IV. 1. YO COMUNICATIVO: La confesión como forma de comunicación interpersonal en la obra de Wendy Clarke

IV.1.1. El potencial comunicativo y participativo del vídeo	413
IV.1.2. La obra de Wendy Clarke.....	417
IV.1.2.1. <i>The Love Tapes</i> : “La soledad es amor, porque sin nadie, te tienes a ti mismo”	418
IV.1.2.2. <i>One on One</i> : “Puedo expresar todas mis emociones y absolutamente todo a ti”.	433
IV.1.3. Tengo algo que decirte... ..	438

IV.2. YO EN DESARROLLO: La construcción identitaria a través de la cámara como confesora en la obra de Sadie Benning

IV.2.1. El movimiento punk feminista de la América de los ´90.	441
IV.2.2. Sadie Benning y la Fisher-Price PXL 2000	443
IV.2.3. Análisis de la obra videográfica de Sadie Benning	446
IV.2.3.1. <i>Living Inside</i> : “Hay gente que piensa que estoy mal de la cabeza”	447
IV.2.3.2. <i>Me & Rubyfruit</i> : “¿Por qué no te casas conmigo?”	449
IV.2.3.4. <i>Jollies</i> : “Desde entonces, llevo mi homosexualidad lo mejor que puedo”	454

IV.2.3.5. <i>A Place Called Lovely</i> : “Puede ocurrirnos a cualquiera de nosotros”	458
IV.2.3.6. <i>It Wasn’t Love</i> : “De repente, tenía ganas de amar”	460
IV.2.3.7. <i>Girl Power</i> : “Nunca estuve sola”	462
IV.2.4. La cámara como elemento catalizador del desarrollo de la identidad	463
IV.2.4.1. Paralelismos con el caso de Jenni Ringley	463
IV.2.4.2. La videocámara como objeto transicional en Sadie Benning	467
IV.2.5. Intencionalidad y recursos estéticos	469
IV.2.5.1. Recursos estéticos de la cámara	470
IV.2.5.2. Recursos verbales: texto y voz	471
IV.2.5.3. Recursos narrativos	473
IV.2.6. El desarrollo identitario de Sadie Benning	477

IV.3. YO SEXUAL: confesiones sobre sexo y sexualidad

IV.3.1. Revelaciones y confesiones sobre sexo y sexualidad en vídeo y cine independiente	481
IV.3.2. Paul Wong y las múltiples visiones sobre sexo y sexualidad	503
IV.3.2.1. <i>Confused</i> : “No veo que mi sexualidad sea una forma estática.”	503

IV.3.2.2. <i>Blending Milk & Water: Sex in the New World y Miss Chinatown: “Supe que era seropositivo en 1992”</i>	508
IV.3.3. Rodney Werden: Sadomasoquistas, transexuales, exhibicionistas, prostitutas.....	514
IV.3.3.1. Pauli Schell: “Le dije que sentía que nunca podría ser capaz de tener sexo normal”	514
IV.3.3.2. <i>Baby Dolls: “Me siento como una mujer atrapada en un cuerpo de hombre.”</i>	519
IV.3.3.3. <i>I’ll Bet You Ain’t Never Seen Nothing Like This Before: “Querías un show, te daré un show”</i>	522
IV.3.3.4. <i>Money Talks, Bullshit Walks: “Es diferente entrar en un coche con un extraño, haciendo cosas que normalmente no haces”</i>	525
IV.3.4. La confidencia del placer y la experiencia sexual de la mujer: Julika Rudelius y Eija-Liisa Ahtila	528
IV.3.4.1. <i>The Highest Point: “Luego, muy suavemente me meto el dedo...” (J. Rudelius)</i>	528
IV.3.4.2. <i>If 6 was 9: “Todos querían estar conmigo” (E. L. Ahtila)</i>	532
IV.3.5. Relaciones entre sexualidad y economía: Dias & Riedweg	536
IV.3.5.1. <i>Voracidad Máxima: “Si siempre se esconden, la gente nunca sabe de qué se está hablando”</i>	536
IV.3.6. Sexo y discurso crítico.....	545
IV.4. YO HERIDO: Confesiones de experiencias traumáticas	
IV.4.1. Aproximación a la experiencia traumática	549

IV.4.2. El sujeto estigmatizado: Beth B.....	558
IV.4.2.1. El Cine de Transgresión	558
IV.4.2.2. <i>Under Lock and Key</i> y <i>Belladonna: “Abusaron de mí”</i>	561
IV.4.2.3. <i>Stigmata: “Ahora sé que mi madre intentó matarme”</i>	565
IV.4.3. El trauma dentro de la estructura familiar: Gillian Wearing	573
IV.4.3.1. El origen de experiencias devastadoras en la familia.....	573
IV.4.3.2. <i>Confess All On Video...: “No he sido capaz de tener relaciones con mujeres”</i>	575
IV.4.3.3. <i>Trauma: “Naturalmente es algo que jamás he olvidado...”</i> ..	580
IV.4.3.4. <i>Secrets and Lies: “Todo lo que tengo está construido sobre mentiras”</i>	586
IV.4.4. El sujeto herido.....	592
IV.5. YO ACTOR: La confesión como posibilidad de contar historias	
IV.5.1. Sobre escenarios y actuaciones en la vida real	597
IV.5.2. La confesión como puesta en escena: Elodie Pong	601
IV.5.2.1. <i>Secrets for Sale: Cualquier Trato Ahora/ Cualquier Realidad Ahora</i>	604
IV.5.3. Contar historias: La confesión de un sujeto vacío en la obra de Valérie Mréjen	614

IV.5.3.1. El lenguaje vacío.....	618
IV.5.3.2. <i>Portraits Filmés y Chamonix</i> : Confesiones frívolas	620
IV.5.3.3. <i>Dieu</i> : “Mezclé leche y carne”	627
IV.5.4. Confesiones que buscan historias... con o sin sujeto	632

IV.6. YO FRAGMENTADO: Confesiones esquizoides y psicóticas

IV.6.1. Aproximación a las patologías psicológicas en su representación audiovisual.....	635
IV.6.2. El sujeto esquizoide de Lynn Hershman: Las “varias voces de uno mismo.”	639
IV.6.2.1. El sujeto múltiple de Lynn Hershman	642
IV.6.2.2. Los Diarios Electrónicos	648
IV.6.2.3. <i>Binge</i> : La pérdida de control sobre sí misma	652
IV.6.2.4. <i>First Person Plural</i> : “No deberías hablar de ello”	656
IV.6.3. La confesión a través del cuerpo del otro: Eija-Liisa Ahtila y Gillian Wearing.....	663
IV.6.3.1. <i>Me/We</i> : Yo/Nosotros (E. L. Ahtila)	665
IV.6.3.2. <i>Okay</i> : “Cuando ya no siento nada, le golpeo” (E. L. Ahtila) ..	667
IV.6.3.3. <i>2 into 1</i> : Dos en uno (G. Wearing).....	670
IV.6.3.4. 10-16: “Me siento como un hombre dentro de un cuerpo de niño” (G. Wearing).....	673
IV.6.4. La confesión de la psicosis: Eija-Liisa Ahtila	677

IV.6.4.1. La representación del “drama humano.”	679
IV.6.4.2. The Bridge: “No me atrevo a cruzar”	684
IV.6.4.3. The Wind: “Vivo en la psicosis”	687
IV.6.4.4. The House: “Aparqué el coche, pero el sonido se ha separado de él”	691
IV.6.5. El sujeto fragmentado frente al sujeto “fascista”	696
CONCLUSIONES	701
BIBLIOGRAFÍA	735
REFERENCIA DE IMÁGENES	785
ANEXO: TRANSCRIPCIONES DE ENTREVISTAS	
Entrevista a Greg Garvey	
Entrevista a Lynn Hershman	
Entrevista a Deirdre Logue	
Entrevista a Margot Lovejoy	
Entrevista a Renata Mohamed	
Entrevista a Valérie Mréjen	
Entrevista a Steve Reinke	
Entrevista a Lisa Steele	
Entrevista a Zorica Vasic y Garth Johnston	
Entrevista a RM Vaughan	
Entrevista a Paul Wong	

INDEX

INTRODUCTION.....57

FIRST PART:

TRANSFORMATION AND EXPANSION OF THE CONCEPTUAL FRAMEWORK OF CONFESSION

I.1. Expansion and reformulation throughout history of confession..... 79

I.1. 1. Instrumentalization of confession 79

I.1.2. Confession as a way of self-knowledge 89

I.1.3. Confession and literary fiction 94

I.1.4. Confession as a spectacle.....97

I.1.5. Manifestations of confession in arts 102

I.2. Bases of the study: The problematic of confession..... 125

I.2.1. True confession-false confession: Confession as a suspicion126

I.2.2. From confession as a mechanism of power to confession as a creative act.....133

I.3. Synthesis149

SECOND PART:

EXPRESSION OF SUBJECTIVITY IN FILM AND VIDEO

II.1. Aproximation to post-modernity	155
II.2. Expression of subjectivities in film and documentary: First manifestations of confession	158
II.3. The trend of autobiographical and personal film.....	182
II.4. The arrival of video	191
II.4.1. Video: The birth of a new format connected to intimacy	191
II.4.2. Video, literally <i>I see</i> : Self-portraits, autobiographies, letters, diaries...	200
II.5. Localizations and contexts of confession in audiovisual artistic expression	212
II.5.1. Canadian videoart in the seventies and eighties	213
II.5.2. Video-confessions in autobiographical American video.	225
II.5.3. The influence of British “confessional art”	231
II.6. Confession in the practice of audiovisual art.....	237

THIRD PART:

CONFESSIONS IN AUDIOVISUAL ARTISTIC PRACTICE: MODALITIES AND AESTHETIC AND DISCURSIVE RESOURCES

III.1. Modalities of confession in audiovisual artistic expression

.....243

III.1.1. Confession through interaction: the interview 245

 III.1.1.1. The risk and vulnerability of the subject271

III.1.2. Confession using audiovisual media as catalyst.....279

 III.1.2.1. The camera as a psychoanalytic stimulant: “It is another somebody, but it’s small, only part human”281

 III.1.2.2. Video as a mirror291

 III.1.2.3. The audiovisual piece as a confession309

III.1.3. Confessions to a wide audience: Those who exhibit to the camera316

 III.1.3.1. Those who provoke voyeurism. Vito Acconci: “I’ll reveal something to anyone who comes”321

 III.1.3.2. Naked in front of the camera. Susan Mogul: “My dildo was a very expensive present”326

 III.1.3.3. The anti-social. Joe Gibbons: “Who do you think I am?”330

III.1.4. Reflexivity in audiovisual confession..... 335

 III.1.4.1. (Per)versions of confession in audiovisual artistic practice ..335

III.1.4.2. First (per)version: When confession happens through the voice of others	336
III.1.4.3. Second (per)version: When the "virtual presence of a partner" is a machine.....	339
III.1.4.4. Third (per)version: When confession breaks with the promise of sincerity.....	344
III.1.5. Confessional narratives in fiction	376
III.2. Aesthetic and discursive resources of confession in audiovisual artistic practice.....	380
III.2.1. The subject faced to the camera: the look that interpellates the viewer.....	381
III.2.2. Resources of separation between image [body] and sound [voice]	388
III.2.2.1. The mask.....	389
III.2.2.2. Voice effects	395
III.2.2.3. Voice-off.....	397
III.2.2.4. Resources of text and intertitles	399
III.2.3. Narrative resources through edition.....	403
III.2.4. Images that confess.....	406

FOURTH PART:

EXPRESSIONS OF THE SUBJECT THROUGH CONFESSION IN AUDIOVISUAL ARTISTIC PRACTICE

IV. 1. THE COMMUNICATIVE SUBJECT: Confession as a way of interpersonal communication in the work of Wendy Clarke

IV.1.1. The communicative and participative potential of video413

IV.1.2. The work of Wendy Clarke418

IV.1.2.1. *The Love Tapes*: “Solitude is love, because without anyone you have yourself”418

IV.1.2.2. *One on One*: “I can express all of my emotions and everything to you”433

IV.1.3. I have something to tell you.....438

IV.2. THE SUBJECT IN DEVELOPMENT: The identity construction through camera as a confessor in the work of Sadie Benning

IV.2.1. The feminist punk movement in America in the '90s.441

IV.2.2. Sadie Benning and her Fisher-Price PXL 2000443

IV.2.3. Analysis of the videographic work of Sadie Benning446

IV.2.3.1. *Living Inside*: “I am sure some people probably think I am sick”447

IV.2.3.2. *Me & Rubyfruit*: “Why don't you marry me?”449

IV.2.3.4. *Jollies*: “From that night, I was as queer as can be”454

IV.2.3.5. <i>A Place Called Lovely</i> : “That can happen to anyone”	458
IV.2.3.6. <i>It Wasn't Love</i> : “Suddenly I was in the mood of love”	460
IV.2.3.7. <i>Girl Power</i> : “I was never alone”	462
IV.2.4. The camera as a catalyst element of the development of identity	463
IV.2.4.1. Paralelisms with the case of Jenni Ringley	463
IV.2.4.2. The video camera as a transitional object in sadie Benning's work	467
IV.2.5. Intencionality and aesthetic resources	469
IV.2.5.1. Aesthetic resources of the camera	470
IV.2.5.2. Verbal resources: text and voice	471
IV.2.5.3. Narrative resources	473
IV.2.6. The development of identity of Sadie Benning.....	477

IV.3. THE SEXUAL SUBJECT: Confessions of sex and sexuality

IV.3.1. Revelations ans confessions of sex and sexuality in video and independent film	481
IV.3.2. Paul Wong and the multiple points of view on sex and sexuality ..	503
IV.3.2.1. <i>Confused</i> : “I don't see that my sexuality is something that is a static form.”	503

IV.3.2.2. <i>Blending Milk & Water: Sex in the New World and Miss Chinatown: "I found out I was HIV-positive in 1992"</i>	508
IV.3.3. Rodney Werden: Sadomasochists, transexuals, exhibitionists, prostitutes	514
IV.3.3.1. Pauli Schell: "I told him I felt that I may never be able to have normal sex"	514
IV.3.3.2. <i>Baby Dolls: "I feel I'm a woman trapped in a man's body"</i> ..	519
IV.3.3.3. <i>I'll Bet You Ain't Never Seen Nothing Like This Before: "You wanted a show, I'll give you a show."</i>	522
IV.3.3.4. <i>Money Talks, Bullshit Walks: "It's different getting into a car with a stranger you didn't know, doing things that you don't normally do"</i>	525
IV.3.4. The confidence of pleasure and sexual experience of women: Julika Rudelius and Eija-Liisa Ahtila	528
IV.3.4.1. <i>The Highest Point: "Then, very slowly, I introduce my finger." (J. Rudelius)</i>	528
IV.3.4.2. <i>If 6 was 9: "Everybody wanted to be with me" (E. L. Ahtila)</i>	532
IV.3.5. Relations between sexuality and economy: Dias & Riedweg	536
IV.3.5.1. <i>Voracidad Máxima: "If they always keep hidden, people will never know what we are talking about"</i>	536
IV.3.6. Sex and critical discourse.....	545

IV.4. THE HURT SUBJECT: Confessions of traumatic experiences

IV.4.1. Aproximation to the traumatic experience	549
--	-----

IV.4.2. The stigmatized subject: Beth B.....	558
IV.4.2.1. Cinema of Transgression	558
IV.4.2.2. <i>Under Lock and Key</i> and <i>Belladonna</i> : “They abused me”	561
IV.4.2.3. <i>Stigmata</i> : “I know now that my mother tried to kill me”	565
IV.4.3. Trauma inside familiar structure: Gillian Wearing.....	573
IV.4.3.1. The origin of devastating experiences in the family	573
IV.4.3.2. <i>Confess All On Video...</i> : “I haven't been able to have relationships with women”	575
IV.4.3.3. <i>Trauma</i> : “Of course, that’s something I’ve never forgotten...”	580
IV.4.3.4. <i>Secrets and Lies</i> : “All I have is built on lies”	586
IV.4.4. The hurt subject	592
IV.5. THE SUBJECT AS AN ACTOR: Confession as a possibility of storytelling	
IV.5.1. About stage and acting in real life	597
IV.5.2. Confession as a <i>mise-en-scene</i> : Elodie Pong	601
IV.5.2.1. <i>Secrets for Sale: Any Deal Now/ Any Reality Now</i>	604
IV.5.3. Telling stories: Confessions of an empty subject in the work of Valérie Mréjen.....	614
IV.5.3.1. Empty language.....	618

IV.5.3.2. <i>Portraits Filmés</i> and <i>Chamonix</i> : Frivolous confessions	620
IV.5.3.3. <i>Dieu</i> : “I mixed milk and meat”	627
IV.5.4. Confessions that look for a story... with or without a subject	632

IV.6. THE FRAGMENTED SUBJECT: Schizoid and psychotic confessions

IV.6.1. Aproximation to the psychological pathologies in the audiovisual representation.....	635
IV.6.2. The schizoid subject of Lyn Hershman: The “multiple voices of oneself”	639
IV.6.2.1. The multiple subject of Lynn Hershman	642
IV.6.2.2. The Electronic Diaries	648
IV.6.2.3. <i>Binge</i> : Losing control of yourself	652
IV.6.2.4. <i>First Person Plural</i> : “You shouldn’t talk about it”	656
IV.6.3. Confession through the body of someone else: Eija-Liisa Ahtila y Gillian Wearing	663
IV.6.3.1. <i>Me/We</i> (E. L. Ahtila).....	665
IV.6.3.2. <i>Okay</i> : “When I no longer feel anything, I strike” (E. L. Ahtila)	667
IV.6.3.3. <i>2 into 1</i> (G. Wearing).....	670
IV.6.3.4. 10-16: “I feel like a man in a child’s body” (G. Wearing) ...	673

IV.6.4. Confession of psychosis: Eija-Liisa Ahtila.....	677
IV.6.4.1. The representation of the “human drama”	679
IV.6.4.2. The Bridge: “I daren’t go across”	684
IV.6.4.3. The Wind: “I live in psychosis”	687
IV.6.4.4. The House: “The car didn’t stay parked in the garden today, but came inside with me”	691
IV.6.5. The fragmented subject against the “fascist subject”	696
CONCLUSION	719
BIBLIOGRAPHY	735
REFERENCE OF IMAGES	785

ANNEX: TRANSCRIPTIONS OF INTERVIEWS

Interview with Greg Garvey
 Interview with Lynn Hershman
 Interview with Deirdre Logue
 Interview with Margot Lovejoy
 Interview with Renata Mohamed
 Interview with Valérie Mréjen
 Interview with Steve Reinke
 Interview with Lisa Steele
 Interview with Zorica Vasic and Garth Johnston
 Interview with RM Vaughan
 Interview with Paul Wong

INTRODUCCIÓN

A lo largo de su tradición histórica, la confesión ha sido utilizada, interpretada y reformulada de muy diversas formas, en la religión, la justicia, el psicoanálisis, la literatura, las artes, los medios de comunicación, etc. Aunque hay ciertas premisas que parecen repetirse en cada una de estas disciplinas o ámbitos, es obvio que el género de la confesión en la práctica artística fílmica y videográfica requiere un estudio muy particular dentro del contexto artístico.

En primer lugar, no solo cada vez estamos más acostumbrados a una exhibición de la intimidad – hecho visible en determinadas vertientes de la literatura, en programas de televisión, en noticieros de sucesos y en Internet – sino que también estamos cada vez más acostumbrados al modelo canónico de la mirada a la cámara, de la figura del “busto o cabeza parlante” que, como veremos, será un recurso que se repite en el tipo de práctica artística que estudiaremos.

Algunos críticos y teóricos se han preocupado por tratar, de forma muy específica, algunos de los aspectos que relacionan las prácticas artísticas o las prácticas cinematográficas con la confesión, como es el caso del reconocido e importantísimo trabajo de Outi Remes o de Michael Renov¹,

¹En un capítulo de *The Subject of Documentary*, Michael Renov centra principalmente su interés en las prácticas del cine documental y autobiográfico localizando un tipo concreto de confesión que denomina “vídeo-confesión”. Por otro lado, en su tesis doctoral *The Role of Confession in Late Twentieth Century British Art*, Outi Remes se centra concretamente en determinadas formas de expresión artística bautizadas bajo el término de “arte

entre otros. Canadá, Estados Unidos y Reino Unido se perfilan como algunas de las principales influencias teóricas y prácticas dentro de este género, aunque destacaremos el trabajo de diversos artistas pertenecientes a diferentes países del escenario europeo. Nuestro interés es recoger estas importantes aportaciones con el objetivo no solo de estudiar algunos de sus autores principales, sino de entender algunas de sus influencias y de dar a conocer algunas de las estrategias y recursos de este género y su contribución al discurso artístico.

Algunos de los puntos de vista ofrecidos por diversos autores sobre este tema requieren un análisis exhaustivo y detallado, así como un trabajo de síntesis, en tanto que contribuyen desde diferentes perspectivas a la configuración del discurso confesional dentro del ámbito artístico audiovisual. En este sentido, resulta necesaria la existencia de un estudio que procure un acercamiento al discurso confesional desde variadas perspectivas y aproximaciones, capaz de ofrecer una visión a la vez completa y compleja sobre el tema en cuestión.

Si bien el género de la confesión se presenta como uno de los modos del discurso autobiográfico y de otras formas de auto-representación en el lenguaje de las artes audiovisuales, lo cierto es que éste requiere un estudio concreto capaz de abordar sus aportaciones específicas. La confesión, a diferencia de la autobiografía, tiene un carácter ritual – según definiría Foucault en su *Historia de la sexualidad: la voluntad del saber* – no

confesional”, y que engloba todo tipo de disciplinas y procedimientos, desde la pintura, la escultura, la instalación, el cine o el vídeo.

solo por realizarse siempre ante la presencia de un interlocutor sino también por el modo en el que se presenta y el detonante que la origina: un arrepentimiento, una culpa. Se requiere, pues, una investigación que profundice en el modo en que la confesión perpetúa algunos de estos aspectos y reformula otros en el contexto de las artes audiovisuales.

Por otro lado, hemos de señalar que no ha existido un mismo interés hacia este tipo de práctica en nuestro país. Si bien con ello no queremos decir que no existan artistas cuyo trabajo se ubique dentro de este contexto – nosotros hemos señalado algunos ejemplos – pero, sin embargo, no hay una teoría sólida o suficientemente contribuyente en torno a la confesión en la práctica artística audiovisual. Pese a esto, reconocemos que han sido muy inspiradores en nuestro estudio las lecturas de textos de importantes figuras españolas como Anna Maria Guasch (su libro *Autobiografías Visuales*); José Luís Brea (su texto “Fábricas de identidad [retóricas del autorretrato]” en *El tercer umbral*); publicaciones como EXIT BOOK, cuyo volumen número 11 titulado *El mito del artista. Biografía / Autobiografía*, estaba dedicado a estas prácticas artísticas. Incluso también podemos añadir importantísimas exposiciones como *Señales de vídeo* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995), donde se mostró una extensa práctica de la videocreación española, parte de ella conectada al autorretrato, la memoria y la autobiografía.

Motivación personal

La llegada a Valencia tras mi Licenciatura en Granada supuso un cambio de contexto, tanto a nivel personal como artístico. Aquí, el período de estudios de Doctorado supuso, ante todo, una recontextualización y redefinición del trabajo que había realizado hasta entonces. Comencé a interesarme por aspectos del sonido, pero sobre todo por cuestiones como la voz. Con ello no me refiero a la voz en un sentido únicamente fónico, sino la voz como transmisora de un discurso. Como resultado desarrollé el proyecto *A través de* (2007), una instalación sonora en la que personas que habían permanecido en la prisión de Picassent fueron entrevistadas para, de alguna manera, mostrar un espacio que resultaba inaccesible para el resto de ciudadanos.

El 27 de febrero de 2007 conseguí entrevistar a una mujer que entonces se encontraba en el Casal de la Pau, tras haber permanecido siete años en Picassent. Aquella entrevista me impresionó mucho, especialmente por la franqueza con que la mujer hablaba. Como a cada uno de los entrevistados, le pedí que se presentase brevemente para tener constancia de la persona que hablaba en cada grabación, y después comenzaríamos de forma inmediata con la entrevista. Ella se presentó de este modo:

Soy María Beneyto. Llevo aquí siete meses. Aquí estoy muy bien pero en prisión estuve... siete años (...). Se está muy mal en prisión, muy mal, muy mal... los que más y los que menos lo pasamos muy mal, porque a nadie le gusta entrar en prisión..., pero yo por mis circunstancias tuve que entrar. Porque yo soy mujer maltratada, yo maté a mi compañero, porque me pegaba, se emborrachaba, y en

*fin... todo. Todo lo que uno se pueda imaginar de un hombre; todo me lo hacía a mí.*²

Mi intención en aquel momento se centraba en descubrir el espacio de la prisión a partir de los testimonios grabados, de las entrevistas mantenidas con cada uno de ellos. De hecho, en el proceso de edición de las entrevistas, solía eliminar aquellos fragmentos que consideraba que no se refiriesen únicamente al espacio. Sin embargo, me sorprendió el hecho de que la objetividad de lo descriptivo se uniese a otro tipo de narrativa mucho más subjetiva, hasta tal punto que se hacía indisoluble su separación.

Al finalizar la entrevista con María, hubo una parte que no incluí en su momento para el proyecto, y que he recuperado aquí por escrito:

*Simplemente digo... que la libertad es muy buena. Yo sí que es verdad que es la primera vez que entro en la cárcel, y que no volveré a entrar nunca más. Pase lo que pase nunca más... nunca más. (...) Ese sitio es malísimo, es lo peor que hay... Y ahora porque no está la pena de muerte. Si no yo estaría muerta. Si hubiera estado como en otros sitios que hay pena de muerte, estaría muerta. No me importaba en aquellos tiempos, pero hoy en día me importa por mi hija que tengo... que tengo una hija y una madre, maravillosas... tengo una familia estupenda. Yo soy la oveja negra de la familia... en el sentido de que he sido la primera que ha entrado en la cárcel. Pero ya está hecho... ya está hecha la cosa...*³

²Entrevista a María Beneyto realizada por Juan Antonio Cerezuela para la instalación sonora *A través de* (2007) [grabación sonora en wav]. Fecha de grabación: 27 de febrero de 2006.

³Ídem.

Escuchar este testimonio me hizo reflexionar sobre la necesidad de esta persona de contar algo tan personal e intenso. De esta manera es cómo comencé a interesarme por la confesión, porque creí que en aquel momento había intensificado el nivel comunicativo entre ella y yo, pese a que anteriormente no nos habíamos visto nunca.

Motivado por esta iniciativa, desarrollé otra serie de proyectos específicamente focalizados en la confesión, que utilizaban el vídeo como mediación. Se trata de dos videoinstalaciones, *Secret Box* (2010) y *Se abre el telón* (2011), ambas analizadas con mayor detenimiento en esta investigación. La primera consistió en un videoconfesionario en el cual diferentes participantes podían entrar, disfrazarse y contar un secreto a la cámara. La segunda de ellas constituía una pseudo-confesión personal. El desarrollo de estos proyectos artísticos, más que ser la finalidad de esta investigación, han constituido parte de mi aprendizaje personal, puntos de inflexión y de análisis sobre el tema tratado.

Junto con este proceso personal y artístico, cabe señalar que esta investigación no hubiera sido posible sin el disfrute de una beca de Formación de Profesorado Universitario (FPU) concedida por el Ministerio de Ciencia e Innovación de España. Dentro del programa de esta beca pude realizar dos estancias breves en el extranjero, una en Norwich (UK) y otra en Toronto (Canadá), que han supuesto una rica aportación a la investigación, y donde agradezco de forma muy especial la dedicación y la atención de las dos personas responsables de dichas estancias, Caroline Wright y Richard Fung.

Además de nuestro interés personal en el tema, consideramos que una investigación sobre la confesión en el contexto de la práctica artística audiovisual puede ofrecer nuevas vías de entender tanto la confesión como la expresión de la subjetividad a través de este medio. En nuestro proceso de investigación como doctorando, hemos podido ver que, si bien se han realizado importantísimas aportaciones dentro del campo teórico en torno a la presencia de la autobiografía o del autorretrato en la práctica artística audiovisual, no ha existido una teoría suficientemente equivalente sobre la confesión dentro de esta práctica. En nuestra tesis nos preguntamos, pues, en qué medida podemos vertebrar la confesión dentro de la práctica artística audiovisual y qué nuevos caminos creativos genera desde la propia especificidad de este medio. En definitiva, ¿cuáles son las aportaciones principales de esta nueva formulación de la confesión a través del lenguaje audiovisual?

Hipótesis y objetivos de la investigación

Así pues, para responder a esta pregunta de investigación, nos planteamos si es posible hablar de confesión dentro del ámbito artístico audiovisual y de qué forma este medio aporta nuevas vías de entender la confesión dentro del ámbito artístico y creativo. Como parte de este planteamiento, nos interesa conocer si existen unas determinadas estrategias o recursos propios de este género de la confesión en la práctica artística audiovisual y de qué forma se potencia el habla del sujeto desde este medio. Por todo

ello, nuestra hipótesis de investigación parte de la capacidad de la confesión para abordar, desde el audiovisual, necesidades comunicativas de los individuos, ayudar a construir o definir la propia identidad, visibilizar diversas formas de entender la sexualidad, hablar de experiencias traumáticas, de la enfermedad mental, e incluso del posicionamiento del individuo en el propio acto de confesar.

Para demostrar esta hipótesis, el objetivo general de esta investigación será analizar la confesión en la práctica artística audiovisual, revisando para ello algunas de sus principales estrategias discursivas y distintas manifestaciones del Yo confesional. Dentro del marco de esta práctica audiovisual, nos hemos ocupado muy específicamente del videoarte o videocreación (entendiendo sus formas expansivas como la videoinstalación) y de ciertas manifestaciones cinematográficas. Para ello, a su vez, proponemos cuatro objetivos específicos:

1. Analizar y desarrollar el concepto de confesión a lo largo de la historia para comprender las diversas reformulaciones de este concepto que nos ayude a entender el papel de la confesión como forma de auto-expresión y como acto creativo.
2. Reflexionar sobre las raíces del género de la confesión en determinadas prácticas del cine, del documental, y del vídeo, abordando de forma específica algunas de las principales localizaciones donde se ha desarrollado una teoría sobre el tema de nuestra tesis.

3. Estudiar algunas de las modalidades, recursos y estrategias discursivas que introduce este género de la confesión desde la práctica artística audiovisual.

4. Analizar diferentes manifestaciones del Yo confesional – de la expresión del sujeto confesante – a través de este género en la práctica audiovisual.

Metodología

Con el propósito de cumplir los objetivos de nuestra investigación, hemos procedido de una metodología específica en cada uno de ellos.

En relación al primer objetivo de nuestra investigación, indagamos en estudios sobre la confesión desde diferentes campos teóricos, para poder entender sus diversas reformulaciones a lo largo de la historia. Partimos aquí de determinados estudios realizados desde el campo de la filosofía, de la religión, del procedimiento penal, del psicoanálisis y la psicología, de la literatura, de la sociología y de las artes. Con este propósito, nos hemos basado en diversas lecturas de autores como Michel Foucault, Roland Barthes, Jacques Derrida, María Zambrano, Theodor Reik, Erich Fromm, Joan Prat, Paula Sibilia, José Luís Pardo, Sharon Hymer, Outi Remes y David Galenson, entre otros.

Con el objetivo de abordar la confesión como forma de auto-expresión y como acto creativo, partimos de un análisis doble. Por un lado, el que nos

proporciona la visión de Peter Brooks y Jacques Derrida, quienes a su vez se basan en la lectura que Paul de Man realiza sobre las *Confesiones* de Rousseau en *Alegorías de la lectura*. Ambos ofrecen una visión que nos permitirá entender la posibilidad de invención y falsedad en el seno de la confesión, un tipo de discurso que históricamente ha estado encastrado en la prisión de la verdad. Y en segundo lugar, la visión que proporcionamos al abordar las posibilidades de la confesión como forma de auto-expresión, en oposición a la idea foucaultiana de la confesión como herramienta o técnica de poder. Aquí, estudiaremos la posibilidad de la confesión como fugacidad, como subversión. En nuestro interés por analizar los aspectos del sujeto a través de su voz, hemos realizado en esta parte referencias al trabajo de Roland Barthes, especialmente cuando habla de la materialidad de la voz, pero también a numerosos representantes del psicoanálisis francés moderno como Didier Anzieu, Annie Anzieu, Roland Gori o Guy Rosolato. A través de estos autores analizamos el valor comunicativo y expresivo de la palabra, de la voz como expresión del sujeto.

En relación con el segundo objetivo que planteamos en nuestra investigación, consideramos indispensable partir metodológicamente desde un campo teórico específico sobre cine, documental y vídeo. De un lado, nos apoyamos en lecturas de autores como Bill Nichols, Michael Renov, Jean Breschand, Berta Sichel, William Rothman, Julia Lesage, Stella Bruzzi, Raquel Schefer, Stuart Katz, Liz Czach, Jay Ruby, Jim Lane, Laura Baigorri, Mario Perniola o Raymond Bellour, entre otros. De otro, partimos también de contextos y autores que han hecho cierta referencia explícita a la confesión dentro de la práctica artística audiovisual. Aquí especialmente,

hemos estudiado el contexto canadiense, donde hemos encontrado que autores como Peggy Gale, Jean Gagnon, Shay Gibson o Matthew R. Smith hacían referencia a la manifestación de la confesión en la expresión artística audiovisual, concretamente el vídeo. También hemos partido de autores como Michael Renov, uno de los principales precursores del estudio de la vídeo-confesión dentro del marco estadounidense. Finalmente nos hemos referido de manera muy concreta a Outi Remes por su importante labor en la definición del papel del arte confesional en el contexto británico. Si bien la teoría de Outi Remes no se fija únicamente en la confesión a través de la expresión artística audiovisual, realiza importantes aportaciones al campo, como destacaremos.

En relación con el tercer objetivo planteado en nuestra investigación, desarrollamos una serie de modalidades de confesión dentro de la práctica artística audiovisual ejemplificadas a través de diversos artistas, que más que ofrecer modelos cerrados, nos sirven metodológicamente para ver las principales características de este género y sus posibilidades narrativas. Para ello, en nuestro argumento tratamos de aportar diversos ejemplos de artistas, analizando en mayor profundidad obras concretas de Cova Macías, Valérie Mréjen, Jayce Salloum, Paul Wong, Lisa Steele, Martha Wilson, Renata Mohamed, Vito Acconci, Susan Mogul, Joe Gibbons, Roe Rosen, Juan Antonio Cerezuela, Colin Campbell o Steve Reinke, entre otros. La consulta de la obra de estos artistas proviene de diversas fuentes, tanto de catálogos de exposición como artículos, Internet, centros de distribución de vídeo independiente como V-Tape (Toronto) y centros de distribución de cine canadiense como CFMDC-Canadian Filmmakers Distribution Center

(Toronto), compilaciones de vídeos en programas como *Metrópolis: Autorretratos* (RTVE, 2002), etc. Hemos de señalar que hemos incluido la obra artística personal como instrumento metodológico, donde hemos considerado más oportuno intercalarla a la luz del discurso, que exponerla en un apartado separado.

También, con objeto de cumplir este objetivo, consideramos importante condensar una serie de estrategias o recursos propios de la confesión que son específicos en la práctica artística audiovisual. Aquí de nuevo el análisis de las diferentes características queda fundamentado en teoría sobre lenguaje audiovisual y ejemplificado a través del trabajo de diversos artistas.

En relación al cuarto objetivo que pretende explorar las diversas manifestaciones del Yo confesional desde la práctica artística audiovisual, hemos partido metodológicamente del análisis en profundidad de la obra de determinados artistas: Wendy Clarke, Sadie Benning, Paul Wong, Rodney Werden, Julika Rudelius, Dias & Riedweg, Beth B, Gillian Wearing, Elodie Pong, Valérie Mréjen, Lynn Hershman y Eija-Liisa Ahtila. El análisis aquí combina aspectos descriptivos de las obras – incluyendo transcripciones de algunos fragmentos – vertebrados en base a diferentes modalidades que pretenden destacar algunas manifestaciones del sujeto confesante dentro de esta práctica.

Hemos podido consultar la obra de Wendy Clarke gracias a artículos publicados por Michael Renov, Amy Greenfield, a textos de exposiciones

como *Matrix 47* y al visionado de fragmentos de sus vídeos en *Image Union: Love Tapes*(episodio 428); Por otro lado, hemos accedido a la obra videográfica completa de Sadie Benning gracias a las compilaciones de vídeos de la artista realizados por Video Data Bank y consultados desde la Biblioteca del Departamento de Escultura de la Universitat Politècnica de València; Por su parte, el acceso a la obra de artistas como Paul Wong, Rodney Werden y Lynn Hershman ha sido posible gracias a V-Tape, además de la consulta de diversos catálogos, artículos publicados sobre estos artistas; En el caso de la obra de Días & Riedweg, esta pudo ser consultada íntegramente en la Biblioteca del IVAM (Valencia); La obra de Julika Rudelius, Elodie Pong y Valérie Mréjen ha podido ser consultada gracias a compilaciones para programas de televisión como *Metrópolis: Confesiones y confidencias* (RTVE, 2004)⁴, pero también gracias a la web de las artistas. Además, no quisiéramos dejar de agradecer también a la artista Valérie Mréjen y a la organización de Matadero de Madrid por la posibilidad que tuvimos de documentar en vídeo la exposición de Valérie Mréjen que tuvo lugar allí mismo del 6 al 9 de octubre de 2011, material fundamental para el conocimiento de su obra audiovisual; El acceso a la obra de Beth B pudo realizarse gracias a su web personal y al archivo digital Ubu Web; La obra de Gillian Wearing ha sido accesible a través de numerosos catálogos de exposiciones, en la tesis doctoral de Outi Remes y en Ubu Web y archivos de vídeo consultados en la biblioteca de Norwich University College of Arts; Finalmente, la obra de Eija-Liisa Ahtila pudo ser consultada en la edición audiovisual *The Cinematic Works (1993-2002)*. Además de estos artistas a

⁴Material consultado gracias al profesor de la Universidad de Granada, Alfonso del Río.

los que dedicamos un extenso análisis, aparecen otros tantos cuya obra hemos consultado tanto en catálogos como en libros, artículos, archivos audiovisuales, y vídeos consultados online.

Un aspecto importante en nuestra tesis son las entrevistas personales que hemos realizado a diversos artistas, cuya aportación ha sido imprescindible en nuestra investigación. Estas entrevistas se recogen en el Anexo “Trascripciones de entrevistas” de nuestra investigación, y en ellas participaron: Lynn Hersman, Margot Lovejoy, Greg Garvey, Paul Wong, Steve Reinke, Lisa Steele, Renata Mohamed, Richard M Vaughan, Valérie Mréjen, Deirdre Logue y Zorica Vasic junto con Garth Johnston. Hemos utilizado la entrevista como parte importante de nuestro proceso para comprender aspectos de la confesión en sus obras. Si bien el trabajo de todos ellos no se desarrolla dentro del contexto del cine o del vídeo⁵, estas entrevistas han aportado diversos matices a nuestra investigación y a la noción de confesión dentro del contexto artístico. Nos ha enriquecido en nuestro proceso y nos ha servido para comprender la importancia de esta práctica.

⁵Entrevistamos a Margot Lovejoy a causa de su proyecto web *Confess Project*, a Greg Garvey por su instalación *Automatic Confession Machine* y a Zorica Vasic y Garth Johnston por su *Confession Room*, que consiste en una performance de participación pública. Estos casos concretos, si bien aparecen en nuestra investigación por abordar aspectos interesantes, no han trabajado la confesión desde el contexto fílmico o videográfico. Sin embargo, su aportación ha sido relevante y hemos tratado estas obras en otros artículos de investigación que hemos escrito para congresos y revistas.

Nótese también que no todas las entrevistas siguen una misma estructura – si bien contienen preguntas bastante similares – pero son realizadas de forma distinta en base a la especificidad del tratamiento de las obras de sus autores o de aspectos en los cuales nos interesaba profundizar.

A nivel expositivo y procedimental – y especialmente con el objeto de cumplir el tercer y cuarto objetivo que nos proponemos –esta investigación analiza de forma extensa numerosas obras audiovisuales partiendo de transcripciones textuales de fragmentos de los monólogos y diálogos. Consideramos indispensable hacer un análisis de estas características y en estas condiciones, única forma de poder aproximarnos de la mejor manera posible a los contenidos que están siendo analizados. Esto, además, cumple un papel fundamental, que es dar a conocer algunos de los artistas que no son tan conocidos aquí en nuestro país.⁶ Para ello, hemos procedido de tres formas diferentes en virtud de la accesibilidad al propio material audiovisual a consultar:

1. En primer lugar, siempre que hemos podido hemos recurrido a material audiovisual original. Pese a que algunas de estas obras han podido ser consultadas con subtítulos en castellano, hemos accedido a la mayoría en lengua original (principalmente inglés), para lo cual ha sido necesaria su transcripción y traducción.

2. Cuando el material audiovisual original no es fácilmente accesible, la segunda forma en la que hemos procedido ha sido recurrir a citas textuales de fragmentos de los vídeos, encontradas tanto en libros como en catálogos y webs. Publicaciones como *Pauli Schell* de Rodney Werden, o *By the Skin of Their Tongues* de Steve Reinke, así como catálogos de Gillian

⁶Hablamos, por ejemplo, del trabajo de Rodney Werden, de Lisa Steele o de Wendy Clarke, por señalar algunos ejemplos.

Wearing (La Caixa y Köln), por ejemplo, recogían transcripciones de vídeos que han facilitado nuestra investigación.

3. También ha sido sumamente importante para esta investigación conocer de primera mano la opinión de los propios artistas. Creíamos esencial evidenciar el punto de vista de los autores, ya que nos proporciona un amplio campo de interpretación de su obra y de los procesos a través de los cuales surge la confesión. Es por ello que hemos recurrido a entrevistas realizadas tanto por el propio doctorando como por otros autores.

En cualquiera de los casos, y dado el alto contenido de material audiovisual y bibliográfico consultado en inglés, hemos traducido las citas al castellano para su lectura en el transcurso de la investigación, respetando a pie de página el lenguaje original de las citas.

Estructura del trabajo

Con el objetivo de cumplir los objetivos específicos propuestos, la presente tesis está estructurada en cuatro partes.

La Primera Parte, “Transformaciones y expansiones del marco conceptual de la confesión”, aborda, en primer lugar, las diversas reformulaciones de la confesión a lo largo de la historia, expresando las diferencias entre los principales ámbitos en que se ha desarrollado. En un segundo lugar, pasamos a analizar algunas problemáticas de la confesión, que

especialmente tienen que ver con la cuestión de ruptura confesión-verdad y con la posibilidad de la confesión como forma de auto-expresión.

La Segunda Parte la hemos titulado “La expresión de la subjetividad en las prácticas fílmicas y videográficas”. En ella abordamos algunas de las principales influencias fílmicas –especialmente de la mano del documental– pero también las primeras incursiones del vídeo como expresión de lo personal e íntimo. Para ello, analizaremos algunas de las principales modalidades del documental que nos ayudarán a definir el interés de esta práctica en el contexto de nuestra tesis y estudiaremos algunas de las principales manifestaciones de la subjetividad a través del cine personal y autobiográfico, o de las primeras incursiones de los artistas en el lenguaje del vídeo, donde especialmente se producía un contacto directo con la cámara. Por último, abordaremos tres de los principales focos donde existe un interés teórico y práctico en torno a la confesión en la expresión artística audiovisual, lo cual nos ayudará a descubrir algunas de las incursiones de este género.

La Tercera Parte, “Confesiones en la práctica artística audiovisual: modalidades y estrategias estéticas y discursivas”, analiza en primer lugar la confesión en la práctica artística audiovisual desde diferentes modalidades que tratan los siguientes aspectos: La entrevista como forma de obtener confesiones; la confesión que utiliza el medio audiovisual como catalizador; la confesión que despierta el sentimiento voyerista del espectador; las confesiones que introducen una intención reflexiva y que cuestionan las premisas de la propia confesión; y la confesión como

recurso narrativo de ficción. Después, en esta Tercera Parte analizaremos algunas de las principales estrategias estéticas y discursivas de la confesión, como por ejemplo: el recurso del sujeto enfrentado a la cámara; las estrategias de separación entre imagen y voz (la máscara, efectos de voz, voz en off, texto e intertítulos); estrategias narrativas que tienen lugar a través del montaje y la edición; y el poder de confesión de determinadas imágenes en movimiento.

La Cuarta Parte y más extensa de todas, “Manifestaciones del yo confesional en la práctica artística audiovisual”, revisa seis diferentes modelos del Yo confesional, donde destacamos el potencial de la confesión como expresión de lo humano: YO COMUNICATIVO, YO EN DESARROLLO, YO SEXUAL, YO HERIDO, YO ACTOR y YO FRAGMENTADO. El argumento de cada capítulo está basado en uno o varios autores y no sigue exactamente un mismo esquema ni tienen una misma extensión, aunque todos presentan una introducción y una conclusión a modo de cierre de capítulo. Estos son: “YO COMUNICATIVO: la confesión como forma de comunicación interpersonal en la obra de Wendy Clarke”; “YO EN DESARROLLO: la construcción identitaria a través de la cámara como confesora en la obra de Sadie Benning”; “YO SEXUAL: confesiones sobre sexo y sexualidad” – capítulo que ocupa principalmente el análisis de la obra de Paul Wong, Rodney Werden, Julika Rudelius, Eija-Liisa Ahtila y Dias & Riedweg –; “YO HERIDO: confesiones de experiencias traumáticas” – donde analizamos algunas obras de Beth B y Gillian Wearing –; “YO ACTOR: la confesión como posibilidad de contar historias” – donde analizamos la obra de Elodie Pong y Valérie Mréjen –; “YO FRAGMENTADO: confesiones esquizoides y

psicóticas” – donde estudiamos a Lynn Hershman y profundizamos en otras obras de Gillian Wearing y Eija-Liisa Ahtila –.

En la parte final de nuestra tesis hemos incluido el Anexo de “Transcripciones de entrevistas” realizadas durante el período de nuestra investigación a artistas y autores que hemos tratado en nuestra tesis o que han aportado una visión importante sobre la confesión en la práctica artística.

Finalmente, hemos creado un blog que contiene un archivo audiovisual de gran parte de los artistas y autores que veremos en nuestra investigación. Con ello, nuestra intención es proporcionar una herramienta de ayuda para este estudio. Sin embargo, para no atentar contra los derechos de cada autor, preservamos la consulta de estos vídeos mediante un acceso privado a cada entrada del blog, que contiene en la mayor parte de los casos, un enlace a cada uno de los vídeos.

Para poder consultar nuestro archivo, en primer lugar tenemos que acceder desde el navegador a la siguiente dirección:

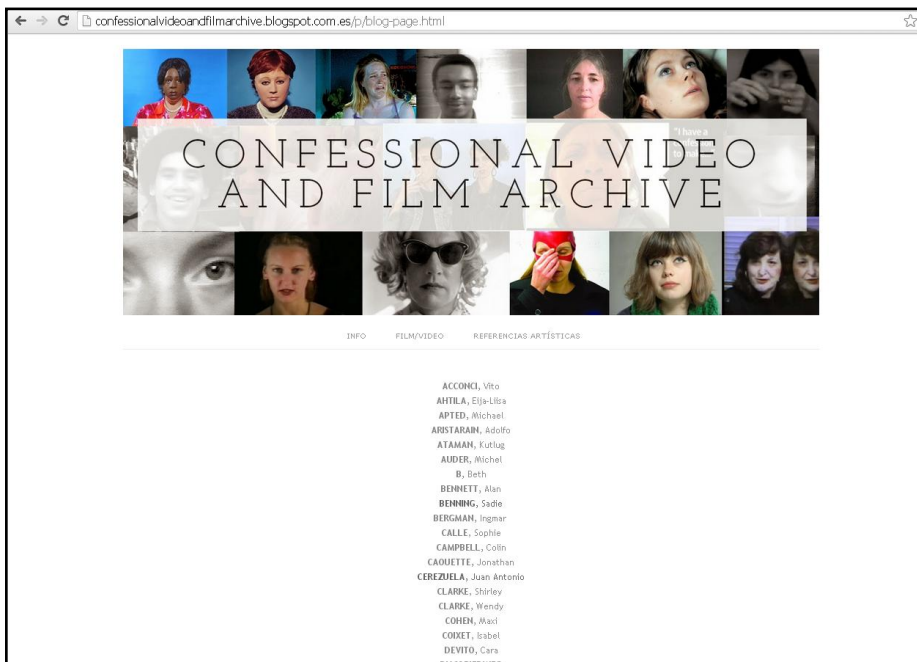
<http://confessionalvideoandfilmarchive.blogspot.com>

Veremos que la estructura del blog se divide en tres secciones:

INFO - En esta sección presentamos el objetivo principal del blog, contextualizando que su uso se limita a propósitos de la investigación doctoral.

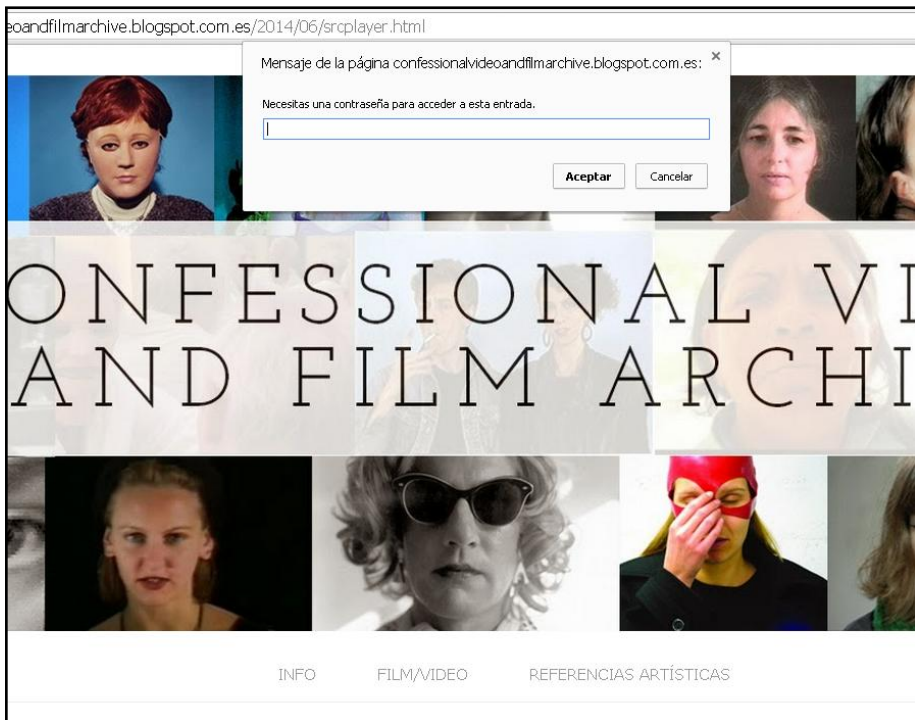
FILM / VIDEO - En este apartado disponemos un listado de autores cuyas películas, vídeos o videoinstalaciones han sido tratadas en mayor o menor extensión en nuestra tesis doctoral. Se trata de un banco de autores que sirve de apoyo visual a los contenidos tratados en la investigación.

REFERENCIAS ARTÍSTICAS - En este apartado introducimos otro tipo de obras y contenidos artísticos relacionados con la confesión, pero que no pertenecen al contexto del vídeo o del cine. En ocasiones se trata de proyectos web, de performances, obras sonoras, etc. Muchos de estos artistas han sido mencionados en la tesis doctoral como aspecto introductorio de la confesión en el contexto artístico.



Aspecto del blog-archivo de autores tratados en la tesis.

Como hemos indicado, las entradas del blog permanecen accesibles mediante contraseña. Así, por ejemplo, si en el apartado FILM / VIDEO intentamos acceder a uno de los autores de la lista, aparecerá una ventana pidiéndonos una contraseña. Tendremos que introducirla y darle a aceptar cada vez que queramos hacer una consulta.



Ventana emergente en la que se nos pide la contraseña.

INTRODUCTION

Over its historic tradition, confession has been used, interpreted and reworded in very diverse ways in religion, law, psychoanalysis, literature, art, the media and other fields. Even though there are certain premises that seem to reappear in all disciplines and field, it seems obvious that the genre of confession in the context of the practice of art film or video art requires a very specific study within the artistic context.

In first place, we are not only getting more and more used to the exhibition of intimacy – as seen in certain types of literature, in television, in the yellow press and on the internet – but we are also getting more and more used to a new canon: the direct look into the camera, the term of ‘talking head’. This is, as will be seen in the present study, one of the resources recurring in the artistic practice under study.

Some critics and theoreticians have taken it up on themselves to treat – very specifically - some of the aspects that relate the practice of art or film-making to confession, as is the case with the renowned and all important work done by Outi Remes or Micheal Renov⁷ among others. The main theoretic and practical influences relating to the genre come from Canada, the USA or the UK although the work of various artists from different

⁷In a chapter of *The Subject of Documentary*, Michael Renov focuses mostly on the praxis of autobiographical and documentary film defining a particular type of confession he calls “video confession”. On the other hand, in her doctoral thesis *The Role of Confession in Late Twentieth Century British Art*, Outi Remes focuses specifically on certain forms of artistic expression falling under the term “confessional art”, which encompasses all sort of disciplines and procedures, from painting, sculpture and installation to film and video.

European countries is also included in the present study. The interest of the present paper is to compile these important contributions not only to study some of its important authors, but also to understand their influences and to define some of the strategies and resources used in this genre and its contribution to artistic discourse.

Some of the points of view on this subject offered by diverse authors require an exhaustive analysis and a detailed study and synthesis insofar as they contribute to the configuration of confessional discourse in the field of audiovisual arts from different perspectives. In this sense, a study that approaches confessional discourse from different perspectives and lines of thought and that is able to offer a vision on the subject that is both complete and complex, is absolutely necessary.

While the genre of confession constitutes one of the modes of autobiographical discourse and other ways of self-representation in the language of audiovisual arts, it has to be kept in mind that it requires a detailed study of its specific contributions. In contrast to autobiography, confession has a ritual character – defined by Michel Foucault in his *History of Sexuality: The Will to Knowledge* – not only because it is always realized in presence of an interlocutor, but also because of the mode in which it is presented and what causes its realisation: remorse or guilt. An in-depth research is required that addresses the way in which confession perpetuates some of these aspects while reformulating others in the context of audiovisual arts.

On the other hand, it has to be noted that there has not been the same interest in the genre in Spain. This does not mean that there are no artists whose work could be situated in this context – some cases will be treated in the present paper – but that there is no theoretical base for confession in audiovisual art that could be considered as sufficiently solid or contributing. Despite this, I have to recognize that I found much inspiration for my studies in the lecture and study of texts by important Spanish writers like Anna Maria Guasch (*Autobiografías Visuales*) (*Visual Autobiography*); José Luís Brea (“Fábricas de Identidad [Retóricas del Autorretrato]” (Identity Factories [Self-Portrait Rhetoric]) from *El Tercer Umbral* (*The Third Threshold*)); publications such as EXIT BOOK, especially its number 11, *El mito del artista. Biografía / Autobiografía*, (*The Myth of the Artist. Biography / Autobiography*). Some landmark exhibitions could be added, for example *Señales de Video* (*Video Signals*) (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995) where an extensive selection of Spanish video creation was on show, including works related to self portraiture, memory and autobiography.

Personal Motivation

My arrival in Valencia after graduating in Fine Arts in Granada meant a complete change of context, both personally and artistically. Here in Valencia, my post graduate studies first revolved around a re-contextualisation and redefinition of my previous work. I started to get

interested in aspects of sound and, above all, questions related to voice. With voice I do not refer to voice in a merely phonic sense but to voice as transmitter of speech. As a result, I realised a project called *A través de [Through]* (2007), a sound installation in which ex-convicts from a local prison were interviewed in order to show - in some way - a space that is inaccessible to the general public.

On 27th February 2007, at an ex-convict facility, I had the opportunity to interview a woman who had spent 7 years in prison. I was deeply impressed by that interview, especially by the frankness she spoke with. At that time I used to ask my interviewees to briefly present themselves before the interview so that I could better identify the recordings. She presented herself as follows:

*I'm Maria Beneyto. I've been here for seven month [at the exconvict facility]. Here I'm' fine, but in prison I spent... seven years (...). Prison is really hard, very hard, very, hard, very hard... some more, some less, but we were all having a really hard time, no one wants to go to prison... but I, because of my circumstances, had to go. Because I was a battered woman, I killed my man because he used to beat me, he got drunk, and in the end.... all. All you can imagine from a man; he did all that to me.*⁸

My intention back then was centred on discovering the physical space of prison from the recorded testimonials, the interviews. Actually, in the edition process I used to eliminate those fragments that I considered not related uniquely to prison as a space. However, I was surprised by the fact

⁸Interview with María Beneyto realised by Juan Antonio Cerezuela for the sound installation *A través de [Through]* (2007) [wav recording]. Date of recording: 26th February 2006.

that the objectivity of description of the space was intertwined with narratives that were much more subjective in a way that the two were impossible to separate.

When I finished editing the aforementioned interview with María, there was a part that I did not originally include in my project, but that I would like to cite here:

I simply say ... freedom is good. It is true, it was the first time I got into prison, and I won't get there ever again, never ever (...) It's a horrible place, worse than you can imagine... and now, because there is no death penalty. If not, I'd be dead right now. If I had been somewhere else, where there was death penalty, I'd be dead. I wouldn't have cared back then, but I do care right now... because of my daughter. I've got a daughter and a mother, they're wonderful, I've got a wonderful family. I'm the black sheep in my family... in the sense that I was the first one who's been in prison. But that's all over now... that's all over...⁹

Listening to that testimonial made me think about the urge this person had to tell something that is so personal and so intense. This was how I started to get interested in confession, because at that moment, in that interview, even though we had never even seen each other before, the level of communication had intensified so much.

This motivated me to realise other projects that were specifically focused on confession and that used video as a means of mediation. These were two video-installations called *Secret Box* (2010) and *Se Abre el Telón* [Up goes the Curtain] (2011), both are analysed in detail in the present paper.

⁹ *Id.*

The first of the two consisted in a video-confessional; participants were able to enter the installation, disguise themselves and confess a secret to the camera. The second one was a very personal pseudo-confession. The realisation of these projects was not the final object of my investigation. They were more part of my personal learning process, they were reference points for my analysis and became even turning points in my approach to the subject.

Alongside this personal and artistic process, it should be noted that this research would not have been possible without a scholarship grant awarded by the Spanish Department for Science and Innovation. Within this program I was able to realize short stays in Norwich (UK) and in Toronto (Canada), a fact that made a valuable contribution to my research and where I would especially like to thank the two people in charge of the mentioned stays, Caroline Wright and Richard Fung, for their dedication and attention.

In addition to my personal interest in the subject, I believe that research on confession in the context of the practice of audiovisual art can offer new ways of understanding both confession and the expression of subjectivity through this medium. In the research process as a PhD student, I have seen that, although there are very important theoretical contributions to the presence of autobiography and self-portraiture in audiovisual art, there is no sufficiently equivalent theory on the importance of confession in the same field. The present thesis therefore asks to what extent confession can be structuralized in audiovisual art and what new creative paths are

generated from the specific nature of this medium. What are the main contributions of this re-formulation of confession through audiovisual language?

Hypotheses and objectives of the research

So, in order to answer this research question, I asked myself if and to what extent it is possible to talk about confession within the context of audiovisual art and in what ways this medium provides new insights into our understanding of confession in the wider context of art and creation. As part of this approach, I wanted to know if there were any specific strategies or resources that are particular to this genre in audiovisual art and how this medium empowers the discourse of its subjects. The research hypothesis therefore sets out from the capacity of confession to address the communicative needs of an individual, to build or define one's identity, to visualize the diverse ways of understanding sexuality, to talk about traumatic experience, about mental illness, and even about the very position of the individual in the act of confession itself.

In order to validate the hypothesis, the main objective of the present thesis is analysing confession in the practice of audiovisual art; in order to do so its main discourse strategies and its different manifestations of the confessional subject are revised. Within the framework of the practise of audiovisual art, I was specifically concerned with video art and video creation (including expanded forms such as videoinstalation) and certain

cinematographic manifestations. I therefore propose four specific objectives:

1. Analyzing and developing the concept of confession throughout history to understand the various reformulations of this concept which will help in understanding the role of confession as a form of self-expression and as creative act.
2. Rooting confession in audiovisual art to its beginnings in certain practices of film, documentary and video, specifically addressing some of the main areas where theory on the present research subject was developed.
3. The study of some of the modalities, discursive resources and strategies that introduce this type of confession into the practice of audiovisual art.
4. Analyzing different manifestations of the confessional subject and its expression through this genre in audiovisual practice.

Methodology

In order to meet the objectives of the present research, I have proceeded differently in each of the four specific objectives.

Regarding the first one, I looked into studies on confession from different theoretical fields in order to understand its constant reformulation throughout history. I start from various studies from the field of

philosophy, religion, legal proceedings, psychoanalysis and psychology, literature, sociology and fine arts. With this in mind, I have based the research on a variety of authors such as Michel Foucault, Roland Barthes, Jacques Derrida, María Zambrano, Theodor Reik, Erich Fromm, Joan Prat, Paula Sibilia, José Luis Pardo, Sharon Hymer, Outi Remes and David Galenson, among others.

In order to address confession as a form of self-expression and creative act, I start with a double analysis. On the one hand, the one provided by the vision of Peter Brooks and Jacques Derrida, who in turn are based on the reading that Paul de Man realised on Rousseau's *Confessions* in his work *Allegories of Reading*. Both offer a vision that allows to understand the possibility of invention and falsehood within confession, a type of discourse which historically has been confined to be imprisoned in truth. On the other hand, a different vision emerges when approached from a point of view of self-expression opposed to Foucault's idea of confession as tools or techniques of power. Here, I will mention the capacity of confession to be something flighting or subversive. In my interest to analyze aspects of the subject through his or her voice, in this section I refer to the work of Roland Barthes, especially when he is talking about the materiality of voice, but I also refer to many representatives of modern French psychoanalysis such as Didier Anzieu, Annie Anzieu, Roland Gori or Guy Rosolato. Through these authors I analyze the communicative and expressive value of the word, the voice as expression of the subject.

Regarding the second objective set in the research, I consider it methodologically essential to set out from a specific theoretical field on film, documentary and video. On one hand, I am basing myself on authors like Bill Nichols, Michael Renov, Jean Breschand, Berta Sichel, William Rothman, Julia Lesage, Stella Bruzzi, Raquel Schefer, Stuart Katz, Liz Czach, Jay Ruby, Jim Lane, Laura Baigorri, Mario Perniola or Raymond Bellour among others. On the other hand, I also found foundation from contexts and authors who have made some explicit reference to confession within the practice of audiovisual arts. It is here, studying specifically in a Canadian context, where I found that authors such as Peggy Gale, Jean Gagnon, Matthew R. Shay Gibson or Matthew R. Smith referred to the presence of confession in audiovisual art expressions - particularly on video; I have also used authors such as Michael Renov, one of the leading pioneers in the study of video confession in an US American context; and finally I refer very specifically to Outi Remes for her important work in defining the role of confessional art in the British context. While of Outi Remes' theoretical work is not exclusively concerned with how confession is expressed in the audiovisual arts, she is, as will be seen in the present thesis, contributing significantly to the field under study.

Regarding the third objective stated in this research, I developed a series of modalities of confession present in the practice of audiovisual art. These modalities are exemplified through various artists, which rather than offering closed models, help methodologically in outlining the main features of the genre and its narrative possibilities. I therefore try to provide in the argumentation examples of various artists, with a further analysis of

specific works by Cova Macías, Valérie Mréjen, Jayce Salloum, Paul Wong, Lisa Steele, Martha Wilson, Renata Mohamed, Vito Acconci, Susan Mogul, Joe Gibbons, Roe Rosen, Juan Antonio Cerezuela, Colin Campbell or Steve Reinke among others. Information on the work of these artists was drawn from diverse sources, exhibition catalogues, articles, the internet, distribution centres of independent video art such as V-Tape (Toronto) and Canadian film distribution centres such as CFMDC - Canadian Filmmakers Distribution Center (Toronto), video compilations in programs such as *Metrópolis: Autorretratos* [*Metropolis: Self Portraits*] (RTVE; the public Spanish broadcasting station) 2002, etc. In addition, I included my own artistic work as methodological instrument at those points within the development of the present paper where I considered it most appropriate, instead of treating it in an own section.

Furthermore, in order to meet this objective, I consider it important to condense a series of strategies or techniques that are intrinsic to confession that are specific to its use in audiovisual art. Here again the analysis of the different characteristics is grounded in the theory of audiovisual language and exemplified with works by different artists.

As to the fourth objective, the exploration of the diverse manifestations of the confessional subject in the practice of audiovisual art, methodologically speaking, I set out from an in-depth analysis of certain artists: Wendy Clarke, Sadie Benning, Paul Wong, Rodney Werden, Julika Rudelius, Dias & Riedweg, Beth B, Gillian Wearing, Elodie Pong, Valérie Mréjen, Lynn Hershman and Eija-Liisa Ahtila. At this point the analysis combines

descriptive aspects of the works – including transcripts of some fragments – that are organised according to different modalities in order to highlight some of the manifestations of the confessional subject in praxis.

I have been able to access the work of Wendy Clarke through articles published by Michael Renov and Amy Greenfield, texts from exhibitions such as *Matrix 47* and the viewing of excerpts of her videos in *Image Union: Love Tapes* (episode 428); On the other hand, I have accessed the full video work of Sadie Benning thanks to compilations of videos by the artist made by Video Data Bank and consulted through the Library of the Sculpture Department at the Polytechnic University of Valencia; on their part, access to the work of artists as Paul Wong, Rodney Werden and Lynn Hershman has been made possible by V-Tape, and the consultation of various catalogues, and articles published on these artists; in the case of Dias & Riedweg, Their complete work could be found in the library of the IVAM [Instituto Valenciano de Arte Moderno – Valencian Institute of Modern Art] (Valencia). The work of Julika Rudelius, Elodie Pong and Valérie Mréjen has been consulted through compilations for TV programmes as *Metropolis: Confesiones y confidencias* [*Metropolis: Confessions and confidences*], RTVE 2004¹⁰, but also thanks to the artists' websites. Furthermore, I would like to thank the artist Valérie Mréjen and the organization of Matadero de Madrid for the possibility to document Valérie Mréjen's exhibition [6th – 9th October, 2011) on video, resulting in material that is fundamental to the understanding of her audiovisual work;

¹⁰ Material provided by Granada University teacher Alfonso del Río.

access to Beth B's work was made possible through her personal website and the digital archive Ubu Web; Gillian Wearing's work has been accessible through numerous exhibition catalogues, Outi Remes's PhD thesis, the Ubu Web and video files viewed at the library of Norwich University College of Arts; Finally , the work of Eija-Liisa Ahtila could be found in the audiovisual edition *The Cinematic Works (1993-2002)*. In addition to these artists to whom an extensive analysis is devoted, many other artists are referred to and whose work has been consulted through catalogues, books, articles, audiovisual files, and videos viewed online.

An important aspect of the present thesis are the personal interviews conducted with various artists, whose contribution has been essential for the present research. These interviews can be found in Annex "Transcriptions of interviews". These interviews were held with: Lynn Hersman, Margot Lovejoy, Greg Garvey, Paul Wong, Steve Reinke, Lisa Steele, Renata Mohamed, Richard M Vaughan, Valérie Mréjen, Deirdre Logue and Zorica Vasic together with Garth Johnston. Interviews were used as an important part to understand aspects of confession in the works under study. Despite the fact that not all of them worked in the context of film or videomaking¹¹, these interviews have provided the research with

¹¹Margot Lovejoy was interviewed because of her web project *Confess Project*, Greg Garvey for his installation *The Automatic Confession Machine* and Zorica Vasic and Garth Johnston for their *Confession Room*, a performance project with public participation. In these specific cases, although they appear in the present research as they address interesting aspects of confession, were not realised in [related to] film or video. However, their contribution has been highly relevant and I have treated these works in other research articles written for conferences and journals.

diverse nuances to my research and to the notion of confession in art. It has enriched the investigative process and it has helped in the understanding of the relevance of the genre under study.

At an expository and procedural level - and especially in order to meet the third and fourth of the proposed objectives - the present thesis extensively analyses numerous audiovisual works on the base of verbatim transcripts of fragments of the monologues and dialogues under analysis. It was considered essential to analyze these features and to proceed in these conditions in order to approach the subject in the best manner possible. This also plays a key role in the dissemination of some of the authors that are not as well known in Spain.¹² In order to do so, I have proceeded in three different ways depending on the availability of the consulted audiovisual material itself:

1. First, whenever possible, original audiovisual material has been used. Although some of the works have been consulted with Spanish subtitles, most material had to be accessed in the original language (mainly English) for which transcriptions and translations were necessary.
2. When the original audiovisual material itself was not easily available, the second way of proceeding was to turn to quotes of fragments of the works as found in books, catalogues and websites. For instance, publications such

Note also that not all interviews follow the same structure - questions are similar though - but they are conducted in different ways based on the specific treatment of the works of the authors or on aspects which we were most interesting for the present research.

¹² Artists such as Rodney Werden, Lisa Steele or Wendy Clarke to just give a few examples.

as *Pauli Schell* by Rodney Werden, or *By the Skin of Their Tongues* by Steve Reinke and catalogues on Gillian Wearing (La Caixa and Köln) compile transcripts of videos that have helped in the present research.

3. First hand knowledge of the opinion of the artists themselves has been extremely important for the present thesis. Showing the authors' way of seeing things was considered essential as this provides a wide field of interpretation of their work and the processes through which confession arises. That is why I have turned to interviews conducted by myself as well as by others.

In all cases, given the amount of transcribed audiovisual and bibliographical content in English, quotes were translated into Spanish in the main body of the paper and the – usually English – original is given in footnotes.

Structure of the paper

In order to meet the specific objectives, the present thesis is divided into four parts.

Part One: “Transformation and Expansion of the Conceptual Framework of Confession”, addresses in the first place the various reformulations of confession throughout history, showing the differences among the main areas in which it has developed. Secondly, some problem cases of confession are analyzed, which are especially related to the rupture

between confession and truth and to the possibility of confession as a form of self-expression.

Part Two: 'The Expression of Subjectivity in Film and Video Making.' Here some of the major filmic influences - particularly by documentaries - but also the first incursions of video as an expression of the personal and the intimate are addressed. In order to do so, there is a discussion of the main types of documentary that will help in defining the importance documentaries have in the context of the present thesis and a study of some of the main manifestations of subjectivity through personal and autobiographical film, as well as through the first incursions by artists into the language of video, where direct eye contact with the camera was common. Finally, three of the main points where there is a theoretical and practical interest in confession in audiovisual artistic expression are addressed, which will help in discovering some of the incursions of the genre.

Part Three, 'Confessions in the Practice of Audiovisual Art: Modalities and Discursive and Aesthetic Strategies'. First of all, this part discusses confession in the practice of audiovisual art from different modalities addressing the following aspects: interviews as a way of obtaining confessions; confessions that use audiovisual media as catalyst; confessions arousing voyeurism in the viewer; confessions that introduce a reflexive intent and question the premises of confession itself; and confession as resource in narrative fiction. This is followed by an analysis of some of the major discursive and aesthetic strategies of confession, as,

for instance the resource of the subject facing the camera; strategies of separation of image and voice (masks, voice effects, off-voice, text and intertitles); narrative strategies that take place through cutting and editing; and the confessional power of certain pictures in motion.

The last and most extensive part is *Part Four: 'Manifestations of the Confessional Subject in the Practice of Audiovisual Art'* This part revises six different models of confessional subject where the potential of confession to express what is human is highlighted: the COMMUNICATIVE SUBJECT, the SUBJECT IN DEVELOPMENT, the SEXUAL SUBJECT, the HURT SUBJECT, the SUBJECT AS AN ACTOR and the FRAGMENTED SUBJECT. The argumentation of each chapter is based on one or more authors and does not necessarily follow the same pattern or have the same extension even though each chapter has an introduction and a conclusion. The chapters are: *'The COMMUNICATIVE SUBJECT: Confession as a Form of Interpersonal Communication in the Work of Wendy Clarke'*; *'The SUBJECT IN DEVELOPMENT: Identity Construction through the Camera as a Confessor in the Work of Sadie Benning'*; *'The SEXUAL SUBJECT: Confessions on Sex and Sexuality'* – a chapter that mainly deals with the analysis of the work of Paul Wong, Rodney Werden, Julika Rudelius, Eija-Liisa Ahtila and Dias & Riedweg; *'The HURT SUBJECT: the Confession of Traumatic Experience'* - where some works by Beth B and Gillian Wearing are analyzed; *'The SUBJECT AS AN ACTOR: Confession as Storytelling Opportunity'* - where the work of Elodie Pong and Valérie Mréjen is analyzed; *'The FRAGMENTED SUBJECT: Schizoid and Psychotic Confessions'* - where Lynn Hershman is

studied and other works by Gillian Wearing and Eija-Liisa Ahtila receive a closer look.

An Annex “Transcriptions of interviews” is included as the last part. These interviews are part of the research process, and provide important points of view from different authors and artists on confession in the artistic practice.

Furthermore, I created a blog that contains an audiovisual archive of most of the artists and authors of the present research in order to provide a support tool. Nevertheless, to not violate the rights of each author, the archive is restricted by a private access to each post of the blog with links to each video.

To consult this audiovisual archive, the website is:

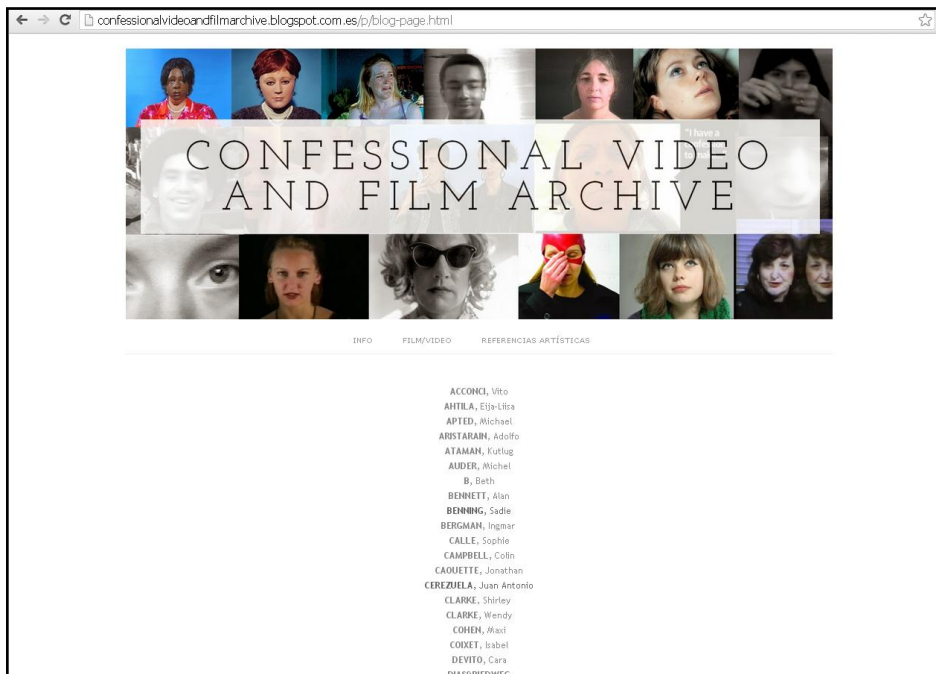
<http://confessionalvideoandfilmarchive.blogspot.com>

The structure of the blog is divided in three sections:

INFO – This section is the presentation of the blog and explains that its use is limited to research purposes.

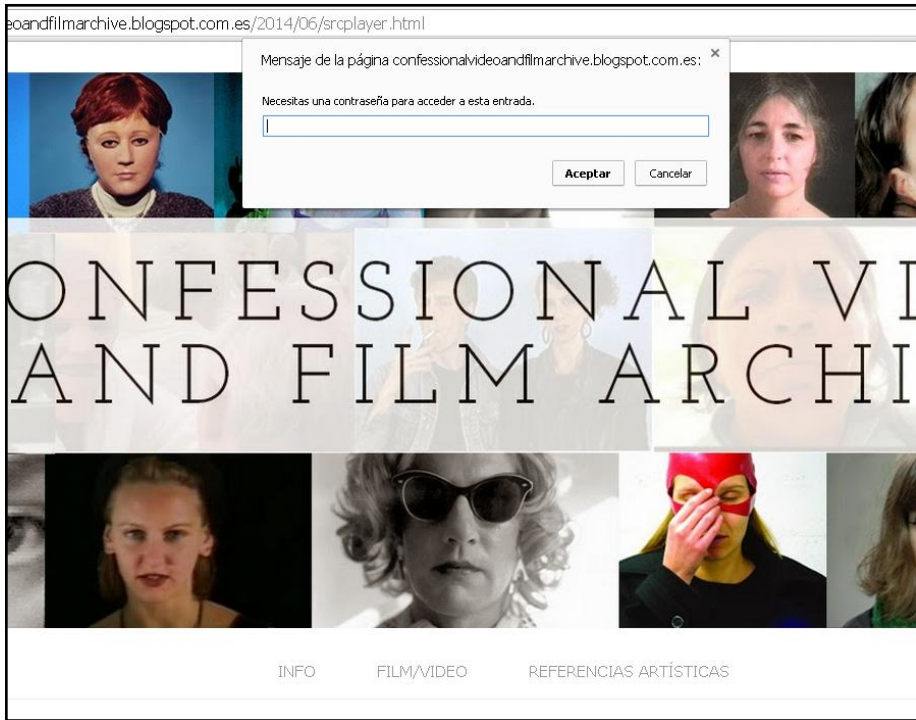
FILM / VIDEO – This section of the blog shows a list of authors and artists whose work in video, film or video installation has been studied to a greater or lesser extent in the research. It’s an archive of authors that serves as visual support to the contents treated in the thesis.

ARTISTIC REFERENCES – This section introduces other types of works and artistic contents related to confession that are not video or film. Some of them are web projects, performances, sound art works, etc. Most of these artists have been mentioned in the thesis to define the role of confession in art.



View of the blog Confessional Video and Film Archive.

The access to each post of the blog is available through a password. For example, if the user wants to access one of the authors from the list that appear in the FILM / VIDEO section, a pop up will ask him for a password. Write the password and click “Accept” each time you access an author from the list.



Example of pop up asking for the password.

PRIMERA PARTE

**TRANSFORMACIONES Y EXPANSIONES DEL MARCO
CONCEPTUAL DE LA CONFESIÓN**

I.1. La expansión de la confesión y su reformulación histórica

I.1. 1. La instrumentalización de la confesión

*El hombre, en Occidente, ha llegado a ser un animal de confesión.*¹

Michel Foucault

Uno de los autores más influyentes en el conocimiento de la repercusión de la confesión en las sociedades occidentales ha sido, sin lugar a dudas, Michel Foucault. Hasta tal punto que en los diversos estudios que se han realizado sobre la confesión en la práctica artística y cinematográfica² resulta ser un referente obligado. En su *Historia de la sexualidad*, Michel Foucault define la confesión del siguiente modo:

(...) la confesión es un ritual de discurso en el cual el sujeto que habla coincide con el sujeto del enunciado; también es un ritual que se despliega en una relación de poder, pues no se confiesa sin la presencia al menos virtual de otro, que no es simplemente el interlocutor sino la instancia que requiere la confesión, la impone, la aprecia e interviene para juzgar, castigar, perdonar, consolar, reconciliar; un ritual donde la verdad se autentifica gracias al obstáculo y las resistencias que ha tenido que vencer para

¹FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad: la voluntad del saber*. 9ª ed. Madrid: Siglo XXI de España editores, 1998, p. 75.

²Autores que han hecho referencia a Foucault en el análisis de la confesión en las prácticas artísticas o cinematográficas (concretamente el documental) han sido, entre otros, Outi Remes y Michael Renov.

*formularse; un ritual, finalmente, donde la sola enunciación, independientemente de sus consecuencias externas, produce en el que la articula modificaciones intrínsecas: lo torna inocente, lo redime, lo purifica, lo descarga de sus faltas, lo libera, le promete la salvación.*³

En su argumentación, Foucault sostiene que desde el siglo XVIII tendría lugar una incitación política, económica y técnica a hablar del sexo, no tanto en forma de una teoría general de la sexualidad, sino más bien con una finalidad analítica y clasificatoria, donde la confesión jugaría un papel importante. Se multiplican así los discursos sobre el sexo en el campo del propio ejercicio del poder en una especie de incitación institucional a hablar infinitamente del sexo. Para Foucault, nuestra civilización occidental ha practicado una *scientia sexualis*⁴ durante siglos, el arte de decir la verdad sobre el sexo que ha sido desarrollado en gran medida mediante el procedimiento de la confesión, capaz de forzar, instigar e incitar al sujeto para hablar.

Foucault señalará los efectos de la confesión como uno de los “rituales” mediante los cuales se constituye la producción de un *discurso verdadero*. La confesión pasaría de constituir una prueba, una de las evidencias más preciadas, a convertirse en un signo, algo que en el siglo XIX facilitaría la

³FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad: la voluntad del saber*. 9ª ed. Madrid: Siglo XXI de España editores, 1998, p. 78.

⁴Foucault opone este término al *ars erotica* que ha tenido lugar en sociedades como China, Japón, India, Roma, las sociedades árabes musulmanas, donde la verdad es extraída del placer mismo, tomado como práctica y recogido como experiencia, sin ser puesto en relación a una ley absoluta de lo permitido y de lo prohibido, ni con un criterio de utilidad. Constituye un arte de iniciaciones y de secreto magistral.

interpretación del sexo y la sexualidad en la regularización del discurso científico.

Esta consideración de la confesión como *técnica de producción de un discurso verdadero* no resultaría sin la ayuda de lo que Foucault denomina como el *método de la interpretación*: “El que escucha no será sólo el dueño del perdón, el juez que condena o absuelve; será el dueño de la verdad. Su función es hermenéutica.”⁵

Hay que destacar la importancia que la confesión ha tenido en las sociedades occidentales, especialmente desde la Edad Media, hecho que ha cumplido un papel fundamental en el orden de los poderes civiles y religiosos, entre los cuales Foucault destaca: “reglamentación del sacramento de penitencia por el concilio de Letrán, en 1215, desarrollo consiguiente de las técnicas de confesión, retroceso en la justicia criminal de los procedimientos acusatorios, desaparición de ciertas pruebas de culpabilidad (juramentos, duelos, juicios de Dios) y desarrollo de los métodos de interrogatorio e investigación [...]”⁶ En su despliegue, las dimensiones de este “ritual” abarcan, según Foucault, diferentes ámbitos de la cultura de Occidente:

La confesión se convirtió, en Occidente, en una de las técnicas más altamente valoradas para producir lo verdadero. Desde entonces hemos llegado a ser una sociedad singularmente confesante. La confesión difundió hasta muy lejos sus efectos: en la justicia, en la

⁵FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad: la voluntad del saber*. 9ª ed. Madrid: Siglo XXI de España editores, 1998, p. 84.

⁶*Ibid.*, p. 73.

medicina, en la pedagogía, en las relaciones familiares, en las relaciones amorosas, en el orden de lo más cotidiano, en los ritos más solemnes; se confiesan los crímenes, los pecados, los pensamientos y deseos, el pasado y los sueños, la infancia; se confiesan las enfermedades y las miserias; la gente se esfuerza en decir con la mayor exactitud lo más difícil de decir, y se confiesa en público y en privado, a padres, educadores, médicos, seres amados; y, en el placer o la pena, uno se hace a sí mismo confesiones imposibles de hacer a otro, y con ellas escribe libros.. La gente confiesa, o es forzada a confesar.⁷

Durante mucho tiempo, la confesión permaneció encastrada en la práctica de la penitencia, pero después, con el protestantismo, la contrarreforma, la pedagogía del siglo XVIII y la medicina del siglo XIX perdería su ubicación ritual y exclusiva, llegando a difundirse en todo tipo de relaciones: entre niños y padres, alumnos y pedagogos, enfermos y psiquiatras, delincuentes y expertos. En este proceso de reformulación de la confesión, no sólo cambiaron las motivaciones y los efectos esperados, sino su forma: interrogatorios, consultas, relatos autobiográficos, etc. Foucault hablaría incluso de una “metamorfosis literaria” (que especialmente tendría lugar desde finales del siglo XVIII) para referirse al desarrollo de un tipo de literatura dirigida a la infinita tarea de sacar la verdad oculta del interior de uno mismo. La confesión, sostiene Foucault, “se abrió, si no a otros dominios, al menos a nuevas maneras de recorrerlos.”⁸

⁷*Ibid.*, pp. 74-75.

⁸*Ibid.*, pp. 79-80.

En un intento de comprender esta reformulación de la confesión, dedicaremos a recapitular algunas de las principales fórmulas de la confesión a lo largo de la historia.

Según Foucault, la moral cristiana ha oscurecido el principio délfico del *conócete a ti mismo (gnothi sauton)*⁹, la cual ha convertido la renuncia de sí como principio para hallar la salvación. *Conocerse a sí mismo* sería, por tanto, la manera de renunciar a sí mismo¹⁰. La Iglesia Romano Católica siempre ha respetado la ley externa como fundamento de la moralidad, lo que supone el rechazo del sujeto hacia sí mismo, pues él no es poseedor de la verdad, sino el sacerdote, aquel que la dictamina en representación de Dios. En este contexto, quien confiesa renuncia – o se le hace renunciar – a sí mismo, siendo su intimidad asaltada y allanada. En cierta manera, toda confesión que es sometida a un juicio – divino, civil o penal – conlleva esta renuncia del confesante.

⁹En *Tecnologías del yo*, Michel Foucault considera como principio moral más importante en la filosofía antigua el *epimelesthai sautou*, que quiere decir el *cuidado de sí*, la *preocupación por sí*, el cuidado de la intimidad y no el cuidado del alma como sustancia, principio cultivado por Sócrates. Sin embargo, la tradición filosófica occidental ha enfatizado demasiado el principio délfico *gnothi sauton*, que significa *conócete a ti mismo*, principio cultivado por los platónicos. Del primer principio derivó el segundo, lo que supuso que la máxima délfica se pusiera en práctica. Existían muchas prácticas para el cuidado de sí, llevadas a cabo por socráticos, por Epicuro y sus sucesores, por los cínicos, y por estoicos como Séneca, Rufus y Galeno.

¹⁰Hambre, privaciones, culpabilidades, autoagresiones tanáticas, parecen haber sido algunas de las cualidades de los duros caminos de mártires, santos y padres del desierto en su anhelo por hallar a Dios. De hecho, según señala Joan Prat en *Los sentidos de la vida. La construcción del sujeto, modelos del yo e identidad*, en la imagería católica, la santidad implica la renuncia a la propia voluntad y la plena aceptación de la voluntad de Dios; la negación de los deseos corporales y de la propia persona, percibida como insignificante y despreciable frente a Dios.

Toda confesión necesita un “escuchador”. Es la persona que ejerce la presencia externa que espera o insta la confesión. En estos casos donde la confesión es exigida, la labor del “escuchador” o “confesor” es descifrar el secreto del otro, hacerle transcribir en palabras aquello que permanece oculto. La importancia de la palabra aquí se rige por su facultad de hacer transparente aquello que permanecía oculto. La *transparencia* se erige como principio de la pureza, y “la confesión se convierte en la marca de la verdad.”¹¹ Desde este punto de vista, la confesión, en el modo en que se ha desarrollado en las sociedades occidentales, parece revelar lo que Roland Barthes identifica como *escucha del desciframiento*,¹² puesto que guarda una estrecha relación con la noción de *secreto*. Barthes escribe que lo *secreto* sería aquello que, “sumergido en la realidad, no puede advenir sino a través de un código, código que es, a la vez, cifrador y descifrador de esa realidad.”¹³ Barthes sugiere que el acto de *escuchar* – desde esta *escucha del desciframiento* – implica ponerse en disposición de decodificar aquello

¹¹FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad: la voluntad del saber*. 9ª ed. Madrid: Siglo XXI de España editores, 1998, p. 92.

¹²Este concepto es introducido por el autor en su ensayo *Lo obvio y lo obtuso* como una de las tipologías del fenómeno de la escucha. Según Roland Barthes, *escuchar* es, a diferencia del fenómeno fisiológico de *oír*, una acción psicológica. Él cataloga tres tipos principales de escucha: a) la *escucha de los índices*, que en nada diferencia al animal del hombre. Esta forma de escucha se aproxima más a la noción de “estar a alerta” a lo que existe alrededor, como en espera de un estímulo. b) En segundo lugar, la *escucha del desciframiento*, en la cual lo que se intenta captar por los oídos son signos. Aquí, el intermediario es el código. c) Y en último lugar, existe lo que Barthes denomina como una *tercera escucha*, en la que el sujeto no se encara con unos determinados signos clasificados. En esta tipología de escucha, el sujeto no se interesa por lo que se dice, sino en quién habla y emite el mensaje. Aquí entra en juego el espacio intersubjetivo entre los dialogantes, donde “yo escucho” significa también “escúchame”, y que Barthes identifica con el tipo de escucha desarrollado por el terapeuta durante el análisis.

¹³BARTHES, Roland. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1995, p. 247.

que es oscuro, confuso o mudo, “con el fin de que aparezca en la conciencia el *revés* del sentido.”¹⁴ La asociación que realiza Barthes entre este modelo de escucha y la religión cristiana lleva al autor a afirmar que “*escuchar* es el verbo evangélico por excelencia.”¹⁵ Según el propio autor, la Reforma luterana se ha llevado a cabo en parte en nombre de la escucha: los templos protestantes son un lugar para escuchar, mientras que sus fieles se han convertido en “escuchadores”.

En ocasiones, los mecanismos llevados a cabo para este desciframiento de lo secreto en el individuo han estado marcados por el interrogatorio, la coacción o la tortura. Como señalase Jacques Derrida en *Papel máquina*:

*(...) hay máquinas para hacer que se confiese. Y hay a quienes les gusta eso. La policía, la inquisición, los inquisidores, los procuradores y los torturadores de todas las épocas conocen perfectamente esas máquinas de arrancar confesiones. También conocen el jubiloso placer que pueden experimentar más por el manejo de esas máquinas, por la confesión que arrancan, por la extirpación de la confesión que por el conocimiento de lo verdadero, por el saber de aquello a lo que se refiere – se supone – la confesión.*¹⁶

En la Inquisición del Medievo,¹⁷ la prueba de confesión era *regina probatorum*, es decir, se consideraba la reina de todas las pruebas, y

¹⁴*Id.*

¹⁵*Id.*

¹⁶DERRIDA, Jacques. *Papel máquina. La cinta de máquina de escribir y otras respuestas*. Madrid: Trotta, 2003, p. 65.

¹⁷En el caso del tribunal de la Inquisición moderna, sí que se absolvían algunos casos de manera restringida, aunque en lugar de admitir el error, lo único que se hacía era suspenderse el caso, aunque no liberando de la angustia al inculpado, ya que el caso podría reanudarse en cualquier momento.

bastaba para ejecutar al acusado, fuese o no una confesión sincera. Durante los siglos XV, XVI y XVII en Europa, la acusación anónima podía ser considerada “prueba semisuficiente” para aplicar la tortura. Una vez se aplicaba la tortura, resultaba imposible demostrar la inocencia del acusado. Además, una confesión realizada bajo tortura tenía que ser completamente repetida por el acusado al día siguiente sin tortura para ser válida. Si no sucedía así, el sospechoso podía ser torturado otra vez hasta confesar de forma “voluntaria”. Se trataba de que el sospechoso confirmase el motivo de su sospecha, la historia preconcebida que el Tribunal esperaba escuchar del acusado, desplazando así lo que parece ser una de las declaraciones más íntimas y personales del acusado por su propio escuchador. A esto hay que añadir que en no pocas ocasiones esta forma de conseguir la confesión se ha alimentado de creencias dogmáticas o mágicas, donde no sólo se torturaba a gente para hacerles confesar por herejía, por blasfemia, por judaizar en secreto, o por mantener prácticas homosexuales, sino incluso también por brujería, por pactar con el diablo o fornicar con demonios, delitos expresamente redactados por Inocencio VIII a finales del siglo XV por medio de la bula *Summis desideratis affectibus* (1484).

Cuando la confesión es solicitada o exigida, uno de los métodos principales para obtener dicha confesión es el interrogatorio. Este lo encontramos, por ejemplo, en el modo en que, a lo largo de la historia, los confesores del catolicismo se dirigían a sus fieles. Además de que éstos estaban obligados a confesar al menos una vez al año (desde el Concilio de Letrán, 1215-1216) y a confesar de forma expresa y explícita los pecados carnales y sexuales cometidos (tras el Concilio de Trento, 1545-1563), hay que señalar que

entre los siglos XII y XIX tiene lugar una prolífera producción de literatura eclesiástica que reúne sumas de confesión, manuales de confesores, tratados de casuística, sermones, catecismos, resultados de conferencias eclesiásticas, cartas de espiritualidad, etc. Este hecho repercutió en gran medida en el siglo XVI, cuando se produjo toda una explosión editorial en torno a la penitencia sobre cómo debía interrogarse al fiel.¹⁸ Sería en la época tridentina cuando la Iglesia se esforzaría por presentar al confesor bajo un aspecto tranquilizador para atraer al pecador, aunque sin eliminar su papel de “juez”. De santo Tomás de Aquino a san Alfonso de Ligorio serían numerosos los consejos de benevolencia dados a los confesores para tratar con los fieles.

A lo largo de la historia, han existido otros tipos de interrogatorios formales alejados de la práctica del sacramento de la penitencia con actual vigencia, como el interrogatorio militar, o también el policial y el judicial. En el interrogatorio militar se emplean numerosas tácticas para socavar la confianza en sí mismo del detenido y promover su angustia y sumisión al interrogador. Según expresa Kurt Danziger, el interrogatorio es una forma de manipulación de la comunicación interpersonal: “Todos implican un cuidadoso y deliberado asalto psicológico a la resistencia del prisionero con el fin de producir en él el resultado final que desea obtener el

¹⁸Destacan especialmente el *Defecerunt Confessionales* de San Antonino (XV) o las *Instrucciones a los confesores* de Carlos Borromeo (XVI), aunque no fueron los únicos en tratar la práctica de la confesión. Normalmente estos manuales suelen empezar con un estudio de las diferentes partes de la confesión y unos consejos sobre la actitud del confesor y del penitente; después pasan al examen de los pecados posibles contra el mandamiento de Dios, contra la Iglesia o contra los sacramentos, desarrollando también los “pecados capitales”.

interrogador”.¹⁹ Algunas de las claves para la obtención de la confesión del reo vienen determinadas por el poder avasallador del interrogador, quien tiene que poner de manifiesto pautas aparentemente insignificantes, como decirle al prisionero dónde puede sentarse y dónde no, imponiéndole la obligación de pedir permiso para todo (desde fumar, ir al baño, beber agua, usar el teléfono o descansar, etc.). Pero a su vez, el interrogador debe mostrarse benevolente, permisivo, manteniendo una distancia corta con el prisionero, para finalmente “maniobrar al prisionero hasta colocarlo en una posición en la que la confesión que desea de él llega a ser una parte necesaria de la imagen que el prisionero está procurando presentar de sí mismo.”²⁰

El marco del interrogatorio judicial es notoriamente distinto, contemplando en determinados países la posibilidad de que el imputado pueda abstenerse a declarar. Rafael Escobar señala que el interrogatorio sería el “acto procesal por el que el imputado en un procedimiento emite, si es su voluntad, una declaración de conocimiento sobre aquellos hechos por los que se le pregunta o quiere referir. En su transcurso, la confesión puede tener lugar si aquel da a conocer su intervención en la infracción criminal, y será plena, parcial o desviada según resulte de su confrontación con la conclusión primera del escrito de acusación. Las correspondientes respuestas, confiese o no, serán objeto de valoración con las restantes

¹⁹DANZIGER, Kurt. *Comunicación interpersonal*. México DF: Manual Moderno S.A., 1982, p. 7.

²⁰*Ibid.*, p. 11.

pruebas practicadas.”²¹ La confesión, explica Theodor Reik mencionando al padre de la criminología, Hans Gross, “es un fenómeno psicológico único, difícil de explicar, en la medida en que siempre funciona en detrimento de aquel que la hizo.”²² Una confesión servirá como prueba sólo si el motivo ha sido expuesto de forma clara y comprensible, y en él no se puede emplear la coacción, el engaño ni el artificio para obligar o inducir al imputado a declarar en un determinado sentido.

I.1.2. La confesión como forma de auto-conocimiento

Sin embargo, tanto la religión católica como la Justicia y los diversos modos de confesión mediante interrogatorio expuestos hasta el momento no proporcionan una visión humanista de la confesión. Podríamos afirmar, como señala Carlos Castilla:

*[...] los planteamientos religioso y jurídico de la culpa son, pues, adialécticos. Uno y otro no sólo se sitúan ante la culpa como un fenómeno aislado frente a la realidad restante con miras analíticas, sino que en verdad pretenden que la culpa pueda ser estimada en tales aspectos parciales, al margen de esa restante realidad – que es el hombre en su situación – a que ha de hacerse remitir el fenómeno en una consideración totalista.*²³

²¹MORENO VERDEJO, Jaime, et al. *El juicio oral en el proceso penal. Especial referencia al procedimiento abreviado*. 2ª ed. Granada: Comares. 2010, p. 180.

²²REIK, Theodor. *The Compulsion to Confess. On The Psychoanalysis Of Crime And Punishment*. Nueva York: J. Wiley & Sons, 1966, p. 259. Traducción propia. Texto original en inglés: “is a unique psychological phenomenon, difficult to explain, inasmuch as it always works to the detriment of the one who made it”.

²³CASTILLA DEL PINO, Carlos. *La culpa*. Madrid: Alianza, 1973, p. 44.

Castilla del Pino defenderá que, al contrario de la dialéctica de los planteamientos religioso y jurídico, el psicólogo o el psicoanalista sí que se fija en aspectos no tan parciales, contribuyendo a un mayor diálogo. En estos casos, el terapeuta deja de ser un juez para convertirse en una especie de guía que permite alcanzar la curación del paciente.

Hemos de encontrar, no obstante, un primer intento de dialéctica en la ideología protestante. Mientras que los católicos reafirmarían el valor de los siete sacramentos y reforzarían el cometido del clero como intermediario entre Dios y los hombres, la Reforma protestante insistiría en una relación directa entre el fiel y Dios. A pesar de no considerarla como verdadero sacramento, Lutero y Calvino aconsejaron la práctica de la confesión por el papel consolador que esta ejercía en los hombres. Pero no era necesario confesar a un sacerdote, sino que cualquier fiel podría oír una confesión. Tampoco era necesario confesar todos y cada uno de los pecados, ni tampoco la absolución adquiría un tono judicial – como sí ocurría en el catolicismo –, sino puramente declarativo.

Tal y como señala François Lebrun, “el individualismo y el fuero interno se hallan verdaderamente en la entraña de la teología reformada.”²⁴ Las dos Reformas llevadas a cabo en el siglo XVI, tanto la protestante como la católica, desempeñarían un papel primordial en el desarrollo de una piedad cada vez más interiorizada. La religión afinó las conciencias, hizo progresar el sentido de las responsabilidades de tal modo que el examen de

²⁴ARIÈS, Philippe, DUBY, Georges (coords.). *Historia de la vida privada. Del Renacimiento a la Ilustración*. 3. Madrid: Taurus, 2001, p. 111.

conciencia resulta ya casi un imperativo presente en diversos ámbitos fuera de la religión: en el contexto de la salud, de la psicología, o en determinados géneros de la escritura y la literatura. Aquella *escucha del desciframiento* referida por Barthes y llevada a cabo por la figura del confesor ha sido también trasferida al sujeto, precisamente en un momento en que las creencias monolíticas se desmoronan y la religión pierde notable influencia, lo que supone el enfrentamiento moral del sujeto consigo mismo. Solamente a entradas del siglo XX habría otra posibilidad de extender esta dependencia confidencial a la que no pocas veces se le ha visto similitudes con la relación entre penitente y sacerdote: nos referimos a la relación entre paciente y terapeuta.

Según nos indica el psicoanalista neofreudiano Erich Fromm, el psicoanálisis se caracterizará por una orientación humanista en el trato con el paciente, que se diferenciará de la orientación autoritaria que han desarrollado determinadas religiones como la católica hacia el concepto de la norma, del pecado y la culpa. Según Fromm, “el problema de la culpa no juega un papel menor en el procedimiento psiquiátrico que en la religión.”²⁵ Esta constituye uno de los principales síntomas del paciente. Este sentimiento de culpa puede derivar en un sentimiento de inferioridad, de depravación, y con un deseo de castigo – consciente o inconsciente –. Fromm resaltará que la función del analista será ayudar al paciente en el conocimiento de una verdad que en ocasiones le es desconocida, pero no como una autoridad ni como un juez que tiene el derecho de

²⁵FROMM, Erich. *Psicoanálisis y religión*. Buenos Aires: Editorial Psique, 1968, p. 119.

amonestarlo.²⁶ El psicoanálisis como cura del alma es, según sostiene Fromm, el que tiene muy definidamente una “función religiosa” en el sentido humanista, no autoritario, de la palabra. En este sentido, *la cura psicoanalítica del alma* busca facilitar al paciente “la facultad de ver la verdad, de amar, de hacerse libre y responsable, y de ser sensible a la voz de su conciencia.”²⁷

En este sentido, podemos ver cómo el discurso psicoanalítico continuaría satisfaciendo la premisa foucaultiana de la confesión como herramienta de “producción de un discurso verdadero”, aunque esta vez se trata del descubrimiento de una verdad mucho más profunda, desconocida a veces incluso por el propio paciente. En *La interpretación de los sueños* y en “La cuestión del análisis profano”, Freud tratará la confesión dentro del análisis psicoanalítico, insistiendo en que esta proporciona al paciente neurótico un alivio de los síntomas desarrollados por los instintos reprimidos.

El psicoanalista Theodor Reik analizaría los mecanismos internos de la confesión, así como la función terapéutica de la palabra en este proceso. En su libro *The Compulsion To Confess*, Reik hace particular alusión a un tipo de confesión inconsciente, donde el paciente comunica algo sin saber lo que exactamente había dicho y que en realidad no debería decir. De este modo, un desliz en lo que el paciente habla o dice puede llevarle a confesar algo sin saber que lo que realmente dijo era una confesión, y sin llegar a conocer además qué le impulsó a hacerla. Cuando los impulsos

²⁶*Ibid.*, pp. 120-121.

²⁷*Ibid.*, p. 122.

inconscientes que se esfuerzan por expresarse son desdeñados por el mundo exterior, el aún ego débil puede expresarlas en forma de confesión. Esta “compulsión a confesar” consistiría, por tanto, en un impulso modificado de las pulsiones, un retorno de lo reprimido que en la confesión tiene lugar a través de presentaciones verbales.

La transformación de estos impulsos y represiones en presentaciones verbales produce una discontinuidad en el proceso de represión, constituyendo el primer intento de restauración de la salud del paciente y preparándolo para la posibilidad de un ajuste a la realidad. Quien hace su admisión comienza a conocerse a sí mismo. Las palabras son el camino hacia lo reprimido mediante su verbalización, son su reconquista:

Es solo la confesión que nos permite reconocer preconsciousmente lo que los sentimientos reprimidos e ideas una vez significaron para nosotros, gracias a la indestructibilidad y eternidad peculiar a los procesos inconscientes. Mediante la confesión llegamos a conocernos a nosotros mismos. Ofrece la mejor posibilidad para la auto-comprensión y la auto-aceptación.²⁸

²⁸REIK, Theodor. *The Compulsion to Confess. On The Psychoanalysis Of Crime And Punishment*. Nueva York: J. Wiley & Sons, 1966, p. 205. Traducción propia. Texto original en inglés. Traducción propia. Texto original en inglés: “It is only the confession that enables us to recognize preconsciously what the repressed feelings and ideas once meant and what they still mean for us, thanks to the indestructibility and timelessness peculiar to the unconscious processes. By the confession we become acquainted with ourselves. It offers the best possibility for self-understanding and self-acceptance.”

I.1.3. Confesión y ficción literaria

Una de las grandes incursiones de la confesión ha sido precisamente en la literatura, especialmente desde el Romanticismo hasta la actualidad. Si bien el género de la confesión ha sido visto como una puerta o acceso a la vida interior del autor, lo cierto es que su aparición en la literatura marcaría el inicio de una importante metamorfosis en la que la confesión parece encontrarse en un limbo entre la autenticidad y la ficción narrativa, donde se rompe la relación entre confesión y “producción de verdad”.

Dentro de su pensamiento filosófico, María Zambrano sentaba en su breve ensayo *La confesión: género literario*, las bases de este género tan escaso antes del siglo XVIII, y sin embargo tan extendido en la actualidad. No hay homogeneidad en el estilo de estas obras literarias, más aún si se tiene en cuenta que las confesiones escritas que inauguraron este género fueron las *Confesiones* de san Agustín, a finales del siglo IV, sin volver a hacer aparición de forma decisiva hasta el siglo XVIII con las *Confesiones* de Jean-Jacques Rousseau. Frente a la plenitud con la que surge la confesión en la obra agustiniana, Zambrano marcará una importante diferencia con la obra de Rousseau, quien constituye el antecedente de aquellos escritores que se ofrecen al “holocausto del conocimiento”, a la mirada de los otros, “un alma arrojada a la voracidad de los hombres, a la curiosidad, a la malevolencia, inclusive de las miradas crueles de los hombres”²⁹. Las *Confesiones* de Rousseau están más cerca de la novelización de su propia

²⁹ZAMBRANO, María. *La confesión: género literario*. 2ª ed. Madrid: Siruela, 2001, p. 77.

historia, tejida por excusas y defensas en contra de las acusaciones hacia él, que de una confesión agustiniana. Así, en 1777 – siete años después de *Las Confesiones* – Rousseau escribe en *Las ensañaciones del paseante solitario*:

*Escribí mis confesiones ya viejo y asqueado de los vanos placeres de la vida [...]. Las escribí de memoria; esta memoria me fallaba con frecuencia o no me proporcionaba más que recuerdos imperfectos, y yo rellenaba las lagunas con detalles que imaginaba como suplemento a esos recuerdos, pero que jamás eran contrarios a ellos. Me agradó extenderme en los momentos felices de mi vida, y a veces los embellecí con adornos que tiernos pesares me procuraban. Dije las cosas que había olvidado como me parecía que habían tenido que ser, como quizá habían sido en realidad, jamás al contrario de lo que recordaba que habían sido. Presté a veces a la verdad encantos ajenos, pero jamás puse la mentira en su lugar para paliar mis vicios o para arrogarme virtudes”.*³⁰

Si bien el género de la escritura personal (la autobiografía, los diarios, las memorias, etc.) tuvieron una gran expansión durante el siglo XIX como nueva forma artística de mirar hacia el interior de sí mismo (en el que la obra aparece como réplica del interior del artista y de su auténtica personalidad), el caso es que esta nueva forma de mirarse uno mismo no estaba exenta de los intereses de su propio autor. Según sostiene Prat en *Los sentidos de la vida*, la figura del autobiógrafo se encuentra entre aquello que realmente es y aquello que desea ser – o la forma ante la cual desea mostrarse al público –. En ocasiones, el autor, para lograr su fin, llegará a falsificar su propio recuerdo y su pasado. Esto tiene su lógica: todo

³⁰ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Las ensañaciones del paseante solitario*. Madrid: Alianza Editorial, 1979, p. 77. Citado en: SAN AGUSTÍN. *Las Confesiones* [prólogo de Lorenzo Riber]. 8ª ed. Madrid: Aguilar Ediciones, 1967, p. 19.

autobiógrafo selecciona de manera consciente o inconsciente aquello que desea contar y lo que no, con el objetivo de conseguir la auto-representación deseada. Este hecho permite a Prat ubicar la práctica de la autobiografía como fenómeno de la modernidad. Según Prat:

*[...] La [auto]biografía debe conjugar el discurso verídico (confiteor, confesión, significa en latín decir la verdad), con la pretensión de convertir el propio relato en una obra literaria [...]*³¹.

Así pues, la presentación de la imagen propia del autobiógrafo puede ser más o menos edulcorada, o bien este puede optar por un diseño crudo, liberando las angustias y sentimientos reprimidos. Prat señala que en muchísimos casos está presente un ego vanidoso y narcisista que en ocasiones deriva en la petulancia y la megalomanía pura. Para Prat, a veces este narcisismo encierra un deseo de exhibicionismo de confesiones íntimas, aunque otras veces se orientará más hacia el autoanálisis, el intimismo o la catarsis, es decir, la búsqueda del sí mismo en el proceso de escritura, como cuando escribimos un diario personal. La autobiografía resulta, pues, un tipo de confesión pública, donde, como señala Prat, “(...) uno se muestra a los demás cómo es, o cómo se percibe, o cómo le gustaría ser, dejando constancia de sí mismo para la posteridad, lo cual no es poco.”³²

³¹PRAT, Joan. *Los sentidos de la vida. La construcción del sujeto, modelos del yo e identidad*. Barcelona: Bellaterra, 2007, p. 184.

³²*Ibid.*, p. 190.

I.1.4. La confesión como espectáculo

Cabe destacar un importante cambio entre el siglo XIX y el siglo XXI, propiciado especialmente por la incursión en una cultura embebida por los medios de comunicación. Según sostiene Paula Sibilia en *La intimidad como espectáculo*, mientras que la excentricidad y la megalomanía eran vistas como síntomas de locura o enfermedad mental a finales del XIX, en la actualidad no sólo se acepta sino que se estimula la hipertrofia del yo hasta el paroxismo, enalteciendo y premiando el deseo de “ser distinto”; la originalidad de un yo presenciado por un compulsivo voyerismo social que somete aquellas intimidades no confesadas a una especie de extroversión mediática.

Según Sibilia, hemos asistido en las últimas décadas a una *espectacularización del yo*, es decir, a “transformar nuestras personalidades y vidas (ya no tan) privadas en realidades ficcionalizadas con recursos mediáticos”.³³ Es cuando la privacidad y la intimidad pasan a formar parte del rango de la información. Todo es legible, todo es susceptible de *decirse*. Pero si Paula Sibilia habla de una intimidad espectacularizada, por ende existiría también un tipo de *confesión espectacularizada*. Si, según Guy Debord, “el espectáculo es el momento en el cual la mercancía alcanza *ocupación total* de la vida social”³⁴, sin existir otra cosa más que esa relación, donde el mundo visible es su

³³SIBILIA, Paula. *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008, p. 223.

³⁴DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos, 1999, p. 55.

mundo, entonces la *confesión espectacularizada* sería aquella que prolonga estos valores y los lleva hasta su extremo. La *confesión espectacularizada* es mercancía. Es cuando ya toda confesión suena a lo mismo, porque parecen copias, mensajes vacíos.

Según José Luís Pardo, la reducción del lenguaje a información mutila a la palabra hurtando su dimensión de intimidad. Allí donde todo se ha convertido en información, no puede albergar la intimidad. Puesto que la teoría de la información abstrae los contenidos que somete a tratamiento tratando por igual a todas las informaciones sin importar su veracidad o falsedad, no cabe ya distinguir entre un aspecto informativo del lenguaje y otro que no lo fuera – meramente emocional, retórico o insignificante – ya que ahora todo se ha convertido en significativo y significativo. Ahora “todo es información, y para un lenguaje deslenguado todas las informaciones suenan igual, saben lo mismo, tienen la misma resonancia (=0).”³⁵ Según el autor, ya no es posible distinguir entre diversas clases de lenguaje (íntimo/público) o entre diversas clases de información si no es mediante el tipo de accesibilidad que tengamos a dicha información, si se hace restringida o públicamente. Según Pardo, se ha producido una democratización de la información, pero el problema es que ha sido al precio de perder en parte nuestra intimidad.

El hecho de que esta “sociedad de la información” ofrezca la posibilidad material de publicar cualquier cosa y de convertirla en información, en el que juegan un importante papel las tecnologías, sucumbe a una ideología

³⁵PARDO, José Luis. *La intimidad*. Valencia: Pre-Textos, 1996, p. 89.

de publicidad total, enemiga del “individualismo” y de la “privacidad”. Por otro lado, esta necesidad de hacer pública determinada información íntima lleva a Pardo a decir que “el guardarse información ha llegado a aparecer como el origen de los trastornos emocionales y desequilibrios nerviosos, como la causa de las enfermedades del alma características de nuestra época.”³⁶ Los efectos de la confesión de lo íntimo parecen adquirir un efecto curativo desde los inicios de la práctica de la confesión en la religión católica hasta el psicoanálisis, la psiquiatría y la psicología, etc., que parecen haberse trasladado a revistas de actualidad, a la radio participación y a la televisión. Según Pardo, ya es muy difícil distinguir entre un psicólogo clínico y un terapeuta radiofónico o la conductora de un programa de televisión donde la gente va a contar sus problemas. Parece que hoy día todo puede y debe explicitarse, porque “nadie soporta ya el peso de la intimidad, nadie se tiene a sí mismo, la intimidad se ha convertido en una maldición de la que uno sólo se libra convirtiéndola en información, un maleficio que sólo se exorciza con la catarsis publicitaria.”³⁷ Este aspecto panfletario y publicitario de la intimidad parece responder a la cita de un periodista director de uno de los diarios más prestigiosos del mundo: “la información que no se roba no es información, es propaganda.”³⁸

En este contexto del mercado de lo confesional, todo se transforma en información, allanando la morada de las palabras, donde ya nadie parece

³⁶ *Ibid.*, 1996, p. 101.

³⁷ *Ibid.*, p. 102.

³⁸ *Ibid.*, p. 103.

habitar o haber habitado nunca en su interior. El valor de las palabras ya no se mide por su valor de uso sino por su valor de cambio (es decir, porque adquieren valor precisamente porque circulan, se expresan y se explicitan) hasta tal punto que programas televisivos como *Nada más que la verdad*³⁹ (versión colombiana; *Nothing But The Truth* en Reino Unido; *El juego de tu vida* en España, etc.) premian al concursante con dinero cada vez que este responde con la verdad sobre una serie de cuestiones personales por las cuales se le interroga. La cuantía económica es mayor cuanto más obscena y desgarradora es esta verdad, y el tipo de preguntas resulta de lo más controvertido: "¿Ha tenido sexo con desconocidos en bares *swinger*?" "¿recibe dinero extra de su jefe a cambio de favores sexuales?" o "¿alguna vez ha tenido relaciones homosexuales?" Además, todas estas preguntas se dirigen a un hombre o una mujer cuya familia se encuentra entre el público.

En esta línea, la televisión ha mostrado todo tipo de programas que van desde *realities* psicológicos que ofrecen una ayuda para gente que padece fobias, rupturas sentimentales, problemas emocionales, anorexia, esquizofrenia, adicciones, etc. (*La caja*, España); interrogatorios realizados con polígrafo (*La máquina de la verdad*, España); clínicas en directo en la

³⁹Versión del programa británico *Nothing But The Truth*. La obscenidad de este formato de programa llegó hasta el punto en que la versión colombiana emitida por Caracol Televisión tuvo que suspender su emisión porque en un episodio se le preguntó a la concursante María Rosa Solano si era verdad que había pagado a un sicario para matar a su marido, pregunta a la cual respondió con un contundente "sí", y alegando que "El crimen nunca se cometió porque el sicario le avisó a mi esposo y huyó para siempre. Dios me salvó". Al finalizar el programa, Ana Rosa se llevó cincuenta millones de pesos a casa. La cinta donde se grabó el programa fue solicitada por la Fiscalía General de la Nación, y causó un estruendoso estupor y una fuerte crítica a Caracol Televisión.

que los pacientes muestran sus enfermedades y problemas físicos más embarazosos (*Embarrassing Bodies*, Reino Unido); asesorías de estilo en la que personas se someten a un cambio de imagen radical superando traumas y problemas de autoestima (*Style By Jury*, Canadá); y un larguísimo etcétera de shows que tratan desde problemas familiares, reencuentros familiares en platós, tertulias de cotilleos, etc. En este sentido, como señala Sibilia, los lenguajes audiovisuales “(...) tienden a estimular la `exteriorización` más que la `interiorización` de la lectura solitaria.”⁴⁰ Quizá por ello uno de los géneros televisivos triunfantes en la actualidad sean los *reality-shows*. Como Francesco Casetti escribiera hace ya dos décadas, “indudablemente asistimos hoy a un aumento del exhibicionismo, pero no al final del pudor, que, más bien, se vuelve un signo de resistencia y con esto una mercancía preciosa”.⁴¹

En esta espectacularización también juegan un papel importante los blogs personales, las plataformas de vídeo, los fotologs o las redes sociales. Millones de usuarios al día utilizan estos recursos para narrar, registrar y mostrar su intimidad, sus problemas, sus vidas diarias, etc. Este nuevo “yo” afectado por los recursos que ofrecen los medios interactivos ha dado lugar durante la última década a todo un espectro de *prácticas confesionales*, mediante las cuales millones de usuarios de Internet exhiben en público su intimidad online: “Las confesiones diarias están ahí, en palabras e imágenes, a disposición de quien quiera husmear; basta

⁴⁰SIBILIA, Paula. *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008, p. 57.

⁴¹CASSETTI, Francesco. La imagen-valor. En: *Videoculturas de fin de siglo*. 2ª ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996, p. 138.

apenas con hacer un clic.”⁴² La intimidad parece haber dado paso a lo que autores como Sibilía han denominado como *extimidad*, que consiste en “exponer la propia intimidad en las vitrinas globales de la red”.⁴³ Como la propia autora asegura, “más que un temor a la invasión de la privacidad podríamos hablar de evasión de la propia intimidad”.⁴⁴

1.1.5. Manifestaciones de la confesión en la práctica artística

Mediante la confesión, podemos transformar “aspectos ocultos de nosotros mismos en expresión creativa”⁴⁵, según indica la autora Sharon Hymer. La expresión artística, por tanto, tampoco ha estado desligada de la práctica de la confesión; si bien, como sucede en las diferentes manifestaciones de la confesión, añade aspectos que la reformulan y cuestionan, ampliando sus propias fronteras.

Según sostiene David Galenson, un gran número de historiadores reconoce el desarrollo de un fenómeno que comenzaría en el siglo XIX y se haría más común a lo largo del siglo XX en lo que respecta en la práctica artística: “De manera específica, el siglo XX es el primer siglo en el cual un extenso

⁴²SIBILIA, Paula. *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008, p. 32.

⁴³*Ibid.*, p. 16.

⁴⁴*Ibid.*, p. 300.

⁴⁵HYMER, Sharon. *Consuming Confessions. The Quest for Self-Discovery, Intimacy and Redemption*. Minnesota: Hazelden, 1996, p. 13. Traducción propia. Texto original en inglés: “the hidden aspects of ourselves into creative expresión.”

número de artistas visuales hicieron toda o la mayor parte de su obra sobre ellos mismos y sus propias vidas.”⁴⁶ Para Galenson, este tipo de arte se asemeja bastante a la poesía confesional, especialmente, la poesía autobiográfica de la segunda mitad del siglo XX, la cual era “altamente subjetiva, privilegió lo personal sobre lo universal, fue escrita en un lenguaje llano, a menudo tomó la alienación como tema y no consideraba ningún tema como tabú.”⁴⁷

Galenson considerará a Vincent van Gogh como el primer ejemplo de artista visual cuyo trabajo se asemejaría bastante a la poesía confesional, ya que convertía toda su angustia interior en arte. Autores como Hamilton afirmarían:

*En sus pinturas y dibujos, Van Gogh también ilustró esa vida, literalmente y figurativamente. Cada una de sus pinturas era un paso en su búsqueda, cada 'llanto de angustia', como él dijo, de modo que para entender su arte no es suficiente juzgarlo en términos puramente artísticos.*⁴⁸

⁴⁶GALENSON, David W. Portraits Of The Artist: Personal Visual Art In The Twentieth Century. *NBER Working Papers* [en línea]. Octubre 2008, p. 2. [Fecha de consulta: 28 Marzo 2013] Disponible en:

<http://www.nber.org/chapters/c5795>

Traducción propia. Texto original en inglés: “Specifically, the twentieth century is the first in which a large number of visual artists made most or all of their art about themselves and their own lives.”

⁴⁷*Ibid.*, p. 3. Traducción propia. Texto original en inglés: “highly subjective, privileged the personal over the universal, was written in the language of ordinary speech, often took alienation as a theme, and recognized no subject matter as off limits”.

⁴⁸HAMILTON, Georg Heard. *Painting and Sculpture in Europe, 1880-1940*. Harmondsworth, Reino Unido: Penguin, 1972, p. 94. Citado en: GALENSON, David W. Portraits Of The Artist: Personal Visual Art In The Twentieth Century. *NBER Working Papers* [en línea]. Octubre 2008, p. 5. [Fecha de consulta: 28 Marzo 2013] Disponible en:

<http://www.nber.org/chapters/c5795>

Traducción propia. Texto original en inglés: “In his paintings and drawings, van Gogh also illustrated that life, literally and figuratively. Each of his pictures was a stage in his search,

A Van Gogh le seguirían artistas como Edvard Munch (“Mi arte es una auto-confesión. A través de él, busco clarificar mi relación con el mundo”⁴⁹) y otros artistas del siglo XX, como Frida Kalho o Francis Bacon quienes no diferenciarían entre vida y arte (Bacon diría “Mi vida entera impregna mi trabajo”⁵⁰). Las huellas de este arte confesional han llegado hasta artistas contemporáneos como Louise Bourgeois, quien describiría que su trabajo estaba fuertemente marcado por su infancia. A través de su obra, Louise Bourgeois revivía el trauma al descubrir a sus once años que su profesora de inglés era la amante de su padre. En la obra de Bourgeois, el carácter confesional se revela en el simbolismo que encarnan los materiales y construcciones que la artista utiliza (así, la figura de la casa se refiere a la seguridad durante su infancia, la guillotina a una especie de final devastador de esta seguridad, las celdas aluden a la opresión y al encarcelamiento, la araña constituye una oda a su madre, etc). El caso de Louise Bourgeois ofrece diferentes lecturas psicoanalíticas que revelan en su trabajo una especie de confesión inconsciente. De hecho, la propia artista dice que “todo el trabajo de un artista es la realización de un

each ‘a cry of anguish,’ as he said, so that to understand his art it is not enough to judge it in purely artistic terms.”

⁴⁹Tojner, Munch in His Own Words, p. 135. Citado en: GALENSON, David W. “Portraits Of The Artist: Personal Visual Art In The Twentieth Century.” *NBER Working Papers* [en línea]. Octubre 2008, p. 8. [Fecha de consulta: 28 Marzo 2013] Disponible en: <http://www.nber.org/chapters/c5795>

Traducción propia. Texto original en inglés: “My art is a self-confession. Through it, I seek to clarify my relationship with the world.”

⁵⁰FARR, Dennis, MARTINO, Massimo (eds.). *Francis Bacon*. New York: Harry N. Abrams, 1999, p. 25. Citado en: GALENSON, David W. Portraits of The Artist: Personal Visual Art In The Twentieth Century. *NBER Working Papers* [en línea]. Octubre 2008, p. 12. [Fecha de consulta: 28 Marzo 2013] Disponible en: <http://www.nber.org/chapters/c5795>

Traducción propia. Texto original en inglés: “My whole life goes into my work”.

autorretrato. Pero muy a menudo es inconsciente. Muchas veces, no te das cuenta que revelas tanto de ti mismo.”⁵¹ Bourgeois es una de las artistas consideradas como pioneras dentro del llamado “arte confesional”, cuyo mayor exponente actual vendría dado por la artista británica Tracey Emin. Además de Bourgeois y Emin, otros de los artistas contemporáneos que también serían objeto del estudio de Galenson en torno a este tipo de arte personal serían Bruce Nauman y Cindy Sherman.

Numerosos son los artistas contemporáneos que revelan aspectos autobiográficos en sus trabajos, en ocasiones desde un carácter diario y rutinario que expresa aspectos de su cotidianeidad: las *Date Paintings* del artista japonés On Kawara, iniciadas el 4 de enero de 1966 en Nueva York; la obra documental *Post-Partum Document* (1973-1979) de la artista británica afincada en Los ángeles, Mary Kelly; series como *Rituel d'anniversaire* (1980-1993), *Historias autobiográficas* (iniciadas en 1988), o *La Filature* (1981), de la artista francesa Shopie Calle, que muestran una mezcla de aspectos de su vida personal con la ficción, etc. Sin embargo, en algunas de estas manifestaciones artísticas, los autores desarrollan un trabajo en el que arte y vida confluyen, en ocasiones como forma de exorcizar miedos, deseos, intimidades, e incluso traumas, pudiendo

⁵¹BOURGEOIS, Louise. *Destruction of the Father. Reconstruction of the Father: Writings and Interviews, 1923-1997*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1998, p. 313. Citado en: GALENSON, David W. *Portraits Of The Artist: Personal Visual Art In The Twentieth Century. NBER Working Papers* [en línea]. Octubre 2008, p. 15. [Fecha de consulta: 28 Marzo 2013] Disponible en:

<http://www.nber.org/chapters/c5795>

Traducción propia. Texto original en inglés: “All the work of an artist is the realization of a self-portrait. But very often it is unconscious. Very often, you do not realize that you reveal yourself that much.”

englobarse dentro de lo que la crítica anglosajona ha acuñado con el término de “arte confesional”, un subgénero del arte autobiográfico. La obra fotográfica de artistas como Nan Goldin o Richard Billingham refleja aspectos muy íntimos de la vida de sus autores o de aquellos que le rodean, como familiares y amigos. En el caso de la artista americana Nan Goldin, esta muestra en sus retratos fotográficos imágenes de decadencia, de enfermedad, de sida, de grupos marginales, de personas que viven en el límite y en la periferia, capturando la intimidad y la privacidad de sus vidas bajo su consentimiento. La propia artista, en 1984, se autorretrataría con el rostro completamente amoratado después de recibir una paliza por parte de su pareja. Poco después, su serie fotográfica *The Ballad of Sexual Dependency* (La balada de la dependencia, 1986) recoge el efecto devastador del sida en una especie de diario de la contracultura. A finales de la década de los ochenta, el abuso de drogas y el ingreso en una clínica de desintoxicación revelaría una constante necesidad de autorretratarse como medio de supervivencia.

Desde finales del siglo XX, asistimos a una creciente exposición de lo íntimo, de lo personal y de lo cotidiano en las diversas formas de expresión artística. Así, el “arte confesional” o *confesional art*⁵² es una forma de arte contemporáneo que nace en las últimas décadas del siglo XX, especialmente en Gran Bretaña, el cual está interesado en la revelación intencional de aspectos privados del yo y, a menudo, supone un análisis

⁵²Nos hemos basado en la autora británica Outi Remes, que recoge este término. REMES, Outi. *The Role of Confession in Late Twentieth Century British Art*. Tesis doctoral. Reading: University of Reading, 2005.

íntimo del propio artista o de los sujetos que aparecen en la obra, presentando a menudo contenidos controvertidos y experiencias muy personales o privadas.

El término “arte confesional” fue definido por Outi Remes en *The Role of Confession in Late Twentieth Century British Art* como una corriente de arte que copia, reconsidera o parte de los modos tradicionales de confesión utilizados en la tradición Romano Católica, en la literatura autobiográfica, y en el psicoanálisis, reformulándolos en una nueva modalidad de confesión. La autora centrará el análisis de su tesis en el papel que juegan artistas británicos del arte confesional como Gillian Wearing, Tracey Emin y Richard Billingham, otorgando una consideración específica de esta corriente artística dentro del arte contemporáneo.

La producción artística dentro del ámbito de lo confesional también tiene lugar dentro de diversas prácticas artísticas que hacen uso principalmente de la transmisión de la confesión a través de dispositivos sonoros. Así, en ocasiones podemos mantener las conversaciones más personales y confidenciales al teléfono, como ocurre en la novela juvenil *Confess-O-Rama* de Ron Koertge que relata la historia de Tony, un joven tímido y con problemas de adaptación a su nuevo vecindario que pronto encontrará un anuncio de Confess-O-Rama, un servicio telefónico de veinticuatro horas para confesar problemas personales a un contestador automático. El joven comenzará a hacer uso de esta línea telefónica para desahogarse de la presión ocasionada por algunos cambios en su vida:

“Bienvenidos a Confess-O-Rama”, dijo una voz ronca, apagada. “Estamos aquí veinticuatro horas al día, siete días a la semana. Su anonimato está garantizado. Nada es demasiado grave, melancólico, o delirante. Así que vamos. ¿Qué es lo que le está removiendo las tripas? ¿Qué es lo que necesita sacar de su mente antes de que se le salga el corazón del pecho?”

Escuché el pitido. Entonces pregunté, “¿Hay alguien ahí? Quiero decir ¿una persona de verdad?” Podía escuchar la grabadora. “No es que quiera hablar con una persona real. Sólo estaba, no sé, comprobando [...]”

Me gustó que nadie contestase. Me gustaba el pequeño ruido de la cinta mientras grababa lo que decía – indiferencia sin condiciones.⁵³

En ocasiones, el uso del teléfono sirve como medio de aliviar aquello que pesa sobre nosotros, e incluso de compartir algo muy personal y secreto. Como señalara McLuhan, “no hay medio más alejado de la forma de alocución pública que el teléfono, íntimo y personal. Por eso pinchar teléfonos resulta más despreciable aún que leer la correspondencia ajena”.⁵⁴ A veces las personas encuentran formas de exteriorización y solución de sus problemas realizando terapias por teléfono, llamando a líneas de teleasistencia o a psicólogos profesionales a distancia. Algunos estudios como los iniciados por David Mohr, profesor de medicina preventiva en la Escuela de Medicina Feinberg, permiten conocer que es posible reducir los síntomas de depresión mediante el tratamiento por teléfono.⁵⁵ Este hecho lo encontramos en *The Confess Project* (2008),

⁵³ KOERTGE, Ronald. *Confess-O-Rama*. New York: Orchard Books, 1996, pp. 32-33.

⁵⁴ MCLUHAN, Marshall. *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Barcelona: Bolsillo Paidós, 2009, p. 311.

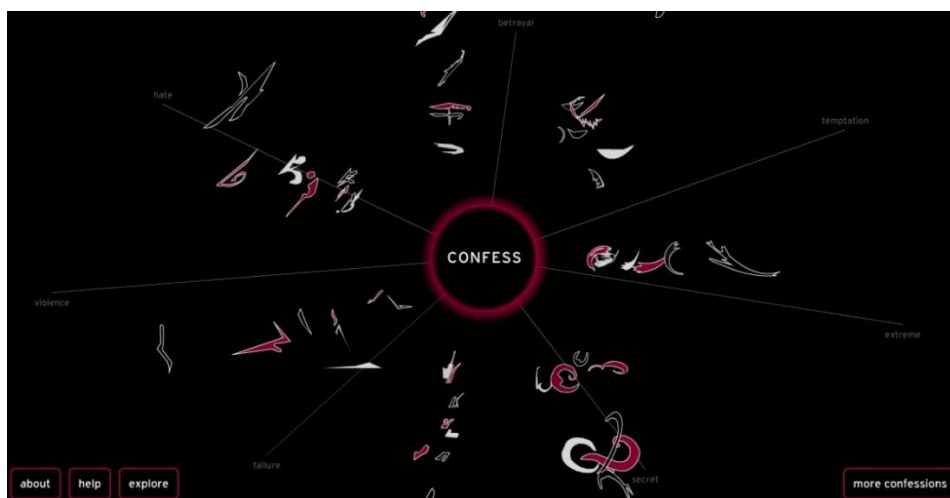
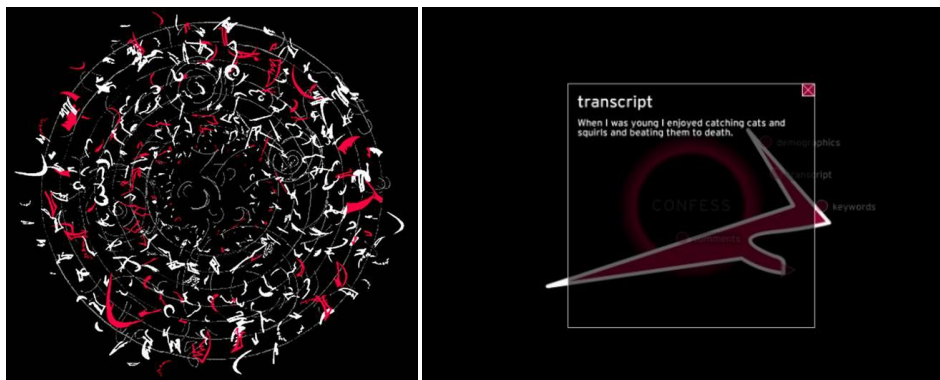
⁵⁵ MOHR, David C, et al. The Effect of Telephone-Administered Psychotherapy on Symptoms of Depression and Attrition: A Meta-Analysis. *Clinical Psychology: Science and*

proyecto desarrollado por la artista norteamericana Margot Lovejoy. De manera similar a como Ron Koertge retrata en su novela *Confess-O-Rama*, *The Confess Project* está diseñado como una experiencia de grupo donde el espectador-usuario puede contar su confesión de forma anónima por teléfono a un contestador al *888-KONFESS (888-566-3377)*, o bien dejar su confesión escrita online en www.confess-it.com. *The Confess Project* funciona como una “línea de contactos” para confesar algo públicamente, aunque de manera anónima, como si se tratase de una especie de “confesión ciega”, ya que las confesiones dejadas por teléfono son tratadas además con filtros de voz para mantener el anonimato de los usuarios. Estas confesiones eran archivadas bajo diferentes categorías: fracaso, secreto, violencia, odio, traición, tentación, extremo. Entre algunas de estas confesiones dejadas al contestador, podemos encontrar la siguiente:

*Todavía estoy plagado de los mismos desconciertos, inseguridades y tentaciones que cuando tenía trece años. Mis padres todavía perpetúan y continúan fomentando el desconcierto y la inseguridad.*⁵⁶

Practice [en línea]. 15(3). 2008, pp. 243-253. [Fecha de consulta: 27 octubre 2013]. Disponible en:
http://northwestern.academia.edu/DavidMohr/Papers/101301/The_effect_of_telephone-administered_psychotherapy_on_symptoms_of_depression_and_attrition_A_meta-analysis

⁵⁶LOVEJOY, Margot. *Confess Project* [en línea]. 2008. La página estuvo en uso en la siguiente dirección web: www.confess-it.com

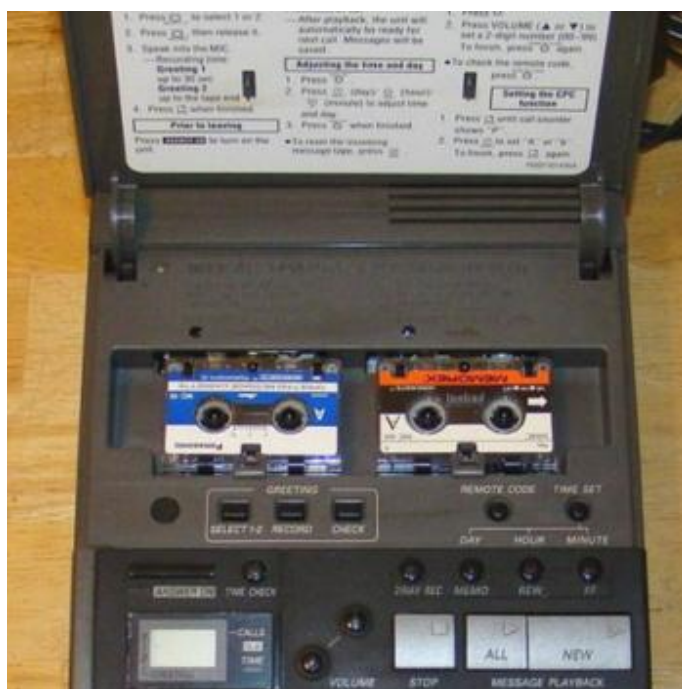


Margot Lovejoy, *Confess Project*, 2008. Imágenes del proyecto web.

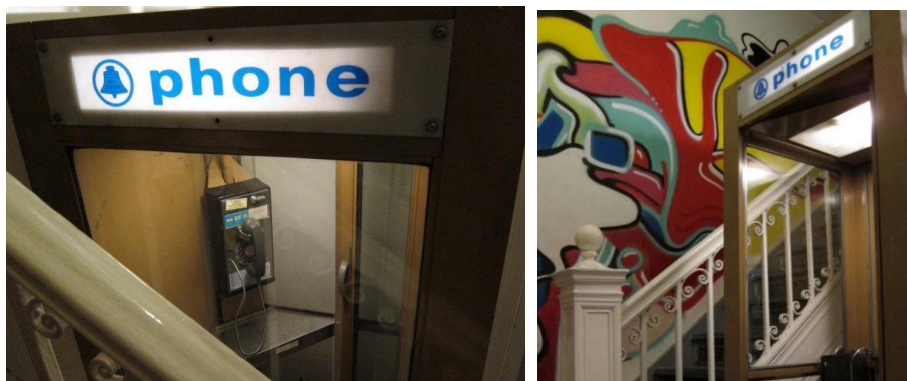
De un modo similar al confesionario en forma de contestador de *Confess-O-Rama* y al proyecto de Margot Lovejoy, *Confession Line* y *Talk 2 God* (2005-2009) de la artista Omiko, *Japanther Phone Booth* (2011) de Matthew Reilly y Ian Vanek, o *Automatic Confessional* (2009-2010) de Hal McGee,⁵⁷ son obras en las cuales los participantes llaman por teléfono para

⁵⁷CEREZUELA, Juan Antonio. Confesiones captadas, registradas y transmitidas mediante dispositivos sonoros. *Arte y Políticas de Identidad: revista de Investigación* [en línea]. (7).

contar un secreto y dejan su confesión anónima a un contestador automático. Algunas de estas confesiones encierran historias, confidencias, fantasías, emociones y todo tipo de experiencias que, en el caso de *Automatic Confessional* de McGee, incluye la posibilidad de registrar ruidos y sonidos, lo cual confiere a la confesión un carácter performativo no necesariamente vinculado a la narración de una experiencia real ni traumática.



Hal McGee, *Automatic Confessional*, 2009.



Matthew Reilly y Ian Vanek, *Japanther Phone Booth*, 2011.

Algunos artistas también profundizarán en los diferentes mecanismos de confidencialidad en la recepción de la confesión. Así por ejemplo, en la instalación sonora *Le Jardin des Délices* (2006), el artista Slimane Raïs puso un anuncio para invitar a la gente a dejar en un contestador la historia de una culpa que no haya podido olvidar. En la instalación, el conjunto de mensajes es susurrado por unos altavoces ocultos dentro de veinticinco esferas doradas suspendidas sobre unos ejes flexibles, para lo cual los espectadores debían aproximarse para poder escuchar cada una de las confesiones pronunciadas *mezza voce*. Este caso es muy similar al de la instalación *A través de* (2007) de Juan Antonio Cerezuela, en la que el espectador puede escuchar, en el interior de unas cabinas de aluminio y cristal, las confidencias – registradas en audio – de personas que habían permanecido encarceladas en la prisión de Picassent. El espectador debía acercar su oreja a la rejilla por la cual hablan los presos en la sala de comunicaciones para poder escuchar las entrevistas.



Slimane Raïs, *Le Jardin des Délices*, Centro de Arte Contemporáneo Rurart, Rouillé, 2006.

Existe una importante producción artística española en el campo sonoro vinculada a esta línea de trabajo, como *Botellas Interactivas* (2009) de Eulàlia Valldosera, *Maternidades globalizadas* (2007) de Mau Monleón, *Des de l'interior* (2011) de Lluís García y Raúl León, *Llamada privada: teléfono público* (1994) de José Juan Martínez, *Comunicación humana - Teléfonos aleatorios* (1972) de Luís Lugán, entre otros. Todas estas obras, si bien no se vinculan explícitamente a la confesión de secretos, tienen de forma implícita un carácter de confidencia, o de testimonio, en parte recreada mediante la utilización de dispositivos como contestadores, teléfonos, locutorios o cabinas, y también por la importancia del modo de interacción del espectador con la obra.

Ciertas obras se focalizan precisamente en recrear el escenario confesional a través de la construcción de confesionarios: un lugar en el cual poder dejar mensajes y confesiones completamente anónimas, algo similar a los contestadores automáticos de las obras anteriormente señaladas, pero por escrito. Entre ellas, podemos destacar la instalación *Confessions* (2012), de la artista Candy Chang, proyecto desarrollado en una residencia de artista de The Cosmopolitan en Las Vegas. Chang recreó un espacio donde la gente podía escribir sus confesiones escritas sobre placas de madera dentro de unas cabinas privadas y después colocarlas en las paredes de la galería. Al final de la exhibición, la instalación captó cerca de unas 1500 confesiones, entre ellas: “Todavía la quiero dos novias y cinco años después. / Vendí heroína a un amigo y arruinó su vida. / Robé 15.000 dólares de la compañía para la que trabajo. / Me gusta el porno más que a mi marido. / Me temo que moriré joven como mi madre. / Estoy enamorada de mi mejor amigo – la pena es que está casado. / Siento que algunos días soy socialmente inaceptable.”⁵⁸

⁵⁸CHANG, Candy [en línea]. [Fecha de consulta: 26 Octubre 2013]. Disponible en: <http://candychang.com/confessions/>
Traducción propia. Texto original en inglés: “I still love her two girlfriends and five years later, I sold heroin to my friend and it ruined his life, I stole over 15,000 from the company I work for, I like porn more than my husband does, I’m afraid I’ll die young just like my mother, I’m in love with my best friend – too bad he’s married, I feel some days that I’m socially unacceptable.”



CHANG, Candy, *Confessions*, 2012.

Otro modo de dejar confesiones de forma también anónima es la que el artista norteamericano Frank Warren ha desarrollado a través de su web *Post Secret*.⁵⁹ Warren lleva más de diez años recibiendo postales de personas que le escriben sus secretos sin desvelar en ningún momento su identidad, las cuales son subidas a la web cada domingo de la semana. Como el autor explica acerca del proyecto:

⁵⁹ Ver la web en <http://www.postsecret.com>

Siempre me han atraído las postales y estas contienen valiosos fragmentos del alma humana.

A todos les gustan los secretos. No importa que sean disgustos o alegrías, fantasías, miedo o esperanzas, deseos eróticos o experiencias divertidas, confesiones o humillaciones. Lo único que pido es que no hayan sido confesados nunca antes y que sean verdad, una condición que gracias al anonimato es fácil respetar.⁶⁰

Este formato de mail-art ha dejado mensajes tan confesionales como los siguientes:

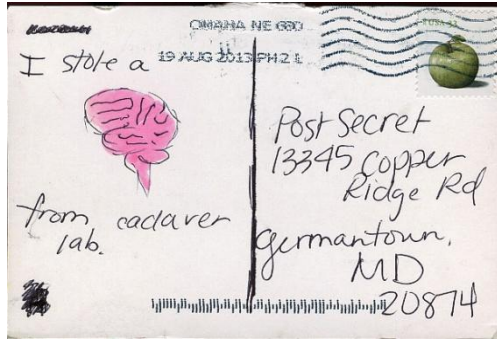
Nunca he dudado la existencia de Dios. / Después de treinta (verdaderamente) felices años de matrimonio, todavía no sé nada – no algo – que realmente excite a mi mujer. / Me molesta ser blanco. / Temo por sus vidas. / Mi mayor inseguridad es todo mi vello corporal. / Después de cinco años siendo una verdadera buena actriz, la parte más dura de contar a mi marido que está casado con una lesbiana es convencerle de que es cierto. / Soy un hombre negro atraído por hombres blancos a los que no les gustan los hombres negros. / Robé un (cerebro) de un laboratorio de cadáveres. / Los políticos me hicieron odiar la religión. (Lo siento, mamá).⁶¹

⁶⁰BOSCO, Roberta, CALDANO, Stefano. Frank Warren, autor de Postsecret: "A todos les gustan los secretos". *El País* [en línea]. 23 marzo 2006. [Fecha de consulta: 27 Octubre 2013]. Disponible en:

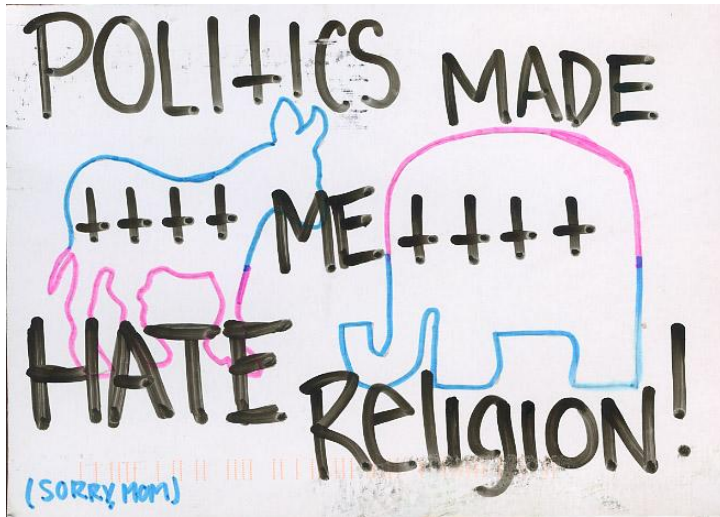
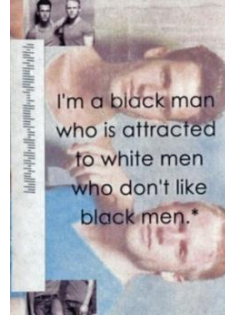
http://www.elpais.com/articulo/red/Frank/Warren/autor/Postsecret/todos/les/gustan/secretos/elpepateccib/20060323elpcibenr_2/Tes

⁶¹WARREN, Frank. *Post Secret* [en línea]. [Fecha de consulta: 27 Octubre 2013]. Disponible en: www.postsecret.com

Traducción propia. Texto original en inglés: "I've never doubted the existence of God. / After 30 happy (really) years of marriage, I still don't know anything – not one thing – that actually turns my wife on. / I resent being White. / I'm afraid for their lives. / My biggest insecurity is my body hair. / After five years of being a really good actress, the hardest part about telling my husband he's married to a lesbian is convincing him it's true. / I'm a black man who is attracted to white men who don't like black men. / I stole a (brain) from a cadaver lab. / Politics made me hate religion (Sorry, Mom)."



AFTER 5 YEARS OF
BEING A REALLY GOOD
ACTRESS, THE HARDEST PART
ABOUT TELLING MY HUSBAND
HE'S MARRIED TO A LESBIAN
IS CONVINCING HIM
THAT IT'S TRUE.



WARREN, Frank, *Post Secret*, 2013.

El artista Troy Richards, en *The Criminal Us: Anonymous Confessions Juxtaposed*⁶² (Nosotros los criminales: Confesiones anónimas yuxtapuestas), propuso una instalación en la Eastern State Penitentiary (Philadelphia, EEUU) durante el año 2009. La instalación planteaba las diferencias y similitudes entre los criminales convictos y aquellas personas fuera del sistema de justicia penal llegando a cuestionar en qué momento un acto se convierte en un crimen. *The Criminal Us* presentaba cientos de confesiones anónimas yuxtapuestas cuyos autores habían permanecido – o no – en prisión, sin identificar si la persona fue o no penada por el crimen. Sin embargo, el artista ponía a disposición del espectador la posibilidad de conocer cuáles de estos actos constituían en sí delitos y cuáles no. Por otro lado, los visitantes de la instalación también podían confesar crímenes cometidos por ellos mismos – probablemente sin consecuencias – de manera que sus confesiones eran incorporadas a la instalación.

En el formulario que los participantes podían cumplimentar se podía leer:

Formulario confesionario del participante: Por favor describa el crimen, dé tanto detalle como quiera. Tenga en cuenta que las especificaciones con respecto a su edad y cuándo el/los crimen/crímenes fue/fueron cometido/s, sus razones por las que lo/s cometió servirían de ayuda para proporcionar un entendimiento de las circunstancias que le condujeron a cometer el acto. La naturaleza anónima de esta instalación significa que ningún nombre dado será borrado del registro de confesiones. Para el propósito de

⁶²Eastern State Penitentiary [en línea]. [Fecha de consulta: 28 diciembre 2013]. Disponible en: <http://www.easternstate.org/visit/site-rentals-special-arrangements/past-installations/troy-richards>

*esta instalación es necesario que limite su texto al espacio proporcionado.*⁶³



**Eastern State Penitentiary
Philadelphia, PA**

Participant Confessional Form

Please describe the crime, give as much or little detail as you want. Note that specifics regarding your age and when the crime(s) was/were committed and your reasons for committing it would be helpful for providing an understanding of the circumstances that led you to commit the act. The anonymous nature of this installation means that any names given will be stricken from the confessional record. For the purpose of this installation it is necessary that you limit your writing to the space provided.

RICHARDS, Troy, *The Criminal Us: Anonymous Confessions Juxtaposed*, 2009.
Vista de la instalación y del formulario que los visitantes podían rellenar.

En otras obras, el propio mueble de confesionario se erige como protagonista. Uno de los ejemplos más interesantes es *Portofess* (1992), del artista americano Joey Skaggs, activista político-social y autor de controvertidas acciones públicas. Skaggs ha sido en numerosas ocasiones amenazado, detenido o difamado por sus acciones. En julio de 1992, en plena ciudad de Nueva York, Skaggs salió a la calle con un triciclo en el cual portaba un confesionario de madera durante la celebración de la

⁶³ Descripción proporcionada en la hoja de formulario de la instalación.

Convención Nacional Democrática. Skaggs, bautizado como el Padre Antony Joseph, pretendía que todos los políticos presentes en la Convención se sintieran libres de poder confesar sus pecados, y de este modo, ponérselo fácil acudiendo hasta ellos. La intención de esta acción era precisamente proporcionar una *religión para llevar*. En su manifiesto entregado a los transeúntes, el Padre Anthony Joseph declaró “La Iglesia debe adoptar una actitud más agresiva. ¡La Iglesia tiene que ir allá donde están los pecadores!”

A este confesionario portátil acudían también actores que el propio Skaggs contrató. Incluso de vez en cuando, para mantener al público general fuera de la cabina, el Padre A. Joseph contestaba: “Vuelva cuando esté sobrio”, o “estoy tomando un descanso ahora”, o “Lo siento, pero estoy esperando a Ted Kennedy”.



Joey Skaggs, *Portofess*, 1992.

The Confession Room (2011), de Zorica Vasic y Garth Johnston, consistía también en una arquitectura construida en madera que evocaba un confesionario, mediante la disposición de una ventanilla mediante la cual el visitante podía establecer contacto con un performer – que hacía de confesor – cuyo rostro estaba enmascarado. Esta instalación-performance tuvo lugar en la FAT (Fashion Art Toronto) durante el 2011. La persona visitante recibía un ticket de entrada para poder confesarse en el interior del habitáculo. Una vez dentro, el performer comenzaba a realizar una gráfica o dibujo sobre la tarjeta de visita mientras escuchaba la confesión, a modo de escritura automática, que luego entregaba de vuelta al visitante. La forma o el color del dibujo dependían del contenido, de la intensidad de la confesión, de la exhaustividad de la explicación de los hechos y del grado de culpabilidad o arrepentimiento del confesante. Al final, se le hacía entrega de este dibujo como absolución del pecado cometido. Lo importante en todo momento es que se tratase de una confesión sincera. Como sostiene Zorica Vasic, “Estoy interesada en la confesión por su impacto curativo.”⁶⁴

La mayoría de las personas que confesaron eran artistas, pero también hubo una azafata de vuelo, un iluminador de teatro, un profesor de política, de ciencias, un estilista, un stripper, estudiantes, etc. La mayor parte declararon ser ateos, o no se pronunciaron sobre sus creencias religiosas. Sus confesiones trataban sobre infidelidad sexual (del confesante o de sus parejas), inseguridad emocional y seducción de otras

⁶⁴Ver Anexo. Entrevista a Zorica Vasic y Garth Johnston, p. 3. Traducción propia. Texto original en inglés: “I’m interested in confession for its healing impact.”

personas como forma de ejercer poder sobre ellos; libertinaje, violación en grupo, etc. Pero también, otro de los temas más tratados era la ira, hacia el resto del mundo o hacia aquello en que se habían convertido. Algunos incluso confesaban sus deseos más perturbadores de destrucción.

Por otro lado, encontramos también casos en los que confesionarios se automatizan; funcionan como máquinas que absuelven, automáticamente, nuestros pecados. La idea de confesar a una máquina – a una especie de confesionario abierto 24h al día – está presente en la instalación *Virtual Bank* (1996) del artista español Miguel Molina. La instalación, compuesta por un confesionario religioso con un cajero automático escondido tras la cortina donde se sitúa el confesor, hace alusión al consumismo exacerbado e imperante en nuestra sociedad actual. Molina propone una analogía entre el hecho de confesar en un confesionario y el hecho de acudir al cajero automático de un banco, una especie de juego de confesión de nuestros *pecados capitales*, lo cual obedece a una doble lectura: por un lado, el referente religioso de los *Siete Pecados Capitales*, y por otro, el referente del mercado y sociedad *capitalistas*. El propio artista señala que “nuestro consumo es nuestra oración, como si de un Rosario al Santo Capital se tratara.”⁶⁵

⁶⁵MASE, Muestra de Arte Sonoro Español [en línea]. [Fecha de consulta: 26 junio 2013]. Disponible en: <http://mase.es/>



Miguel Molina, *Virtual Bank*, 1996.

En una línea similar, *The Automatic Confession Machine: A Catholic Turing Test* del artista Greg Garvey consiste en un confesionario computerizado que nos recuerda también al cajero automático de un banco, donde la interacción persona-ordenador emplea un simple teclado alfanumérico y un visualizador de baja resolución.⁶⁶ La contabilidad espiritual de cada penitente requiere la selección en un menú de entre los Siete Pecados Capitales y los Diez Mandamientos. El perdón es computado y el usuario recibe la pena apropiada como confirmación de su transacción espiritual.

La interpretación de la obra de Garvey no está orientada explícitamente a una crítica de la fe católica, sino que más bien, este confesionario automático pone en cuestión el potencial de la tecnología para introducirse en la esfera de la intimidad y la privacidad de los individuos. Sin embargo,

⁶⁶No obstante, esta obra de Garvey se ha visto modificada en sucesivas versiones que incluyen cambios de software.

la máquina de Garvey puede que no reemplace del todo a la figura del cura, quizás como el mismo artista señala con cierta sátira, porque el software no puede recibir la orden sacerdotal.



Greg Garvey, *Automatic Confession Machine* (versiones de 1993 y 2012).

Como vemos, la producción artística en torno a lo confesional es bastante extensa. En ocasiones, esta producción confesional está más ligada a un tipo de catarsis personal por medio de la obra artística; otras veces, el artista construye dispositivos para hacer confesar, haciendo que otros cuenten sus propios secretos, traumas, deseos o pensamientos. Unas veces, estas obras poseen fuertes connotaciones políticas, activistas, reflexivas o satíricas; otras veces, ensalzan aspectos como la comunicación y refuerzan un sentimiento de comunidad. Además, ha proporcionado un extenso campo que, ciertamente, combina gran parte de la esencia de todas las formas confesionales anteriores: se inspira en la religión,

haciendo uso de confesionarios (reformulándolos incluso), en la ley, en el psicoanálisis, en la literatura y en los reality shows.

En cualquiera de los casos, la confesión se convierte en un modo de hablar del sujeto, de sus emociones y experiencias más personales, cara a cara o de forma anónima; pero también en una forma de hablar sobre la propia confesión, utilizando sus mecanismos, resignificándolos o invirtiéndolos.

I.2. Sentando las bases de nuestro estudio: Problemáticas de la confesión

A continuación, presentamos dos formas de entender la confesión que serán útiles para el marco de nuestro estudio.

La primera de ellas hace referencia al problema de la dualidad entre la autenticidad de la confesión y su posibilidad de falsedad. Realizaremos este análisis a través de la visión de Peter Brooks, y también de autores como Paul de Man o Jacques Derrida, donde abordaremos el problema del referente en la confesión; la posibilidad de la invención y de la falsedad en el seno de un tipo de discurso que históricamente ha estado encastrado como marca o sello de la verdad.

En segundo lugar, abordaremos otra dualidad que consideramos de gran interés, y que tiene que ver con la oposición entre la confesión como

técnica de poder y la confesión como forma de expresión creativa. Consideramos que constituye una problemática en tanto que la confesión ha sido practicada tanto como forma de extraer o conseguir la verdad como también una de las más profundas formas de expresión del ser humano. Aquí, principalmente opondremos el punto de vista ofrecido por Foucault con una extensa visión ofrecida por autoras como María Zambrano y Sharon Hymer, entre otros.

I.2.1. Confesión sincera-falsa confesión: La confesión como sospecha

*Queremos confesiones, a pesar de que sospechamos de ellas.*⁶⁷

Peter Brooks

Hasta el momento, hemos centrado nuestra atención en realizar un breve recorrido por algunas de las principales formulaciones de la confesión, extendiéndonos en algunos ejemplos dentro del contexto creativo. Habrá podido el lector comprobar, a raíz de este recorrido, que la confesión ha estado también ligada a la ficción, a la invención, a la falsedad o, al menos, plantea cierta sospecha, la de confiar o no en ella en tanto que supuestamente se trata de un discurso auténtico, verídico, es decir, que toda confesión es sincera. Para nuestra investigación esto planteaba un gran problema, especialmente en el contexto artístico donde entran en

⁶⁷ BROOKS, Peter. *Troubling Confessions. Speaking Guilt in Law and Literature*. Chicago: The University of Chicago Press, 2001, p. 3. Traducción propia. Texto original en inglés: "We want confessions, yet we are suspicious of them."

juego otros aspectos que dejan de lado la importancia de la confesión como discurso verdadero. La cuestión es que, si una confesión no es verdadera, ¿en qué medida podemos seguir hablando de confesión? Uno de los argumentos más interesantes al respecto es el que propone Peter Brooks en *Troubling Confessions*. Brooks nos introduce en algunas problemáticas que plantea el acto confesional, que según expresa, es “una de las formas más complejas y oscuras del habla y del comportamiento humano.”⁶⁸

El interés de Peter Brooks en *Troubling Confessions* se centra principalmente en el ámbito de la ley y en el modo en que la confesión es obtenida como resultado de interacciones cuestionables entre confesante y confesor. El autor cuestiona las cualidades interpretativas de la confesión, la tendencia de la ley a interpretar las discutibles declaraciones del confesante, los motivos y la auto-expresión como la confesión de un crimen verdadero. La ley no suele tener en cuenta que la confesión se basa en memorias y recuerdos más que en los hechos, y es por ello que hallarían ciertos problemas con otro tipo de confesiones como las escritas por Rousseau, especialmente porque como su autor diría, las escribió ya mayor y de memoria, y podrían no ser exactamente fieles a los hechos. Por otra parte, el interrogador podría influenciar al confesante durante el interrogatorio, en tanto que la confesión puede estar más cerca de lo que el interrogador quiere escuchar que del punto de vista del interrogado. De

⁶⁸ *Ibid.*, p. 10. Traducción propia. Texto original en inglés: “We want confessions, yet we are suspicious of them.” “The confessional act (...) is one of the most complex and obscure forms of human speech and behaviour.”

esta forma, la falsa confesión plantea no solo un complejo problema en torno a la supuesta y preconcebida autenticidad de la confesión, sino también acerca de en qué circunstancias se producen y cuáles son las señales que nos permiten realmente diferenciar entre una verdadera y una falsa confesión. Desde este punto de vista, Brooks ofrece el estremecedor caso sucedido en Manchester, Vermont, 1819, en el que los hermanos Stephen y Jesse Boorn fueron acusados del asesinato de su vecino Russell Colvin, crimen que acabaron confesando haber cometido, pese a que no solo eran completamente inocentes sino que además nunca se produjo tal asesinato. Colvin se había trasladado a vivir a Schenectady, Nueva York, y al ver la noticia en los periódicos, regresó a Manchester para salvar a los hermanos de su condena a muerte.

Por su parte, la literatura Occidental ha convertido el modo confesional en una forma crucial de auto-expresión que busca hallar la verdad interior. Desde Jean-Jacques Rousseau a Michel Leiris, desde William Wordsworth a Philip Roth, la desnudez del yo ha sido vista como una forma de conocerse a sí mismo, o de darse a conocer a los demás. Sin embargo, a diferencia del acto de confesión en la ley, en la literatura se nos plantea una problemática: la dificultad del acceso al interior del autor. El estudio de cualquier obra autobiográfica o confesional puede normalmente presentar variaciones o falsificaciones con respecto a los hechos, pero esto no necesariamente invalida la confesión de su autor. Sin embargo, si la confesión no se mide en estos casos por la veracidad de los hechos, Brooks se plantea entonces en qué medida hay confesión. Brooks también plantea

si podemos creer tal confesión en tanto que tiene lugar de una forma “voluntaria” en el caso de Rousseau y de los escritores de la tradición confesional moderna, es decir, cuando no se produce por coacción.

Según explica Brooks, basándose en Paul de Man en su libro *Alegorías de la lectura*⁶⁹, podríamos hablar de un aspecto constatativo en la confesión (el pecado o la culpa que uno confiesa) y un aspecto performativo (que corresponde al propio acto de confesar, encabezado por la declaración “Yo confieso”). Cuando uno dice “Perdóname Padre por lo que he pecado”, el aspecto constatativo es que “he cometido pecados”, mientras que el aspecto performativo es “absuélveme de mis pecados”. Cuando uno empieza con la declaración “yo confieso” o “perdóname Padre”, en realidad se está declarando a sí mismo culpable. Esta asunción de culpabilidad y de arrepentimiento aparece de forma implícita en la formulación de la confesión, y es lo que constituye su dimensión performativa.

La parte compleja que se deriva de ambos aspectos surge cuando Brooks sugiere que el acto performativo podría crear el aspecto constatativo, es decir, crear el pecado o el hecho del cual nos arrepentimos. Peter Brooks sintetiza esta idea de este modo: “uno podría querer decir que la confesión, incluso si es forzada, es siempre de algún modo ‘verdadera’

⁶⁹Paul de Man realiza un análisis de la obra literaria *Las Confesiones* de Jean-Jacques Rousseau. Este análisis ha motivado e influido en algunas consideraciones realizadas tanto por Peter Brooks en *Troubling Confessions* como sobre todo en Jacques Derrida en *Papel máquina*.

como performativo, incluso como performance, pero esto no garantiza que sea falso como constatativo, como ‘hecho’ relevante.”⁷⁰ La falsa confesión surge cuando la referencialidad de la confesión es secundaria a la propia necesidad de confesar. Una necesidad de confesar que, o bien es producida por la coacción de la interrogación, o bien por la sutil necesidad de poner en escena un acto de exposición como la única propiciación de acusación, incluyendo la auto-acusación para hallarse en la escena de exposición – tal es el caso de Rousseau y de aquellos autores que exponen su alma y su corazón “al holocausto del conocimiento” –. Una necesidad de confesión combina una pulsión de muerte, de castigo y auto-aniquilación, con el instinto contrario de auto-preservación del ser humano. Dicho en términos freudianos, una necesidad de confesión en la que la culpa inconsciente podría producir el crimen con el objetivo de asegurar castigo como única satisfacción de la culpa.

Según Brooks, Rousseau además introduciría un nuevo paradigma en la confesión: su potencial como regresión infinita, en tanto que el cometido de Rousseau es hacer su alma “transparente” a la mirada de los hombres, de los lectores. Este mecanismo pronto se revela como una “máquina de confesión”, especialmente entretejida por excusas: cuanto más culpa y vergüenza encuentra Rousseau para confesar, más culpa y vergüenza acumula mediante el acto de confesar, de tal modo que la distinción entre

⁷⁰BROOKS, Peter. *Troubling Confessions. Speaking Guilt in Law and Literature*. Chicago: The University of Chicago Press, 2001, pp. 21-22. Traducción propia. Texto original en inglés: “One might want to say that confession, even if compelled, is always in some sense ‘true’ as a performative, indeed as a performance, but this does not guarantee that it is not false as a constative, as a relevant ‘fact’.”

el referente – el acto de culpa o vergüenza – y el acto del habla que lo confiesa llegan a ser indeterminados.

Esto sucede en el famoso episodio de “la cinta robada” en el Libro 2 de *Las Confesiones* de Rousseau. Tras la muerte de Madame de Vercellis, en cuya casa el joven Rousseau se encontraba trabajando como sirviente, desaparece una cinta, que es encontrada entre las cosas de Rousseau. Sin embargo, aunque fue Rousseau quien robó la cinta, acusó a la joven criada de cocina, Marion, y ambos fueron despedidos. Rousseau imagina una vida de desdicha y de prostitución de la joven, y su sentimiento de culpabilidad le arrastró a contar la “verdad” tal cual sucedió en sus *Confesiones*.

Sin embargo, la confesión de Rousseau siembra una duda cuando argumenta que acusó a Marion por ser la primera persona que le vino a la cabeza en el momento de declarar, y por ser a ella a quien quería regalar la cinta. Rousseau temía el hecho de confesar públicamente al ser convocado por el Conde de la Roque, y es por eso que años más tarde confiesa en sus *Confesiones*. Dice que ha sido tan perseguido por estos pensamientos que Marion ya ha sido suficientemente vengada, y concluye diciendo “que se me permita no volver a hablar nunca de ello.”⁷¹

Según expresa Jacques Derrida, quien también se ha inspirado en su libro *Papel máquina* para hacer una relectura de Paul de Man sobre Rousseau, la excusa “arrastra a la culpa y al culpable en la repetición de la `última

⁷¹DERRIDA, Jacques. *Papel máquina. La cinta de máquina de escribir y otras respuestas*. Madrid: Trotta, 2003, p. 58.

palabra”⁷² y esto es lo que lleva a Rousseau a escribir de nuevo sobre la “pobre Marion”, años después de este capítulo de *Las Confesiones*, en el *Cuarto Paseo de las Ensoñaciones*. De Man habla de una lógica de la *suplementariedad* entre la excusa y la culpabilidad, por la que “lejos de borrar la culpabilidad, lejos de conducir a lo ‘sin-culpa’ o a lo ‘sin defecto’, las excusas echan más leña al fuego, engendran y acrecientan la culpa. (...) Cuanto más se excusa uno, menos inocente se considera.”⁷³

De este modo, vemos que la confesión plantea una sospecha, la del referente. Si bien debemos sospechar de la confesión en tanto que producto de una coacción (especialmente en casos de interrogatorios policiales y ante la justicia), en el caso de la literatura autobiográfica (a través del ejemplo de Rousseau) existe en la auto-revelación la advertencia implícita de que la confesión nunca es directa, simple u honesta, sino más bien un discurso cuya relación con la verdad parece más bien tangencial, en tanto que aparece enzarzada con el adorno, la condecoración y la ficción. No tenemos acceso a los hechos reales salvo a través del discurso que se nos ofrece, del acto del habla de la propia confesión. Esto es lo que lleva a Peter Brooks a argumentar que precisamente en este acto es donde se halla la verdad, en tanto que el acto de confesar es, por sí mismo, indiscutible como acto, como performativo, aunque pueda mostrar siempre dudas como referencia factual, como constatativo. Más aún extraño resulta el hecho de que “la coacción de una situación que requiere o invita a confesar puede por sí misma producir confesiones proliferantes;

⁷²*Íd.*

⁷³*Ibíd.*, p. 62.

la necesidad o deseo de confesar se dirige a una performance de la confesión donde el referente, en la acción culpable o vergonzosa, pierde cualquier estabilidad referencial.”⁷⁴

1.2.2. De la confesión como ejercicio de poder a la confesión como acto creativo

La confesión como dispositivo de poder

Ya vimos en el inicio del recorrido de la confesión a lo largo de la historia cómo Michel Foucault ofrecía una visión instrumentalizada de la confesión. Profundizaremos en algunas de las cualidades que hacen de ella una técnica infalible de poder, valiosa por su poder de extraer la verdad de sus individuos. La visión de Foucault considera la expansión de la confesión hacia nuevos usos en el discurso científico durante los siglos XVII-XVIII.

Como primera cualidad, se produce en la confesión lo que podría denominarse como una **jerarquización de la escucha**. Durante los primeros siglos del cristianismo, era muy común la práctica de la *exomologesis* o “reconocimiento del hecho”, mediante el cual el fiel reconocía públicamente la verdad de su fe, pero nunca se le exigía una confesión

⁷⁴BROOKS, Peter. *Troubling Confessions. Speaking Guilt in Law and Literature*. Chicago: The University of Chicago Press, 2001, p. 52. Traducción propia. Texto original en inglés: “the constraint of a situation that requires or invites confession can itself produce proliferating confessions; the need or desire to confess leads to a performance of confession where the referent , in the guilty or shameful action, loses any referential stability.”

pública y detallada de los pecados.⁷⁵ Sin embargo, hacia los siglos VI-VII comienza a perfilarse una privatización en el proceso del examen de conciencia, que termina por convertirse en su forma habitual a partir del siglo XIII. Esta nueva técnica recibió el nombre de *exagouresis*.⁷⁶ De esta manera, la única vía para que el fiel supiera discernir entre el bien y el mal era contar todos los pensamientos a un director, a un guía espiritual, mediante una exposición verbalizada y exhaustiva. Una de las mayores dificultades que se producen en este tipo de confesión “auricular”, a efectos psicológicos, es precisamente que la confesión viene dada de forma unilateral. Así, aunque el paso de la confesión pública a la privada aseguraba la protección del individuo (de su derecho de ser individuo) contra el poder del grupo, ahora se establecía un tipo de jerarquización en la escucha. La confesión se convierte, pues, en “un ritual que se despliega en una relación de poder, pues no se confiesa sin la presencia al menos virtual del otro, que no es simplemente el interlocutor sino la instancia que requiere la confesión, la impone, la aprecia e interviene para juzgar, castigar, perdonar, consolar, reconciliar.”⁷⁷

⁷⁵Sarrión Mora la identifica como Penitencia Canónica, llevada a cabo hasta los siglos VI-VII. Esta práctica, según Foucault, deriva de la *askésis* estoica, práctica en la cual el sujeto se sometía a determinadas pruebas o auto-castigos.

⁷⁶La *exagouresis* alcanzará su mayor desarrollo a partir del siglo XIII, momento en el que tiene lugar el Concilio IV de Letrán (1215)⁷⁶, a partir del cual se impuso a todos los fieles cristianos la obligación de confesar al menos una vez al año. No obstante, será a partir del Concilio de Trento – que se desarrolló con interrupciones entre los años 1545 y 1563 – cuando la confesión sacramental regularice su práctica de manera definitiva.

⁷⁷FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad: la voluntad del saber*. 9ª ed. Madrid: Siglo XXI de España editores, 1998, p. 78.

En segundo lugar, la confesión ha sido y continúa siendo una de las más altas *técnicas de producción de verdad*. Esto deriva de la jerarquización de la escucha, ya que la confesión debe pasar por la relación entre confeso y confesor, siendo este receptor precisamente el “dueño de la verdad”, aquel que es capaz de discernirla y de verificarla mediante su interpretación. El sujeto no es dueño de la verdad, sólo que, confesando, la sacaría a la luz.

En tercer lugar, *la transparencia* que proporciona la confesión. Existe con ello una predisposición a desvelar los pensamientos más íntimos del individuo, y a hacerlos legibles para poder ser absueltos, o para hacerles cumplir la condena correspondiente. La *transparencia* se convierte en el principio de la pureza, y “la confesión se convierte en la marca de la verdad.”⁷⁸ De esta manera, lo inexpresable se hace ahora expresable.

La práctica de la confesión se centró especialmente en hacer transparente aquello que permanecía oculto: el deseo, el sexo, la sexualidad y los placeres fueron así traducidos al lenguaje mediante el acto de la confesión. Así, Foucault explica que el siglo XVII se convierte en el siglo de la proliferación de los discursos del sexo, orientados a través de la palabra del penitente y de la dirección del confesor (el “maestro espiritual”). El deseo quedaba así mitigado por medio de la palabra. Pero si desde la Edad Media el discurso del sexo en la penitencia había adquirido un carácter unitario, a partir del siglo XIX se había dispersado, o más bien, diversificado, a través

⁷⁸ *Ibid.*, p. 92.

de las diferentes ciencias: psicología, biología, demografía, medicina, psiquiatría, moral, pedagogía y crítica política. Se trataba de toda una amplia red de aparatos y mecanismos para hacer hablar del sexo.

En cuarto lugar, la ***expansión de la confesión*** hacia otros territorios mediante la adaptación de los mecanismos de instrumentalización de la confesión. Según Foucault, una de estas formas de expansión se dirigiría especialmente hacia el discurso de las ciencias médicas, insertas en unos modos de producción de objetividad y veracidad. La confesión constituiría en sí una técnica de rigor científico. En esta transferencia no nos resulta extraño detectar, por ejemplo, que en la Medicina se produzca una codificación clínica del “hacer hablar”, combinando la confesión con el examen, el relato de sí mismo con el despliegue de un conjunto de signos y síntomas que son descifrables. Este examen de conciencia es absolutamente necesario para que el médico sea capaz de hallar una cura. Según sostiene Foucault, lo verdadero sana, un fenómeno que ha denominado como la “medicalización de los efectos de la confesión.”⁷⁹

En esta expansión, los mecanismos de la confesión no sólo se han dirigido hacia nuevos territorios, sino que han sido interiorizados por el individuo. También por el hecho paralelo de expandir los beneficios y la importancia de una conciencia que constantemente ha de autoexaminarse. Así, en las sociedades occidentales, el “conocimiento de sí”, tan inculcado por la espiritualidad cristiana, ha sido interiorizado por el sujeto mediante toda

⁷⁹FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad: la voluntad del saber*. 9ª ed. Madrid: Siglo XXI de España editores, 1998, p. 84.

una tradición de desciframiento de lo secreto en el individuo, dando lugar a una conciencia que constantemente se autoexamina. Una microfísica del poder actúa expandiendo la confesión hacia las vidas privadas de los hombres, influenciando las dinámicas de la familia y de la pareja, las relaciones sexuales o el matrimonio.

Es importante destacar que, por su parte, el protestantismo pondría en primer plano la responsabilidad individual. Con la Reforma, parte de los rituales autoritarios y paternalistas de la tradición católica desaparecerían para dejar paso a un individuo aislado que pasaría a ocupar el centro de la relación con Dios, a solas, pero en contacto consigo mismo. Max Weber ya señalaría al describir el “ascetismo del mundo interior” que el espíritu del capitalismo brotaría precisamente del suelo fértil de la ética protestante, lo que supondría la diseminación de la valorización del trabajo, la disciplina y del compromiso individual.⁸⁰ Asistimos pues a un importante cambio que acompañaría a la gestación de las nuevas formaciones sociales, políticas y económicas del momento.

Creación, subversión, fugacidad: La confesión como pronunciamiento del sujeto

A lo largo de la historia de la confesión, el discurso del deseo ha proliferado sin reprimirse u ocultarse, al menos desde la iniciativa del cristianismo católico. Incluso a través de Foucault, hemos visto cómo la confesión ha

⁸⁰SIBILIA, Paula. *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008, p. 111.

constituido una técnica de construcción de discursos, cuya proliferación desde el siglo XVII ha permitido su expansión hacia otras disciplinas. Se trata de discursos transparentes, objetivados, y mitigados por el valor evidencial de la palabra. De esta forma, la confesión, establecida desde Foucault como un dispositivo de poder, una técnica de producción de la verdad, parece disolver otras posibilidades de significación que, no obstante, también permanecen presentes.

Para Foucault existe un binomio irresoluble: deseo y poder. El primero, se extiende escapando y huyendo del poder, engañándolo. El segundo, roza y acaricia los cuerpos de los individuos, y pregunta, vigila, acecha y saca a la luz. Este modelo binomial se transfiere a estructuras humanas y vitales de nuestra sociedad, en la relación padre-hijo, tutor-alumno, médico-enfermo, etc., como si se tratase de una espiral eterna.

Sin embargo, para Foucault, las formas de poder no reprimen las formas de deseo, sino que las descubren y clasifican en base a modelos finitos, porque la finitud es lo que determina el ejercicio del control. Así, el proceso de descubrimiento, de sacar a la luz los aspectos más intrínsecos del individuo, pasa a ser solidificado en discursos y reincorporados al individuo y en su conducta.

En cambio, el deseo también puede llegar a generar nuevas relaciones que adquieren un potencial creativo. Esto es algo que Foucault también ha llegado a expresar. Desde este entendimiento del deseo como potencial queremos plantear una inversión del sentido de la confesión como técnica de poder.

Las implicaciones entre deseo y poder no sólo han sido descritas por Foucault. En primer lugar queremos destacar la visión introducida por Eduardo Subirats en *Utopía y subversión*. En este libro, el autor señala que “el deseo es social, político, económico, o no es.”⁸¹ De esta forma, la coextensión con un sistema de socialización o con una forma de producción económica permite concebir el deseo como una fuerza capaz de trastocar el orden moral de la civilización, pero no solamente transgrediendo su ley, sino desarticulándola y subvirtiéndola. Eduardo Subirats, cuyas primeras páginas del libro dedica a hablar del socialista utópico Charles Fourier, sugiere que la imagen de la civilización que este propone recuerda a “la concepción psicoanalítica del cuerpo polimorfo, la pluralidad de pulsiones parciales no *centralizadas* ni sujetas a una tiranía organizada, al que el proceso de socialización le permite un orden centralizado, un fin y un principio organizador, es decir, una organización *perversa* en el sentido de la palabra.”⁸²

Subirats considera que se trata de restituir esa parcialidad de un deseo no jerarquizado, para lo cual “solo es preciso inyectar en el sistema de producción material aquellas pulsiones que la cultura ha descartado. (...) Ese mismo deseo, otrora amordazado o asfixiado, desgarrará así el todo de la cultura, desmembrará el *continuum* histórico que la sustenta e introducirá por esa brecha abierta *una nueva luz*.”⁸³ En este sentido, el autor ha identificado que el poder es una forma de represión, pero hemos de decir que no necesariamente los dispositivos del poder adoptan esta

⁸¹ SUBIRATS, Eduardo. *Utopía y Subversión*. Barcelona: Anagrama, 1975, p. 25.

⁸² *Ibid.*, p. 26.

⁸³ *Ibid.*, p. 26-27.

forma. Muchas veces el poder no es advertido como contradicción o represión. Según Foucault, estos dispositivos de poder no actúan ni por represión ni por ideología.

No obstante, el deseo es aquello con lo que se construye, compone y constituye un mundo, una sociedad, una existencia humana al fin. Forma parte de aspectos culturales y políticos. El deseo debe determinarse como una fuerza activa, transformadora, capaz de irrumpir desde su interior contra los límites culturales de la sensualidad permitida. Esto es lo que define su “orden subversivo”.

Por otra parte, también podemos ver en autores como Gilles Deleuze que el deseo no adopta únicamente un carácter subversivo contra los dispositivos de poder. De hecho, el deseo no necesariamente comporta una forma revolucionaria.

En Deleuze, el deseo “está vinculado a una articulación de heterogéneos que funciona; es proceso, en oposición a estructura o génesis; es afecto, en oposición a sentimiento (...).”⁸⁴ Así pues, Deleuze prefiere referirse al concepto “articulación del deseo” para determinar que el deseo no es nunca una determinación “natural” ni “espontánea”. Y que en esta articulación, destacada por Deleuze como una “simbiosis”, el deseo también comportará dispositivos de poder, los cuales constituyen tan sólo una de las articulaciones del deseo.

⁸⁴DELEUZE, Gilles. *Deseo y placer*. Barcelona: Archipiélago, Cuadernos de crítica de la cultura, 1995, p. 12.

Deleuze ubica el deseo en una especie de conjunto de líneas fugaces que constituirían formas de desterritorialización en las articulaciones del propio deseo. Pero señala que, ante esta perspectiva, los dispositivos de poder quieren amarrarlas, taponarlas. En tal caso, el poder emprende una re-territorialización de estas formas de deseo fugaces. Des-territorialización y re-territorialización parecen convertirse en un juego constante entre deseo y poder. Es por ello que consideramos que, puesto que las formas de deseo no son toleradas a expectativas del poder como formas procesuales, emergentes y fluidas, son precisamente estas fuerzas del deseo las que constituyen el paso a una *des-territorialización* –en palabras deleuzianas.

Así pues, y recapitulando, *creación, subversión y des-territorialización* –o fuga– apuntan a determinadas estrategias del deseo que constituyen maneras de afrontar las formas de poder.

En nuestro caso, no se trata tanto de ver la confesión como una técnica de desciframiento o como dispositivo de control y de poder, sino como expresión que emerge del individuo en una forma muy particular de ver el mundo. Esta reivindicación debe ser entendida desde un contexto triple:

1. Como forma creación de nuevas formas procesuales de discurso y de modos de relación.
2. Como la emergencia de órdenes subversivos que cuestionen las estructuras cerradas, arremetiendo críticamente.
3. Como escapadas o fugacidades del control que ejercen estos dispositivos de poder.

Consideramos que la confesión es, ante todo, la proclamación de un sujeto, de su existencia como individuo. En este potencial es donde se encuentran los factores iniciadores de nuevas formas de procesos críticos y creativos. Pero incluso así, si de lo que se trata es de generar alternativas a la conceptualización de la confesión como una técnica de poder, es precisamente generando significaciones alternativas desde este mismo dispositivo. Se trata de establecer nuevas formas de relación, nuevas formas de expresión y creación, constituyendo en sí la confesión como un dispositivo crítico.

En definitiva, planteamos con ello encontrar en la palabra no una forma de mitigar el deseo, los pensamientos y los sentimientos, sino de hacerla constituir un punto de partida, una forma de construir esas relaciones humanas de las que hablábamos y de introducir en la realidad nuevas formas de subjetividad entendidas no como estructuras fijas, sino como formas de generar procesos, desde una subversividad o desde la fugacidad. Así, mediante el deseo podremos filtrar *nuevas luces* a través de la conciencia de las cosas.

La voz como pronunciamiento del sujeto

Cuando la criatura humana despierta en su cuerpo el grito que lo hace ser, el aire ambiente le llena el pecho mecánicamente y da a su cerebro el oxígeno que lo pondrá en contacto con la vida extrauterina. No tiene conciencia de su propio grito. Sin embargo, una conciencia exterior, en particular la de la madre, dice que vive en ese momento determinante. La voz del recién nacido es el signo

*decisivo de su aparición en la vida fuera del cuerpo materno: el niño está perfecto, algo ha terminado para él entre su madre y él. Su voz es el resultado audible de un movimiento general que se manifiesta por su boca.*⁸⁵

Didier Anzieu

Uno de los factores principales de la constitución de la confesión como expresión del individuo reside precisamente en la voz. Mientras el psicoanalista Didier Anzieu nos introduce en su libro *El Yo-piel* en la cuestión de la voz como un elemento que constituye una piel audiofónica en el niño desde que nace, otros autores del psicoanálisis moderno como Roland Gori, Guy Rosolato o Annie Anzieu sostienen que el habla del sujeto se debate entre el cuerpo y el código, ubicando la palabra⁸⁶ en un lugar intermedio entre ambos. Así, si el lenguaje permite al ser humano ligarlo al “otro”, envolviéndolo en un medio sonoro, la palabra se convierte en un movimiento de proyección del sujeto hacia su oyente. La palabra sería “ese trozo sonoro, esa envoltura verbal que vela y contiene los límites del yo y del objeto”⁸⁷, preservando al individuo de su separación original y su soledad en el mundo.

⁸⁵ANZIEU, Didier, et al. *Psicoanálisis y lenguaje: del cuerpo a la palabra*. Buenos Aires: Kapelusz, 1981, p. 99.

⁸⁶Annie Anzieu llama a la palabra como “metáfora del cuerpo”. Ver en: ANZIEU, Didier, et al. *Psicoanálisis y lenguaje: del cuerpo a la palabra*, Buenos Aires: Kapelusz, 1981, p. 99.

⁸⁷*Ibid.*, p. 83.

La voz –según Guy Rosolato- es “el mayor poder de emanación del cuerpo.”⁸⁸ En palabras de György Ligeti, se trataría de una especie de “prótesis gigante.”⁸⁹ Incluso Roland Barthes –desde un punto de vista semiológico- ha establecido en algunos de sus escritos también esa relación entre la voz y lo corporal: “la voz no es el aliento, sino más bien esa materialidad fónica que surge de la garganta”.⁹⁰ Como él mismo señala, la garganta es, precisamente, el “lugar en el que el metal fónico se endurece y recorta.”⁹¹ Se trata de una voz que tiene grano, corporeidad. La voz es la corporeidad del habla, y se sitúa en un espacio intermedio entre el cuerpo y el código lingüístico. Es en este intermedio donde, además, se efectúa el vaivén del acto de escuchar. Barthes anuncia de forma muy poética que el habla es el espacio donde “una lengua se encuentra con una voz”.⁹² La voz ocupa un lugar en nuestras palabras; es aquello que hace que sean *nuestras palabras*, y lo que hace que las identifiquemos con nosotros mismos. Inclusive, la voz es capaz de transgredir el silencio. El poder de la voz, de la palabra oral, puede recordarnos a una historia que narra McLuhan en su libro *Comprender los medios de comunicación*. La historia es sobre un nativo, único en su grupo en saber leer. Aquel hombre decía sentirse obligado a taparse los oídos con los dedos cuando leía en voz alta, para no violentar la intimidad de las cartas. Aquí, las implicaciones entre

⁸⁸ *Voices=Voces=Voix*. Róterdam: Witte de With, Center of Contemporary Art, 1999, p. 118.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ BARTHES, Roland. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1995, p. 252.

⁹¹ *Ibid.*, p. 266.

⁹² *Ibid.*, p. 264.

voz e intimidad evidencian, de algún modo, el poder de la palabra como prolongación de nuestros pensamientos y sentimientos más íntimos.

La voz es el medio de la confesión. Y decimos voz porque es más íntimo que la palabra, en tanto que es nuestra y de nadie más. Nuestra voz halla su entendimiento a través del lenguaje. El lenguaje nos permite dar cuenta de nuestra experiencia del mundo, un mundo exterior, pero también interno. Pese a que la lengua es un código común a todos –pues se trata del medio que permite relacionarnos dentro de una sociedad civilizada– cada individuo la filtra, la modula y la pervierte para expresarse e imponer su subjetividad.

La confesión como expresión de la condición humana

La teórica feminista Judith Butler – quien ha dedicado diversos escritos sobre la Teoría Queer, y sobre identidad y género – sostiene que el lenguaje mantiene en vigencia determinadas estructuras y convenciones, que convierten al individuo más en un efecto que en un sujeto. Butler establece que el lenguaje posee un carácter que precede al sujeto: “no hay un *yo* tras el discurso; no hay un *yo* que exprese una elección o ejerza su voluntad *mediante* el discurso. Al contrario, ese *yo* solamente empieza a existir a partir del momento en que se le llama.”⁹³ Butler nos habla de un lenguaje citacional, aquel que ha sido expresado a través de otras voces a

⁹³BUTLER, Judith. Críticamente subversiva. En: MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael. *Sexualidades transgresoras: una Antología de estudios Queer*. Barcelona: Icària, 2002, p. 57.

lo largo de la historia y que ha conformado un determinado uso de ese código que es el lenguaje. Pero para la autora, es precisamente este carácter citacional del lenguaje –su carácter de repetición- el que anula al sujeto. En tal caso, “podemos construir la repetición como aquello que desmantela la presunción del dominio voluntarista que designa al sujeto en el lenguaje.”⁹⁴

Con todo ello, Butler cuestiona también que la determinación de las identidades de género, los roles y el lenguaje discriminatorio son objeto de una construcción que se basa en la repetición de viejas estructuras, pero que en todo caso deben ser cuestionadas, en lugar de erigir una construcción ritualizada.

La confesión, entendida como técnica de conocimiento –del *saber* en términos foucaultianos- ha sido concebida con un carácter ritual e instrumental, especialmente visible a través de la tradición Católico-Romana. Este ritual era el medio por el cual el sujeto era *descifrado* a través del lenguaje. En este caso, podríamos decir que el lenguaje precede al sujeto.

Sin embargo, la confesión puede ser entendida también, en su sentido más vitalista, como pronunciamiento de un sujeto. En la confesión, existe ante todo un sujeto que se expresa y que *precede al lenguaje*. Para ello,

⁹⁴ *Ibid.*, p. 64.

queremos recurrir a la definición de “confesión” dada por María Zambrano, filósofa y ensayista de nuestro siglo pasado.

Según expresa Zambrano en *La Confesión: Género literario*, la confesión es “palabra a viva voz. Toda confesión es hablada, es una larga conversación y desplaza el mismo tiempo que el tiempo real.”⁹⁵ Según continúa diciendo la autora, “la Confesión es el lenguaje de alguien que no ha borrado su condición de sujeto; es el lenguaje del sujeto en cuanto tal.”⁹⁶ En las palabras de María Zambrano hay implícita una relación de la confesión con una necesidad de cambio: “la vida no se expresa sino para transformarse.”⁹⁷

La autora remarca el carácter reconciliador de la confesión. Para ella, la confesión se produce en un momento de crisis en el sujeto, de distanciamiento *entre la razón y la vida*. Quizá por ello, la confesión surja en determinadas situaciones insostenibles del ser humano, y tengan incluso lugar en las relaciones interpersonales, como lleva estudiando también la Psicología Social. Dentro de este campo, Gerardo Pastor explica que las personas, en determinados momentos “acaban buscando un confidente en el que desahogarse comunicativamente. Muchas veces las personas se sienten aliviadas de sus problemas con el simple acto de confesarlos a un amigo, a un sacerdote o a un psiquiatra. A lo mejor estos interlocutores no son capaces de ofrecer ninguna solución al problema,

⁹⁵ZAMBRANO, María. *La Confesión: Género literario*. 2ª ed. Madrid: Siruela, 1995, p. 26.

⁹⁶*Ibid.*, p. 29.

⁹⁷ZAMBRANO, María. *La confesión: Género literario*. 2ª ed. Madrid: Siruela, 2001, p. 38.

pero la persona, por el mero hecho de haberse comunicado con otra, por el solo hecho de haber salido de su confinamiento introvertido, se siente mejor. Esto quiere decir que la comunicación puede estar motivada simplemente por una necesidad de reducir la tensión que produce el aislamiento personal.”⁹⁸

La confesión “nos permite lograr intimidad con otros y, de este modo, darnos cuenta de que ya no estamos aislados y solos,”⁹⁹ nos dice Sharon Hymer. Esta escritora, profesora y psicoanalista sostiene en su libro *Consuming Confessions* que “la confesión, la verdadera confesión, la confesión significativa, quiere decir cambio; significa dejar donde estamos y dar un paso a lo desconocido; significa moverse a un lugar donde no hemos estado antes.”¹⁰⁰ La confesión, siendo un acto de desnudez del propio sujeto, nos acerca a la vulnerabilidad del ser humano, a un tiempo real, a la expresión de un sujeto que desea transformar su vida, volver a sentirse unido a ella. Y en tanto que emerge del sujeto, en su voz, se construye: construye su subjetividad.

⁹⁸PASTOR RAMOS, Gerardo. *Conducta interpersonal: Ensayo de Psicología Social Sistemática*. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 1994, p. 334.

⁹⁹HYMER, Sharon. *Consuming Confessions. The Quest for Self-Discovery, Intimacy and Redemption*. Minnesota: Hazelden, 1996, p. 1. Traducción propia. Texto original en inglés: “It allows us to achieve intimacy with others and, thereby, to realize that we are no longer isolated and alone.”

¹⁰⁰*Ibid.*, p. 17. Traducción propia. Texto original en inglés: “Confesión, real confesión, significant confession means change; it means leaving where we are and taking a step into the unknown; it means moving to a place where we have not been before. It means risk.”

I.3. Recapitulando a modo de síntesis

Hasta el momento hemos visto, en una primera parte, cómo se ha producido una constante reformulación de la confesión a lo largo de diferentes disciplinas y contextos en los cuales se ha desarrollado, en algunos de los cuales la confesión ha sido perpetrada como técnica que produce un discurso verdadero.

Vimos también algunos ejemplos de la manifestación de la confesión en las artes plásticas, desde el llamado arte confesional – que busca una continua catarsis a través del arte – a propuestas artísticas más reflexivas y experimentales, algunas de las cuales requerían la colaboración de participantes.

En una segunda parte de nuestro análisis, hemos abordado cuestiones importantes para nuestra investigación, que se refieren principalmente a las relaciones entre verdad y falsedad en el acto confesional, es decir, en qué medida podemos continuar hablando de confesión aun cuando el referente – la parte constatativa de la confesión – no haya tenido lugar.

También, en esta segunda parte, y de un modo más extenso, hemos contrapuesto la visión de la confesión como instrumento de poder con la visión de la confesión como expresión creadora, por la cual el individuo aprende a desarrollar su propia voz y a tomar responsabilidad de su vida. Destacábamos el poder creador, subversivo y fugaz de la confesión, en tanto que suponía la emergencia de nuevas formas de subjetividad.

Consideramos que la confesión, en el contexto de análisis de su expresión artística audiovisual (que ocupará nuestro interés durante el resto de nuestra investigación) parte de un interés de presentar subjetividades emergentes, nuevas formas creativas de expresión del individuo, donde la confesión no siempre se construye desde la sinceridad y la honestidad. Al confesar, nos dice Sharon Hymer, “podríamos destruir un aspecto viejo de nosotros mismos mientras simultáneamente experimentamos un renacimiento, la emergencia de una nueva identidad.”¹⁰¹

Si pervertimos esta idea, podríamos decir que esta afirmación no es válida únicamente para alguien que realiza una confesión honesta, sino también para quien la inventa o la falsifica. El acto de la confesión se convierte, así, en una forma de expresión del individuo capaz de sobrepasar las fronteras propias del ser, capaz de crear nuevas identidades, identidades emergentes, reales o no, que constituyen un modo peculiar de presentación del individuo ante los demás.

Desde este punto de vista creativo de la confesión, la emergencia de nuevas identidades, de voces, de fragmentos del ser, no se encuentra necesariamente supeditada a una tiranía de la transparencia y de la autenticidad. La confesión adquiere, entonces, un poder profundamente creativo, tanto en la forma de hallar nuestras propias voces y nuestras más

¹⁰¹*Íbid.*, p. 4. Traducción propia. Texto original en inglés: “In confessing, we may also destroy an old aspect of ourselves while simultaneously experiencing a rebirth, the emergence of a new identity”

profundas formas de expresión como en la posibilidad de crear nuevas formas de presentarnos y de existir en el mundo.

SEGUNDA PARTE

**LA EXPRESIÓN DE LA SUBJETIVIDAD EN LAS PRÁCTICAS
FÍLMICAS Y VIDEOGRÁFICAS**

II.1. Aproximación al marco de la Posmodernidad

El inicio de la Posmodernidad puede entenderse dentro de un contexto en el que se disuelve la línea divisoria entre formas creativas y críticas, puesto que la misma naturaleza del arte, y el objeto de la crítica han cambiado. Esto se hará particularmente evidente a raíz de las primeras prácticas feministas, como señala Craig Owens, donde ya no se hace distinguible una teoría de una práctica: la intervención crítica se convierte en una necesidad táctica y política.

Análogamente, se ha producido la pérdida de narrativas dominantes, lo cual responde a la construcción paralela de narrativas subjetivas emergentes.

El término “subjetividad” ha sido empleado en numerosos campos: filosófico, biológico, psicológico, etc. En su sentido más global, designaría “la conciencia en tanto que interioridad, en oposición a la exterioridad de los objetos e incluso por relación al cuerpo de un sujeto, en la medida en que se considera que el propio cuerpo está situado en el espacio como un objeto del mundo físico.”¹ En una instancia más psicológica, lo subjetivo sería “lo que es sentido por experiencia íntima.”²

¹THINES, Georges, LEMPEREUR, Agnes. *Diccionario General de Ciencias Humanas*. Madrid: Cátedra, 1975. Citado en: GUINSBERG, Enrique. Acerca de la subjetividad [en línea]. México, junio 1998. [Fecha de consulta: 27 Octubre 2013].

Disponble en: <http://www.topia.com.ar/articulos/acerca-de-la-subjetividad>

²MOOR, Lisa. Citada en: GUINSBERG, Enrique. Acerca de la subjetividad [en línea]. México, junio 1998. [Fecha de consulta: 27 Octubre 2013].

En el campo audiovisual, hablamos de narrativa subjetiva para referirnos a aquella que se construye desde el sujeto –sus procesos psíquicos, mentales, íntimos- y desde lo autobiográfico.

Estas narrativas, según nuestra visión, incorporan un carácter crítico capaz de cuestionar las estructuras dominantes. Como señala el historiador de cine Bill Nichols, “históricamente, el riesgo de la subjetividad ha residido en su potencial para colorear o subvertir la objetividad.”³

Pero además de estas, existen otras formas de subjetividad que se instauran de forma no tan positiva en nuestra cultura. Así, por ejemplo, Jean Baudrillard enmarca la posmodernidad en lo que él denomina “hiperrealidad”, cuando el simulacro se vuelve tan real que incluso precede a la realidad. Para Baudrillard, lo hiperreal pertenece a lo obsceno, cuando todo, absolutamente todo, ha sido convertido en mercancía, en materia legible; cuando lo objetual ha sido reducido al rango de la información y la comunicación. Esta abolición de toda función en una sola, la comunicación, es lo que Baudrillard denomina como *éxtasis de la comunicación*. Para el autor, lo hiperreal acaba con lo objetual, y con todo su universo íntimo (proyectivo, imaginario y simbólico). Lo hiperreal –lo obsceno- acaba con el sujeto, del que solamente nos queda una pantalla plana.

Disponible en: <http://www.topia.com.ar/articulos/acerca-de-la-subjetividad>

³NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1997, p. 210.

En nuestra época asistimos a una reducción del espacio privado, paralelo a una pérdida de espacio público. El espacio privado ahora ya no es un secreto o, al menos, ya no debe serlo. Si, anteriormente, el espacio doméstico y privado estaba más separado del exterior y del ámbito público, para Baudrillard “ahora esta oposición se diluye en una especie de *obscenidad* donde los procesos más íntimos de nuestra vida se convierten en el terreno virtual del que se alimentan los medios de comunicación (...).”⁴

Así, por ejemplo, los *reality shows* o los programas de cotilleos se convierten muchas veces en viejas herencias de las tácticas del documental, relegadas al rango de mercancía y a un consumo televisivo. El triunfo de la subjetividad en los medios de comunicación a veces responde más a una degradación de la privacidad y de la intimidad de los individuos.

A diferencia del uso que hacen los medios de comunicación, nos interesa ver cómo –desde la práctica fílmica y videográfica – se ha producido un mayor acercamiento al sujeto y a un discurso de la subjetividad.

En una primera parte analizaremos los procesos que ha seguido la práctica del cine y muy especialmente el documental, en una búsqueda de una representación de la realidad a través de la atención a nuevas subjetividades que abre a nuevas formas de representarla. Este

⁴BAUDRILLARD, Jean. El éxtasis de la comunicación. En: FOSTER, Hal (ed.). *La Posmodernidad*. 4ª ed. Barcelona: Kairós, 1998, p. 193.

acercamiento nos permitirá hablar también de un tipo de cine autobiográfico influenciado por cineastas y documentalistas.

Por otra parte, analizaremos las grandes aportaciones a un lenguaje subjetivo gracias al nacimiento del vídeo portable, lo cual supuso el nacimiento de un nuevo género artístico hacia los años sesenta y setenta: el videoarte. La extensibilidad de este dispositivo ha permitido también una incipiente introspección en el territorio del cuerpo y de lo subjetivo, además de que ha supuesto un medio idóneo para la expresión y emergencia de nuevas formas de subjetividad.

Finalmente, analizaremos algunos de los focos principales donde se ha hablado, desde la teoría, de confesión dentro de la expresión artística audiovisual, que nos ayudará a definir el marco de nuestra investigación.

II.2. La expresión de subjetividades en el cine y el documental: Primeras manifestaciones de la confesión

A partir de la Segunda Guerra Mundial el cine comenzaría a centrarse en aspectos que resaltarían la subjetividad, donde emergería la predominancia de la expresión del rostro – como señalase Jacques Aumont en *El rostro en el cine*, – incorporarían temáticas relacionadas con la vida cotidiana, explorarían aspectos psicológicos de los personajes, introducirían nuevas formas narrativas (algunas de las cuales influenciadas

por el *cinéma vérité* y otras formas de documental) o incluso servirían como aproximaciones autobiográficas a la vida de sus autores. Desde este punto de vista, el cine ha ofrecido retratos sumamente íntimos, tanto de los propios autores como de los personajes de la historia.

El neorrealismo italiano, con directores como Rosellini, se preocuparía por abordar la situación económica y moral de la Italia de posguerra, centrándose en la clase pobre y trabajadora como foco de atención, haciendo uso de actores no profesionales en sus filmes.

Por su parte, el movimiento que tuvo lugar en Francia a finales de los cincuenta, conocido como la “nouvelle vague”, estaría influenciado por experiencias de sus propios autores. Mediante el uso de cámaras ligeras, formatos no profesionales (super 8 y 16 mm), escenografías sencillas, y rodajes realizados en pocas semanas, películas como *Los cuatrocientos golpes* (1959) de Truffaut ofrecían un nuevo recorrido para el cine a través de la escritura subjetiva, donde el propio director se expresaría en primera persona. La película nace de una experiencia personal, el mundo visto por un niño de trece años en un dificultoso tránsito entre la infancia y la adolescencia, y que recogen aspectos autobiográficos de su autor.

Godard exploraría en películas como *La femme mariée* (La mujer casada, 1964) temas como la infidelidad (tabú en aquel momento), abriendo la ficción a otros dispositivos propios del *cinéma vérité* como el de la entrevista y la confesión a la cámara, donde los actores – entre ellos, el filósofo Roger Leenhardt – hablan acerca de lo que piensan sobre el amor,

sobre la inteligencia o sobre las cosas. Se trata de tomas realizadas en primeros planos, combinados con imágenes-detalle del cuerpo de los amantes de la película. Otra de sus películas, *Week End* (1967), también destacaría por una escena sumamente confesional al inicio del film, cuando aparece Mireille Darc en ropa interior contando una larga confesión erótica a su terapeuta-amante – confesión sacada de *The Store of the Eye*, – donde el fondo sonoro convierte el monólogo casi en ininteligible para el espectador.

Se ha dicho que el cine de Fellini tiene algo de autobiográfico, pero especialmente *Ocho y medio* (1963) es una confesión del propio autor. En ella discurren sus confidencias más íntimas acerca de su propia personalidad en crisis. La película se rodea de un potente mundo onírico y de ensueño en el que Guido, el protagonista, es cineasta y tiene 43 años, la misma que Fellini al realizar su película. Además, el título alude a las ocho películas y dos “sketches” (*Bocaccio 70* y *Amores en la ciudad*) dirigidas por Fellini hasta el momento. En *Ocho y medio*, Fellini expone su incertidumbre, su angustia creadora.

Ingmar Bergman, gran maestro del cine sueco, enraizaría su genealogía estética en el expresionismo alemán, y reflejaría en sus películas la fragilidad de los amores, el tiempo que pasa, la amenaza de la vejez, la soledad de los personajes, la muerte e incluso más allá de ella, las relaciones del hombre con Dios, abordando en todo momento la psicología de sus personajes. Sus tres películas *Como en un espejo*, *Los comulgantes* y *El silencio* componen una trilogía en la que Bergman hace uso de un “cine

de cámara”, cuya clave se encuentra en una intensificación de significados mediante la escasez de recursos, logrando en su posterior película *Persona* una presencia palpable del enigma y del silencio. Películas como *El silencio* o *Persona* muestran personajes que desbordan la pantalla con retratos sumamente profundos y en primerísimos planos, donde se producen desgarradoras confesiones. En *Persona* (1966), Alma confiesa a Elisabeth su extraño episodio en la playa en el cual mantuvo relaciones sexuales con dos adolescentes desconocidos que se acercaron a ella y a su amiga, hecho por el cual tuvo que abortar meses después al quedarse embarazada; y en *El silencio* (1963), Ester confiesa dolorosamente el amor que siente hacia su hermana Anna. Bergman, además, ha reconocido que algunas de sus películas fueron realizadas y concebidas con retazos de sus recuerdos reunidos azarosamente, caso de *Los comulgantes* (1963).



Ingmar Bergman, *Persona*, 1966.

El documental es un género que especialmente atrae nuestro estudio, porque ha sido objeto de la expresión de diferentes subjetividades, y porque ha sido gracias a este formato que se ha producido una especial vinculación entre el sujeto y la cámara. Numerosos ejemplos del cine documental ofrecen casos de confesiones a la cámara, donde la interacción con los individuos se vuelve una de las herramientas más increíbles para hablar de lo íntimo y privado.

En el documental existe toda una argumentación teórica en torno a la emergencia de nuevas subjetividades, incluyendo la visión del propio autor. Esto dará lugar al surgimiento de narrativas capaces de combatir otras formas de narración dominantes.

El acercamiento hacia la expresión de diferentes subjetividades en el documental – hecho que llegará a su culmen a raíz de la década de los ochenta y noventa – nos dará señas también acerca de una intención cada vez mayor por representar determinadas problemáticas sociales, e incluso un tipo de cine autobiográfico y muy personal.

A continuación, basaremos parte de nuestra explicación de este acercamiento del documental hacia la expresión de nuevas subjetividades siguiendo una lectura de las modalidades de documental establecidas por el teórico Bill Nichols en *La representación de la realidad: Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Nichols destaca las cualidades principales de los diferentes tipos de documental, cuyo estudio responde más a un interés argumentativo que clasificatorio. Vamos a destacar, principalmente, la modalidad de observación y la interactiva, aunque,

como veremos, existen otras modalidades como la reflexiva o la performativa (esta última incluida en estudios posteriores del autor) que también presentan ejemplos de interés para nuestra investigación. Introduciremos de forma interconectada la visión de otros teóricos como Michael Renov, Jean Breschand, William Rothman o Stella Bruzzi, entre otros, y abordaremos de forma más detenida los ejemplos en los que se produce contenido confesional.

Durante años, el cine documental ha permanecido estrechamente ligado a la ciencia, la búsqueda de un potencial de observación e investigación de la gente y de los fenómenos sociales e históricos. Existe en el cine de vanguardia un interés por la cámara y el propio aparato cinematográfico capaz de transmitir la realidad y la verdad del mundo en tiempo real, gracias a la “incorruptibilidad de la óptica,” según escribiría el cineasta alemán Hans Richter en los años treinta, para el cual la cámara se convertía en una especie de fuente de observación humana.⁵

El punto de vista ofrecido por algunos de los primeros cineastas, como el descubrimiento de las leyes del movimiento cinemático y su percepción, está estrechamente relacionado con una visión objetiva y científica del mundo. Esta visión objetiva y científica tuvo especial continuidad en el cine documental de después de la Segunda Guerra Mundial, no sólo por parte de la modalidad de cine **documental expositivo** practicado por Grierson y

⁵RENOV, Michael. *The Subject of Documentary*. Minneapolis: Minnesota Press, 2004, p. 172-173.

Flaherty,⁶ sino también por el cine directo (*direct cinema*), de gran repercusión a finales de los sesenta y principios de los setenta. Si bien el posicionamiento del cine directo se erguía frente al propagandismo y la narrativa del documental impulsado por Flaherty o Grierson, finalmente acabó dando lugar a un tipo de representación de la realidad que no llegaba a atender las condiciones de las subjetividades emergentes.

Tras la Segunda Guerra Mundial, las inquietudes acerca de la época, y sobre todo, la huída de un cine propagandístico, más aún en torno a una guerra que dejó tanta secuela, hacían que la necesidad de hallar nuevas formas de representar la realidad fuese determinante. La excesiva omnipresencia del narrador y el desencanto de la cualidad moralizadora del documental propulsado por Grierson y Flaherty condujeron a inaugurar un nuevo modo de representar lo real, basado en la observación y el registro del acontecimiento, sin que el realizador se inmiscuyera en él. Esta categoría de documental ha sido definida por el teórico de documental Bill Nichols como **documental de observación**. En él existe una ausencia de

⁶El cine documental practicado por estos autores ha sido denominado por el teórico de documental Bill Nichols como “documental expositivo”, cuyo principal desarrollo tiene lugar a partir de los años veinte y treinta. Los principales precursores de esta modalidad serían Robert Flaherty o John Grierson, entre otros como Jennings y Wright. La modalidad expositiva explora una realidad que es contada por el comentario omnipresente del narrador en *voice over*, pero no existe una relación directa con el sujeto del documental, en el sentido de que el documentalista no interactúa con los sujetos que aparecen en escena. En el caso de *Nanook, el esquimal* (1922), de Robert Flaherty, el espectador se acerca a la historia de Nanook, pero ésta aparece contada a través de intertítulos. La modalidad expositiva suscita cuestiones éticas sobre esta voz omnipresente e invisible, sobre cómo el texto habla objetiva o persuasivamente, o bien es utilizado como un instrumento de propaganda ideológica social o política. Las imágenes sirven como ilustración o contrapunto de lo que la voz principal enuncia, y en él prevalece el sonido no sincrónico. El sujeto del documental expositivo, pues, se diluye en la construcción narrativa de la historia.

comentario, donde no se hace uso ni de la entrevista ni de ningún tipo de recurso que implicara una intervención directa del realizador con los sujetos en escena. Se trataba de un nuevo tipo de documental más cercano al reportaje, donde el realizador cedía el control a los sucesos que tenían lugar ante la cámara.

El *cinéma vérité* y el *direct cinema* serían dos vertientes bastante similares dentro de este tipo de documental – cuya distinción no dejó de producir numerosas discusiones, – en las que se cedería el control a los sucesos que se desarrollaban ante la cámara, y donde se descarta cualquier posibilidad de entrevista o interacción con los actores sociales⁷. Los documentales de observación son lo que Erik Barnouw consideraba como cine directo y lo que otros como Stephen Mamber describen como *cinéma vérité* (así, por ejemplo, Barnouw reserva el término *cinéma vérité* para la realización intervencionista o interactiva de Jean Rouch y otros documentalistas).

Podríamos decir que si el documentalista de *direct cinema* desempeñaba el papel de observador distanciado, el documentalista de *cinéma vérité* pretendía generar la situación, provocarla. Esta nueva vertiente de representación de lo real había surgido especialmente en Canadá con su mayor representante, Michel Brault; pero también en Francia (Jean Rouch, Mario Ruspoli) y en EEUU (Richard Leacock, Alan Pennebaker y los hermanos Albert y David Maysles).

⁷Término utilizado por Bill Nichols para denominar al conjunto de “individuos” o “personas” que forman parte del argumento del documental. El autor utiliza este término para hacer hincapié en el grado en que los individuos se representan a sí mismos frente a otros.

A todo ello hay que añadir la aparición del magnetófono portátil de cinta magnética, el famoso Nagra (1953). Este aparato, bastante ligero, se sincronizará con la toma de imágenes a partir de 1958. Como señala Jean Breschand, a partir de ahora “la palabra se hace protagonista.”⁸ En palabras de William Rothman, “(...) casi ningún film de *cinéma-verité* podría haberse realizado sin cámaras de sonido directo, sin permitir que la gente se expresara espontáneamente con sus propias voces.”⁹ La gran novedad de la cámara al hombro y del sonido sincrónico es la de poder incorporarse al acontecimiento filmado. Esto, por el momento, permite una forma fácil de llegar al acontecimiento y de inmiscuirse en él, pero también supondrá el contacto directo con el sujeto, a través de la entrevista o del pseudomonólogo.

Al cine de observación se le ha atribuido, desde el principio, una dimensión etnográfica, porque genera un encuentro, una situación con el otro (que no necesariamente debía ser un otro étnico o racial). También sugiere un compromiso con lo inmediato, con lo íntimo y lo personal, abordando con mayor facilidad la experiencia contemporánea, por lo que no es utilizado tanto como investigación histórica, caso del cine expositivo. El cine de observación ha prestado mayor atención a la actividad de individuos dentro de determinadas formaciones sociales específicas como, por ejemplo, las comunidades de otras civilizaciones, pero también en el contexto de las familias, de grupos sociales, de instituciones o centros

⁸BRESCHAND, Jean. *El documental. La otra cara del cine*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2004, p. 29.

⁹ROTHMAN, William. Eternas Verités. En: SICHEL, Berta (ed.). *Postverité*. Murcia: Centro Párraga, 2003, p. 116.

determinados¹⁰, etc. Su interés está más relacionado con los intercambios y actividades que en estas formaciones se producen, así como las relaciones que se desarrollan entre individuos. Este género alcanzaría también un éxito mediático, dando lugar a series televisivas como *An American Family* (1971), que fue un boom en Estados Unidos durante los años setenta, en el que se retransmitía el seguimiento semanal de la vida de una familia.

En otra línea, destaca también la labor del cineasta francés Jean Rouch, cuyo trabajo en *cinéma vérité* introdujo la pauta de “generar realidad” antes que permanecer con la cámara impasivo ante lo que acontecía. Según Bill Nichols, Rouch inauguraría un tipo de **documental interactivo**, en el que destacan los directores Emile de Antonio, Connie Field, entre otros muchos –y también el propio Jean Rouch.

A la vez que el documental interactivo hace evidente la perspectiva del realizador, también trata de entrar en contacto con los individuos de una forma más directa, de modo que se aplican estrategias como la entrevista y otro tipo de tácticas intervencionistas mediante las cuales el propio realizador tomaba parte del acontecimiento. Es así cómo se potencia la figura del testigo, del sujeto entrevistado.

¹⁰ Destaca, de forma especial, el trabajo de Frederick Wiseman, cuyas películas giran siempre en torno a una institución: una penitenciaría psiquiátrica militar (*Titicut Follies*, 1967), un hospital (*Hospital*, 1970), unos grandes almacenes (*The Store*, 1983), etc. Se trata de películas sin comentarios, que ponen de manifiesto el análisis del funcionamiento de EEUU y la retroalimentación de este tipo de instituciones.

Dentro de esta modalidad, nos encontramos con trabajos como *Sherman's March* (1986) de Ross McElwee, en el que el realizador viaja por el sur de Estados Unidos, registrando su interacción con mujeres por las que se siente atraído. Como sostiene Scott McDonald acerca de este film:

*Llegamos a conocer las esperanzas, preocupaciones, pesadillas de McElwee (o de el personaje fílmico de McElwee); y estamos detrás de la cámara con McElwee en tanto que usa el proceso fílmico para forjar nuevas relaciones y para revisar previamente relaciones importantes. [...] No podemos ayudar pero sí preguntarnos sobre el narrador en tanto que experimentamos cosas con él.*¹¹

Inicialmente, la película trataría sobre los efectos de la marcha del general William Tecumseh Sherman en Georgia y las Carolinas durante la Guerra Civil americana. Sin embargo, una traumática ruptura con su pareja justo antes de iniciar la película llevó a su autor a no separar sus preocupaciones profesionales de los personales, llevando a McElwee a crear una historia personal sobre sus amores, sus romances y su vida. En la película, McElwee se enamora de varias mujeres, desarrollando sentimientos hacia cada una de ellas para apaciguar sus esperanzas románticas.

En películas anteriores como *Backyard*, McElwee pone en énfasis algunos de los aspectos de la relación con la cámara:

¹¹McDONALD, Scott. Southern Exposure: An Interview with Ross McElwee. *Film Quarterly* [en línea]. 41 (4). University of California Press. Verano 1988, pp. 13–23. [Fecha de consulta: 23 Octubre 2013]. Disponible en:

<http://rossmcelwee.com/articles/Southern%20Exposure.pdf>

Traducción propia. Texto original en inglés: “We get to know McElwee's (or McElwee's filmic persona's) hopes, concerns, nightmares; and we are behind the camera with McElwee as he uses the film-making process to forge new relationships and to revise previously important relationships. [...]. We cannot help but wonder about the narrator as we experience things with him.”

*Estaba aprendiendo a filmar como un equipo de una sola persona. Estaba superando esa extraña sensación de miedo a la cámara a la inversa. Lleva un tiempo reunir agallas para filmar a la gente que conoces bien, ser capaz de afrontarlos y de hablarles mientras estás filmando.*¹²

McElwee respondió al aviso de su hermana, quien le advirtió que quizá debiera usar la cámara como un modo de conocer mujeres. McElwee rodaría su película con un Nagra NS, un formato más ligero que anteriores versiones.

Rape (1975), de JoAnn Elam¹³, es un documental feminista que utiliza técnicas experimentales con el objetivo de contar historias de víctimas de violación y analizar algunos de los mitos sobre la violación en los Estados Unidos. Julia Lesage, en “Disarming Film Rape”, describe la estructura de esta película como “la de una conversación por la tarde en la que mujeres que han sido violadas hablan con la cineasta”¹⁴ donde las mujeres se graban a sí mismas con una videocámara juntas en un salón. La película combina imágenes simbólicas, tomas de la calle e intertítulos escritos a mano que componen visualmente la película.

¹²*Id.* Traducción propia. Texto original en inglés: "I was just learning to shoot as a one person crew. I was just getting over that odd sense of camera shyness in reverse. It takes awhile to summon the gumption to shoot people you know well, to be able to face them and talk to them as you're filming."

¹³ELAM, JoAnn, *Rape* [vídeo en línea]. [Fecha de consulta: 27 Octubre 2013]. Disponible en:
http://www.chicagofilmarchives.org/collections/index.php/Detail/Object/Show/object_id/8248

¹⁴LESAGE, Julia. Disarming Film Rape. *Jump Cut*. (19) [en línea]. Diciembre 1978, pp. 14-16. [Fecha de consulta: 27 Octubre 2013]. Disponible en:
<http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC19folder/RapeElam.html>

La reconstrucción de la historia a través del testimonio oral será uno de los principales recursos de este tipo de documental. Así por ejemplo, películas como *In The Year of the Pig* (1969) de Emile de Antonio, utilizan la entrevista a políticos, militares y periodistas en la implicación norteamericana durante la Guerra de Vietnam, comenzada una década antes. Otras películas como *Shoah* (1985) de Claude Lanzman, presenta el testimonio de diversas víctimas de campos de concentración durante la Segunda Guerra Mundial, donde los entrevistados responden principalmente a tres grupos: el de los judíos supervivientes, el grupo de los alemanes que participaron en la matanza judía, y el grupo de los polacos que fueron espectadores de la matanza por vivir en las zonas de alrededor de los campos de concentración.

La película presenta algunos momentos confesionales. La actitud del director, ante todo, es invitar a que el entrevistado siga hablando, como ocurre con el caso de Michael Podchlebnik, uno de los dos únicos supervivientes del campo de Chelmno (junto con Simon Srewnic), encargado de vaciar los cadáveres de las cámaras de gas. En un plano muy cerrado de su rostro, Michael Podchlebnik contesta a las preguntas de Lanzmann con una sonrisa que oculta una profunda tristeza, mientras una mujer traduce presencialmente las preguntas de Lanzmann y las respuestas del entrevistado:

LANZMANN: *¿Qué murió en él en Chelmno?*

TRADUCTORA: *Todo murió. Pero él solo es humano, y quiere vivir. Así que debe olvidar. Da gracias a Dios*

por lo que permanece y por lo que puede olvidar. Y que no hablemos más sobre eso.

LANZMANN: *¿Piensa que es bueno hablar de ello?*

TRADUCTORA: *Para mí no es bueno.*

LANZMANN: *¿Entonces por qué está hablando de ello?*

TRADUCTORA: *Porque estás insistiendo. Le enviaron libros del juicio de Eichmann, donde estuvo, y ni siquiera los leyó.*

LANZMANN: *Sobrevivió, ¿pero está realmente vivo, o...?*

TRADUCTORA: *En aquel momento, se sintió como si estuviera muerto porque nunca pensó que sobreviviría pero... está vivo.*

LANZMANN: *¿Por qué sonrías todo el tiempo?*

TRADUCTORA: *¿Qué quieres que haga... llorar? A veces sonrías, a veces lloras. Y si estás vivo, es mejor sonreír.*

LANZMANN: *¿Cómo reaccionó la primera vez que descargó cadáveres, cuando las puertas del furgón de gas se abrieron?*

TRADUCTORA: *¿Qué podía hacer? Lloró. El tercer día vio a su mujer y a sus hijos. Colocó a su mujer en el suelo y pidió que lo mataran. Los alemanes dijeron que era suficientemente fuerte para trabajar y que no lo matarían todavía.¹⁵*

¹⁵LANZMANN, Claude. *Shoah* [vídeo]. 1985.
Traducción propia. Texto original en inglés:
“LANZMANN: What died in him in Chelmno?”



Claude Lanzmann, *Shoah*, 1985. Detalle de la entrevista a Michael Podchlebnik.

TRADUCTORA: Everything died. But he's only human, and he wants to live. So he must forget. He thanks God for what remains and that he can forget. And let's not talk about that.

L: Does he think it's good to talk about it?

T: For me it's not good.

L: Then why is he talking about it?

T: Because you are insisting on it. He was sent books on the Eichmann trial, where he was, and he didn't even read them.

L: He survived, but is he really alive, or...?

T: At that time, he felt as if he were dead because he never thought he'd survive but... he's alive.

L: Why does he smile all the time?

T: What do you want him to do... cry? Sometimes you smile, sometimes you cry. And if you are alive, it's better to smile.

L: How did he react, the first time he unloaded corpses, when the gas van doors were opened?

T: What could he do? He cried. The third day, he saw his wife and children. He placed his wife in the grave and asked to be killed. The Germans said he was strong enough to work that he wouldn't be killed yet."

Podchlebnik no puede evitar echarse a llorar al recordar los hechos. La insistencia de Lanzmann en hacerle hablar de un acontecimiento traumático que el hombre desea olvidar no le ayuda a superarlo, simplemente le hace revivir el trauma. En el caso de Podchlebnik se hace evidente un tratamiento de la entrevista casi en modo de interrogatorio, en la que el entrevistado se ve forzado a hablar de algo que no quiere.

En 1962, tras el final de la guerra de Argelia, Chris Marker sale a las calles de París y repite la experiencia que un año antes había hecho Jean Rouch con *Chronique d'un été*. Su intención era generar un mapa espiritual de su tiempo a la vez que cierta revisión crítica del destino y los anhelos humanos. En su documental, *Le Joli Mai* (1963), se esboza la vida francesa, la industrialización y la crisis económica, así como las tensiones sociales desatadas por la guerra de Argelia, los ecos de los movimientos de liberación en las colonias africanas, la cruenta guerra de Vietnam, etc. Todo esto anunciaría la explosión fulminante del Mayo del 68. En medio de toda esta situación, Chris Marker, junto con el correalizador Pierre Lhomme, plantea una sencilla pregunta a la gente que se encuentran: “¿Es usted feliz?”

Marker, al preguntar cuestiones muy personales a algunos transeúntes, parece hacer las mismas preguntas al espectador, en el contexto de una guerra que acaba de terminar con los acuerdos de Evian y una realidad que da comienzo para el país. Una París convulsiva que parece premonitoria de los incidentes del mayo francés. Entre los retratos de diferentes personas, Marker entrevista a una joven pareja de novios a punto de casarse. Los

jóvenes hablan de su porvenir, de su futura casa, de comprar un coche, de la vida maravillosa que darán a sus hijos. Su estado de felicidad es pronto irrumpido por las preguntas de Marker: “¿No creen que habrá alguna que otra nube en el horizonte?” “¿Sólo se preocupan por sus propios problemas?” “¿Alguna vez piensan en los demás?” o “¿Alguna vez piensan en el futuro? ¿Creéis que continuaréis siendo felices?”¹⁶ Los jóvenes parecen eludir cualquier conflicto, cualquier situación externa o política que pudiera irrumpir su porvenir, y parecen verse intimidados por algunas de las preguntas del autor. El chico acaba diciendo: “La gente dice que después de unos años de matrimonio... pero yo prefiero creer en la felicidad eterna”.¹⁷



Chris Marker, *Le Joli Mai*, 1963. Detalle de la entrevista a una pareja.

¹⁶MARKER, Chris, *Le Joli Mai* [vídeo en línea]. 1963. [Fecha de consulta : 27 Octubre 2013]. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=jF5Lit39PKg>

Traducción propia. Texto original en inglés: “There won’t be any clouds on the horizon?” “You are only worried about your own problems?” “Do you think others are like you?” “What do you think about the future? Do you think you will go on being happy?”

¹⁷ *Íd.* Traducción propia. Texto original en inglés: “Aw, I don’t know. I think we’re happy. People say that after a few years of marriage... but me... I believe in eternal... happiness.”

Dentro de esta modalidad cabe destacar también el documental realizado por Louis Malle, *Place de la République* (1974). Malle se pasea durante diez días por la ciudad de París, en tiempos de la liberación sexual, buscando a alguien con quien hablar. El documental se basa en las entrevistas realizadas a personas que va encontrando por la plaza, un documental que no presenta comentarios del autor. En una ocasión, una de las transeúntes incluso llega a tomar el relevo del director y coge la cámara en mano para continuar grabando.

En 1975, Agnès Varda realizó el documental *Daguerréotypes* (1975), para lo cual salió a la calle tan sólo a un perímetro de 90 metros de su casa – lo que la longitud del cable que la unía al contador eléctrico de su casa le permitía – retratando la vida de diversos comerciantes y artesanos de su calle, y haciéndoles preguntas como: “¿Con qué sueñan?” El clima en el territorio francés de aquel año era el de un extensísimo mutismo, un momento de desencanto social y una forma de vida silenciada. Este interés por mostrar la vida de la gente, sus pensamientos, sus ideales, sus deseos, se hacen presentes a través de una relación directa con los entrevistados. La mayoría aseguran no soñar nada, no tener tiempo para eso en sus vidas. Un hombre dice: “Tengo sueños de cosas muy lejanas... como cuando era joven... qué tendría que haber hecho o dejado de hacer.”¹⁸ Otra mujer dice:

¹⁸VARDA, Agnès, *Daguerréotypes* [vídeo en línea]. 1975. [Fecha de consulta: 23 Octubre 2013]. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=DNQOy-fD3ZO>

*A pesar de que la vida sea dura, no nos compadecemos. Duermo bien. Descanso. A veces tengo sueños cómicos sobre viajes. Pero cuando me despierto, estoy en la cama y no me he movido. Los sueños se las traen. A veces uno va muy muy lejos, en busca de romances. Luego, oh, destino, todo cambia de dirección... se vuelve ¿cómo podría decirlo? Normal... porque uno tiene que reponerse y empezar con las tareas diarias.*¹⁹

Dentro de esta línea, también el cineasta francés Alain Cavalier realizaría sus *24 portraits* (1987) a mujeres que desempeñaban pequeños oficios en vías de extinción.

Además de estas formas de documental, Bill Nichols destaca la modalidad de **documental reflexivo**²⁰, que establece un cuestionamiento formal e ideológico en torno a la representación de la realidad. Se trata de un tipo de documental con un carácter ensayístico, que se centra en el discurso, pero también en su forma de representación. Detacan cineastas como Godard, Vertov, Chris Marker, Jean-Pierre Gorin, Leacock, etc. En estos documentales, el realizador también aborda el metacomentario,

¹⁹ *Íd.*

²⁰ Aunque la mayoría de esta reflexividad del documental se referirán más a un cuestionamiento del propio metalenguaje del cine, Nichols sostiene (basándose en *The Political Aesthetics of the Feminist Documentary Film*, de Julia Lesage) que también podemos hablar de reflexividad en la corriente feminista, ya que proponía una redefinición de la experiencia de la mujer inmersa en el medio público. El documental feminista denuncia especialmente la opresión, la explotación, la manipulación y la desvalorización de la mujer dentro de una sociedad patriarcal. El cuestionamiento de la forma y las estructuras del orden social y cultural suponen el germen del cambio: "Lo que constituye la prueba de fuego para la reflexividad política es la forma específica de la representación, la medida en que no refuerza categorías de conciencia, estructuras de sentimiento, formas de visión ya existentes; el grado en que rechaza una sensación narrativa de clausura y totalidad."²⁰ Esta forma de reflexividad se construye en base a posturas alternativas y nuevas formas de entendimiento de la realidad y de nuestro marco socio-histórico.

hablándonos menos del mundo histórico en sí y centrándose más en la cuestión de cómo lo abordamos, es decir, sobre su proceso de representación en sí. Esta modalidad hace hincapié en el encuentro entre realizador y espectador más que entre realizador y sujeto del film. Películas bajo esta modalidad son, por ejemplo, *Celoveks Kinoapparatom* (1929), *Daughter Rite* (1980), *Reassemblage* (1982), *Lorang's Way* (1980), *De grands événements et des gens ordinaries* (1979), *Poto and Cabengo* (1980), *Far from Poland* (1984), *Journal inachève* (1982). *The Thin Blue Line* (1988), de Errol Morris, aborda mediante la entrevista a policías, jueces y abogados, la historia de Randall Dale Adams, quien fue condenado a cumplir pena de muerte por el asesinato de un policía que no había cometido. La escena final del documental muestra una grabadora que reproduce la última entrevista a David Harris, el joven que acusó a Adams, donde confiesa la inocencia de Adams y admite su propia culpabilidad. La recepción del film supuso la puesta en libertad de Adams.

Otras películas reflexivas serían *David Holzman's Diary* (1967) de Jim McBride, documental ficticio narrado en formato de diario autobiográfico, o *No Lies* (1973), de Mitchell Block, que aborda expresamente la ética de la interacción realizador/sujeto y la relación texto/espectador, siguiendo un estilo *cinéma vérité*. En la película, el realizador entrevista a su amiga acerca de su reciente violación haciendo que el espectador llegue a creer que la película es un documental. La película llega a cuestionar el voyerismo latente en la realización interactiva o de observación, el poder de la cámara para extraer confesiones y la indiferencia ante las consecuencias personales y emotivas que puede conllevar este tipo de

filmaciones, pero sobre todo hace que el espectador se sienta manipulado y traicionado, de un modo muy similar a la amiga. Tan solo se muestra en los títulos de créditos finales que los dos personajes del film son actores.



Mitchell Block, *No Lies*, 1973.

Tras *La representación de la realidad* (1991), Nichols publica su texto *Blurred Boundaries: Questions of meaning in contemporary culture* (1994), en el que destaca una nueva modalidad de documental, la performativa. Sin embargo, esta visión de Nichols sobre el **documental performativo** será discutida por diversos autores. Según explica Valeria Valenzuela, el documental performativo se presenta como un formato en crisis, que mezcla “el registro del mundo histórico con representaciones ficcionales, autor con personaje, además de elementos de diferentes estilos

documentales, creando, así, una nueva categoría que podría clasificarse como híbrida.”²¹ Suelen ser documentales cargados de una experiencia de vida, narrados necesariamente en primera persona, donde se crea una dimensión afectiva inédita entre el espectador y el film.

Otras posturas como la de Stella Bruzzi consideran que para hablar de documental performativo hay que tener en cuenta la teoría de la performatividad desarrollada por autores como Austin y Butler. Para Bruzzi, el documental performativo subraya y coloca en el centro de la obra la actuación de los sujetos del documental o la de los propios autores. Esta modalidad presenta una mezcla de ficción y realidad pero, a diferencia del docu-drama, “imbrica la actuación dentro de un contexto no-ficticio para llamar la atención sobre la imposibilidad de cualquier representación documental auténtica. La interpretación de un guión, en un marco documental, opera por consiguiente como un dispositivo enajenante, distanciador, y no para promover activamente la identificación, o para canalizar una respuesta cabal al contenido de la obra.”²² La postura de Bruzzi muestra que, en cierta manera, todo documental es en sí mismo performativo, ya que supone una negociación entre el autor y la realidad, y que en el fondo se trata de una actuación de cara al público (performance).

²¹VALENZUELA, Valeria. Yo te digo que el mundo es así: giro performativo en el documental chileno contemporáneo. *Doc On-Line: Revista Digital de Cinema Documentário* [en línea]. Diciembre 2006. [Fecha de consulta: 26 Marzo 2013]. Disponible en: http://www.doc.ubi.pt/01/artigo_valeria_valenzuela.pdf

²²BRUZZI, Stella. El documental performativo. En: SICHEL, Berta (ed.). *Postverité*. Murcia: Centro Párraga, 2003, p. 224.

En películas como *Unmade Beds* (1997) de Nicholas Barker, cuatro solteros neoyorquinos – dos hombres y dos mujeres – muestran diferentes actitudes en relación al sexo tras un acuerdo previo de guión. La película está impregnada de un estilo voyeurista, pero también sumamente confesional.

En otras ocasiones, como *Heart of the Angel* (1989) de Molly Dineen, el film se vuelca en los personajes que la directora encuentra la estación del metro Angel antes de su cierre temporal y modernización. Dineen consigue que uno de sus interlocutores – el hombre de la taquilla – se relaje ante la cámara, llegando a intimar en una conversación ante la cámara. Pese a que al principio se mostraba muy reacio, este acaba por hablar sobre el cambio y sobre aquello que le hubiera gustado que fuese diferente en su vida. Niega estar deprimido, pero se dilata sobre la muerte, la insignificancia de vivir, y las aspiraciones de la vida. La voz de Dineen establece amistad y confianza pero, como señala Bruzzi, a su vez constituye la herramienta que indica la artificialidad fílmica.

Todas estas incursiones del documental proponen un acercamiento a diferentes formas de subjetividad. En todos ellos, hemos destacado que algunas parten de lo íntimo, de lo privado, de la experiencia personal del individuo. A finales de los setenta y principios de los ochenta, la influencia del pensamiento postestructuralista produciría la disolución de los grandes relatos y de un tipo de discurso hegemónico marcado por el sujeto auto-presente y racional del humanismo. También se reactivan temas como la intertextualidad, el perspectivismo posmoderno, la crítica de los

mecanismos de la representación, la reivindicación de los discursos de los “otros” y de la diferencia.

El feminismo llegaría a convertirse en una herramienta capaz de deconstruir los mitos de una autoridad cultural occidental que, ciertamente, se encontraba en un absoluto descrédito. Según Chris Weedon, el pensamiento postestructuralista feminista definiría el lenguaje no como un sistema abstracto, sino localizado social e históricamente en el discurso.²³ Ante un posmodernismo descentrado, alegórico y esquizofrénico en el que se produce una crisis de la autoridad cultural existe, obviamente, según señala Craig Owens, una manipulación posmodernista que permite y autoriza ciertas representaciones mientras bloquea, prohíbe e incluso invalida otras. En este sentido, la crítica feminista se situaría en el origen de la búsqueda de formas de representación de la mujer no erigidas o dictaminadas por un sistema patriarcal. El lugar de la lucha por el poder es la subjetividad del individuo, una guerra en la que este se convierte en un protagonista activo pero no soberano.

Este enfrentamiento a la hegemonía del discurso se ha visto reflejado paralelamente en las prácticas cinematográficas y artísticas. La objetividad promovida por el cine de vanguardia y las prácticas del cine directo sería desplazada por una perspectiva mucho más personal y subjetiva, donde tendrían especial repercusión los cambios políticos del momento, el

²³WEEDON, Chris. *Feminist Practice & Poststructuralist Theory*. Cambridge, MA: Blackwell, 1987.

inconformismo social, los movimientos sociales anti-belicistas, la lucha por los derechos civiles, y los movimientos estudiantiles. La influencia del movimiento feminista resultaría crucial tanto en la aparición de una nueva escena de lo cotidiano como en la urgencia y politización de una serie de cuestiones personales, como la raza, la etnia o la sexualidad, cuestión esta última que despertó una especial concienciación a raíz de los disturbios de Stonewall en 1969, el movimiento social por los derechos de los gays, lesbianas, bisexuales y transexuales, y la lucha activista contra el sida, enfermedad que causó especial fervor en Norteamérica en la década de los ochenta y noventa.

II.3. La corriente del cine autobiográfico y personal

El cineasta documentalista Dziga Vertov, precursor del cine-ojo, ha sido considerado por autores como Michael Renov como uno de los referentes más primitivos para la gran ola autobiográfica surgida especialmente entre las prácticas del vídeo hacia los años setenta y ochenta. Al menos, por su mensaje predictivo en el modo de usar la cámara cinematográfica. En 1923, Dziga Vertov escribiría sobre las ilimitadas posibilidades del cineasta documentalista, donde el cine-ojo es propuesto como una fusión entre el ojo y el objetivo de la cámara, como si se tratase de una especie de prótesis, recurso que especialmente adquirirá sentido para muchos cineastas experimentales y videoartistas. Citamos a Vertov cuando habla de esta fusión entre hombre y aparato:

Yo soy el cine-ojo. Soy el ojo mecánico. Yo, máquina, les muestro el mundo como únicamente yo puedo verlo. En adelante y para siempre me libero de la inmovilidad humana, estoy en el movimiento ininterrumpido, me acerco y me alejo de los objetos, me deslizo debajo, trepo arriba, avanzo al lado del hocico de un caballo al galope, arremeto a toda velocidad en la muchedumbre, corro ante los soldados que cargan, caigo de espaldas, me elevo al mismo tiempo que el aeroplano, caigo y levanto vuelo con los cuerpos que caen y que levantan vuelo. Hete aquí que yo, aparato, me arrojo a lo largo de la resultante dando vueltas en el caos de los movimientos, fijando el movimiento a partir del movimiento salido de las combinaciones más complicadas.

[...] Mi senda conduce a la creación de una nueva percepción del mundo. Por ello descifro de un modo nuevo un mundo que les es desconocido.²⁴

La cámara de Vertov, o mejor dicho, el hombre-cámara, se desliza, trepa, arremete, se eleva... Es capaz de llegar a cualquier lugar. Esta capacidad de infiltración de la cámara puede ser contemplada también en un episodio relatado por Vertov sobre los métodos de rodaje documental. Según Vertov, “el mejor método es rodar por sorpresa, rodar a escondidas.”²⁵ Así, el autor cuenta como un día, estando en un estudio, comenzó a filmar en cuanto el realizador dijo que la secuencia había terminado, justo en el momento en que la actriz estaba absorta y no tenía conocimiento de que estaba siendo grabada. El realizador, al ver la grabación de Vertov, le pidió el material filmado considerando que el resultado era infinitamente mejor al de su rodaje.

²⁴VERTOV, Dziga. *Artículos, proyectos y diarios de trabajo*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1974, pp. 28-29.

²⁵*Ibid.*, p. 120.

Vertov no sería el único gran referente para la nueva ola de subjetividades. Estas criticarían la excesiva neutralidad y las formas estandarizadas del *cine directo* hegemonizado a finales de los sesenta (como vimos a través de la exposición de las modalidades de documental de Nichols), y se inspirarían más bien en cineastas como Jean Rouch, gran rival del *cine directo* y precursor del *cinema vérité*. En el cine de Jean Rouch existe una importante presencia del cineasta, a diferencia del cine directo. Rouch elegiría “generar realidad”, empujando a los participantes de sus películas a nuevos niveles de interactividad, y autor que potenció, como veremos, el uso de la cámara como “estimulante psicoanalítico” y como confesora.

También sería Rouch quien recuperaría uno de los dispositivos más menospreciados en el documental desde las prácticas de Grierson: la voz en off. Sin embargo, esta voz superpuesta, también utilizada por otros cineastas documentalistas como Chris Marker, Michael Rubbo, o Ross McElwee, no llega a constituir únicamente una presencia testimonial de la propia imagen, como sucedía en el documental expositivo de Flaherty y Grierson. En su lugar, la voz en off utilizada por estos cineastas construye un ámbito más “reflexivo”, captando percepciones del propio autor y cuestionando la realidad representada. Según Michael Renov, aunque el uso de Jean Rouch de un estilo de voz en primera persona no responde a una práctica autobiográfica en sí misma, sí que es cierto que se convierte en un enlace crucial histórico entre la vanguardia de los años veinte y la

expansión de un cine y vídeo documental autobiográfico hacia los años ochenta y noventa.²⁶

Esta mezcla de voyerismo junto con el deslizamiento o interés hacia la representación de la subjetividad del autor o de episodios de la vida cotidiana, es lo que permite hablar de subjetividad y autobiografía en el documental. Jim Lane, autor de *The Autobiographical Documentary in America*, señala el cine vanguardista americano de los años cincuenta – Stan Brakhage y Jonas Mekas – como algunas de las principales influencias en el desarrollo del cine autobiográfico en Estados Unidos por su incursión en aspectos de la vida privada de sus autores; la huida de un *cine directo* excesivamente desprovisto de subjetivismo; y la influencia del cine reflexivo europeo, especialmente de directores como Rouch o Godard. Entre estas influencias, la simplificación del aparato cinematográfico también jugaría un papel primordial.

Michael Renov, profesor de la Escuela de Artes Cinematográficas en la USC (California), observa que existen ciertas prácticas fílmicas y videográficas que acercan el documental a un género que inicialmente fue considerado propio de la literatura: la autobiografía. Para el autor, la autobiografía es un género que se encuentra en expansión, hecho sobre el cual las escritoras feministas Sidonie Smith y Julia Watson han proporcionado algunas claves:

²⁶RENOV, Michael. *The Subject of Documentary*. Minneapolis: Minnesota Press, 2004, p. xxii.

*La escritura autobiográfica nos rodea, pero cuanto más nos rodea, más desacata estabilización genérica, más franqueadas son sus normas, más se deja llevar hacia otras prácticas, antes derivan en prácticas “fuera de la norma” dentro de su campo.*²⁷

Según expone Renov, en *Getting a Life: Everyday Uses of Autobiography* – editado por Smith y Watson – se muestra toda una serie de presuntas “formas corruptas” de autobiografía, aquellas prácticas consideradas “fuera de la norma”, de tal modo que ya no resulta extraño interpretar un historial médico, un currículum o una performance como un acto autobiográfico en sí mismo. Esto llevará a Michael Renov a reflexionar, en la tercera parte de *The Subject of Documentary*, sobre una serie de prácticas relacionadas con la autobiografía que rompen precisamente con estas fronteras de la literatura para desarrollarse en el medio audiovisual: el cine autobiográfico, la vídeo-confesión, el vídeo-ensayo o la web personal.

Renov analiza la propia palabra “autobiografía” reconociendo “auto”, “bio” y “grafía” como un “yo”, una “vida”, y una “escritura”. Sin embargo, mientras las dos primeras acepciones son cuestiones pertenecientes a cualquier tipo de autobiografía, la tercera de ellas (“grafía”) urge una contextualización distinta a la literatura, que sea apropiada para la práctica fílmica y videográfica. Es decir, que la inscripción de lo autobiográfico en

²⁷WATSON, Julia, SMITH, Sidonie. *De/Colonizing the Subject. The Politics of Gender in women’s Autobiography*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992, p. xviii. Citado en: RENOV, Michael. *The Subject of Documentary*. Minneapolis: Minnesota Press, 2004, p. xii. Traducción propia. Texto original en inglés: “Autobiographical writing surrounds us, but the more it surrounds us, the more it defies generic stabilization, the more its laws are broken, the more it drifts toward other practices, the more formerly ‘out-law’ practices drift into its domain”.

estos medios implica una serie de variaciones con respecto a su versión predecesora en la literatura, en tanto que el propio medio redefine la propia práctica.

En una concepción que englobaría todo un espectro del cine autobiográfico – más allá del cine documental, incluyendo la expresión del cine artístico y experimental –, autores como Stuart Katz ampliarían el abanico señalando que el cine autobiográfico se exhibe, dentro de la práctica fílmica, en multitud de formatos: “desde el cine familiar, los diarios, los autorretratos en *cinéma-vérité*, y las reconstrucciones narrativas dramatizadas, hasta el cine experimental.”²⁸ En esta gama encontramos autores como Mekas, Pincus, Noren, Brakhage y otros tantos centrados en el formato del diario fílmico, o películas como *Lost, Lost, Lost, Frank Film, Goldwood, Head, o David Holzman’s Diary*, que tratan la evocación de la memoria o la historia personal y colectiva, pasando por recursos narrativos como la utilización de imágenes fijas, la animación e incluso la narrativa en forma de ficción documental o pseudo-autobiografía –. Otras formas de documental adoptan, según Stuart Katz, un modo confesional o investigativo, donde el autor muestra su estilo de vida, su historia familiar o personal, etc, como sucede en films como *Nana, Mom and Me, Joe and Maxi, Dunmovin, The Complaint of Steve Kreines, Conversations in Vermont, Coming Home, Film About a Woman Who...*, etc. En ficciones documentales como *David Holzman’s Diary*, el protagonista, siguiendo la célebre cita de Godard que

²⁸STUART KATZ, John. Autobiographical Film. En: STUART KATZ, John (Ed.). *Autobiography. Film / Video / Photography*. Toronto: Art Gallery of Ontario, 1978, p. 10. Traducción propia. Texto original en inglés: “from home movies, diaries, *cinéma-vérité* self portraits, and narrative dramatized reconstructions, to experimental cinema.”

dice que “el cine es verdad, 24 frames por segundo”, expresa ante su cámara de vídeo su intención de grabar toda su vida en una película, en un diario – “mi diario” –.

En otras ocasiones, el autor del film, pretende comprender su entorno familiar o social, o bien, debido a la identificación del espectador con el autor del film – por una excesiva proximidad – el autor utiliza el artificio y la reconstrucción de la historia mediante guión y diálogo, como en el caso de *Not a Pretty Picture*, *Blood of a Poet* o películas como *Rose’s House*. El experimentalismo y expresionismo en este tipo de producción fílmica también está presente en la obra de Brakhage, Schneeman, Bartlett, Banderbeek, etc., donde las imágenes y diversos recursos experimentales recrean de manera simbólica sentimientos, pensamientos y expresiones que de otro modo no podrían ser dichos. Otras veces, como en *Joe and Maxi*, de Maxi Cohen, la filmación influye de forma obvia en la interacción entre padre e hija. Esto lleva a Stuart Katz a afirmar que, en cierta forma, “la alteración es inevitable en cualquier película autobiográfica.”²⁹

En este sentido, cabe destacar el género del *home movie* (película doméstica). Liz Czach sostiene, siguiendo a Paul Arthur, que en las *home movies* se produce “un intercambio performativo entre observador y observado”³⁰ Según Czach, la proximidad y familiaridad que permite este

²⁹STUART KATZ, John. *Autobiographical Film*. En: STUART KATZ, John (Ed.). *Autobiography. Film / Video / Photography*. Toronto: Art Gallery of Ontario, 1978, p. 15. Traducción propia. Texto original en inglés: “The alteration is unavoidable in any autobiographical film.”

³⁰ARTHUR, Paul. *A Line of Sight: American Avant-Garde Film since 1965*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005, p. 24. Citado en: CZACH, Liz. *Careless Rapture:*

tipo de género entre observador y observado es raramente visible en otros géneros cinematográficos. La intención de este género siempre ha sido para un uso privado, y su éxito radica en la naturalidad con que se muestra la intimidad y vida privada de una o determinadas personas en un entorno doméstico y familiar. En este tipo de producciones existe una conciencia ante la presencia de la cámara. Algunos de estos films se enfrentan incluso a un abuso explotativo de la relación entre el autor y las personas filmadas. Liz Czach ofrece, concretamente, el caso de la película *Tarnation* (2003) de Jonathan Caouette, donde el autor excede los límites en su intento por indagar en la dificultosa relación con su madre, que padece una enfermedad mental.

El cine autobiográfico puede ser concebido como una forma de expresión personal, aislada, individual. Sin embargo, como bien apunta Jay Ruby, este tipo de filmografía personal – incluyendo las diversas formas de biografía, retrato y autorretrato – conlleva, más que la mera grabación de uno mismo, la profundización en el modo en que su autor ha desarrollado cómo mostrarse ante los demás.³¹ Los diferentes modos de práctica

Artifacts and Archives of the Home Movie [tesis doctoral]. Rochester, Nueva York: University of Rochester, 2008, p. 180. [Fecha de consulta: 28 diciembre 2013]. Disponible en:

https://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&ved=0CDIQFjAA&url=https%3A%2F%2Furresearch.rochester.edu%2FfileDownloadForInstitutionalItem.action%3FitemId%3D5850%26itemFileId%3D9127&ei=TifpUvn2OdCeOwWapYD4Ag&usg=AFQjCNGma7bKqyNdoYlwx7oX8-Zf6OrIxA&sig2=BJDEvEtXPVnSLf6yY_sVQ&bvm=bv.60157871,d.bGE

Traducción propia. Texto original en inglés: “performative exchange between observer and observed.”

³¹RUBY, Jay. The Celluloid Self. En: STUART KATZ, John (Ed.). *Autobiography. Film / Video / Photography*. Toronto: Art Gallery of Ontario, 1978, p. 8.

autobiográfica – señala Renov – deberían ser definidos no tanto por el propio medio tecnológico (la cámara, el vídeo, etc.), como por el conjunto de relaciones sociales que le rodean. Así, la etnografía doméstica puede interpretarse como una forma de autorretrato de aquello y aquellos que rodean al autor. A menudo, este tipo de cine y vídeo autobiográfico traza puentes entre un yo construido activamente y un “otro” inscrito. Este “otro” puede ser la familia e incluso personas de su misma comunidad, raza, etnia, cultura, sexualidad, etc.

Según Jim Lane, la autobiografía, en su formato cinematográfico, representa una variante de las visiones hegemónicas en torno a hechos y acontecimientos – “variaciones históricas” –, a la identidad y al discurso. Feministas y críticos subalternos han considerado además la autobiografía como un medio crucial de resistencia y de contradiscurso, tal como señalase también Michael Renov, un espacio legítimo para un tipo de producción en exceso capaz de desestabilizar la coherencia y el poder de una exclusiva historiografía. El documental autobiográfico ha llegado a convertirse en una especie de testimonio público, pero a su vez también en una forma de terapia privada.

Aunque el cine y el vídeo autobiográfico han venido desarrollándose fuertemente en Estados Unidos, se trata de un género que no ha tenido lugar únicamente en este país, sino también en Canadá, Europa, Australia y Oriente Medio.

II.4. La llegada del vídeo

II.4.1. Vídeo: El nacimiento de un nuevo formato conectado a lo íntimo

El video, al igual que la videocámara, es un sueño hecho realidad. Para las personas que no tienen mucho dinero pero que les encanta tomar imágenes en movimiento con sonido. Cuando conocí el sistema de 8 mm, me di cuenta de que ahora podrías hacer un largometraje por diez dólares. Sentí que esto era verdaderamente revolucionario. En ese momento podías grabar, revisar las “primeras pruebas”, editar, añadir tu música a través de un estéreo portátil, mientras que la escena estaba siendo grabada en sonido de alta fidelidad, y corregir el color de todo en el monitor de televisión (contraste, brillo, etc.) ¡sin quitar la cinta de la cámara! ¡No hay laboratorios ni ningún tipo de instalaciones de postproducción! Y lo que es más, la imagen y el color se veían bien, además la cámara se podría poner en marcha y pararse sin problemas. También podía ser programada para apagarse en un determinado punto para no volver a grabar sobre una parte de la cinta que desearas retener. Aquí es cuando me enganché al vídeo. Es lo que he estado esperando.³²

George Kuchar

³²*Butterbites: George Kuchar, Tanya Mars, Michael Fernandes, Kim Adams. Halifax, Nova Scotia: Butterbites, 1996. Traducción propia. Texto original en inglés: “Video, what with the camcorder, is a daydream come true. For people who don’t have much money but love to make moving pictures with sound! When the 8 mm system was demonstrated to me, I realized you could now make an entire feature length picture for ten dollars. This I felt was truly revolutionary. At that time you could shoot, review the “rushes”, edit, pipe in your music score via a boombox while the scene was being recorded in hi-fi sound, and color correct the whole thing on the TV monitor (contrast, brightness, etc.) without removing the tape from the camera! No labs, no postproduction facilities at all! And what’s more, the image and color looked good plus the camera could start and stop without glitching. It could also be programmed to turn off at a certain point so as not to re-record over a section of tape you wished to retain. This is when I jumped in to the medium. It’s what I have been waiting for.”*

En un principio, el vídeo no nace con una voluntad de integración, sino que más bien tanto críticos como artistas intentaron diferenciarlo del resto de prácticas incidiendo en sus características específicas. No se trataba ni de cine ni de TV. El videoartista Vito Acconci compararía el cine con el paisaje y el silencio, mientras diría que el vídeo es retrato y sonido. Para el artista Bruce Nauman, la diferencia fundamental entre cine y vídeo reside en su capacidad de comunicación y en el tipo de contacto que cada uno de estos formatos establece con el espectador. Nauman diferenciaría entre la experiencia colectiva del cine y la comunicación íntima que procura el vídeo.³³ Según sostiene también Marc Glassman, al principio podía verse una diferencia entre aquellos artistas que optaron por el vídeo como nuevo formato y aquellos que desarrollaron su trabajo en formato de cine. Parece que, en un principio, el vídeo no resultaba tan atractivo como el cine: mientras que el vídeo ha sido visto como un medio frío e intelectual, el cine ha sido comparado más bien con un medio cálido y emocional.³⁴

Muchos artistas, antes de introducirse en el vídeo, comenzarían realizando sus filmaciones con cámaras Super 8 debido a las facilidades que estas

³³Según señala Laura Baigorri, si el cine y el vídeo alguna vez estuvieron próximos, esta cercanía tuvo lugar gracias a la convergencia entre el cine experimental o de vanguardia y el videoarte. Mientras el primero se definía en relación al cine, el segundo lo hacía en relación a la televisión, ambos con la voluntad de transgredir los lenguajes y códigos estándares de sus formatos de procedencia. En el caso del vídeo, para muchos artistas, las imágenes en tiempo real representarían un desafío a la visión incompleta y fragmentaria de los acontecimientos mostrados en la televisión. Esto, como consecuencia, daría lugar a un tipo de vídeo que, como señalábamos anteriormente, presentaría una imagen audiovisual carente de tratamiento, retardada en el tiempo de proyección, y donde en ocasiones se hacía uso de varias cámaras y monitores en circuito cerrado.

³⁴GLASSMAN, Marc. Toronto Video: Challenging Forms, Channeling Change. En: WILCOX, Alana, PALASSIO, Christina, DOVERCOURT, Jonny (coords.). *The State of the Arts: Living with Culture in Toronto*. Toronto: Coach House Books, 2006, p. 239.

ofrecían; una especie de formato específico de cine familiar. En Norteamérica, el uso artístico del Super 8 llegaría a manos de realizadores y cineastas independientes de los años 50 que utilizaban la cámara portátil “Bolex” de 16 mm, entre otros motivos por su ligereza y por ser económica.

Laura Baigorri asegura que los intereses comunes entre cine Super 8 y vídeo son múltiples. En primer lugar, ambos proporcionan un formato de cine o televisión apto para la expresión personal. Esto llevó a que fuesen utilizados desde un principio como medio de contra-cultura. Ambos formatos propusieron alternativas a la estructura narrativa del cine y de la televisión comercial, donde estos nuevos realizadores se convertirían en cronistas de la cotidianeidad de su época. Sin embargo, con el tiempo, la aceptación de las cámaras de vídeo restringiría progresivamente las posibilidades del Super 8, y pronto comenzarían a diferenciarse sus intereses comunes. Según Dot Tuer, “el Super 8 está determinado, por un lado, por la historia del cine artístico, y por el otro, por el cine familiar como evocación de la memoria; el vídeo está implicado en el seno del territorio televisivo, representativo del flujo unidireccional de la comunicación.”³⁵

Sin embargo, para Baigorri, no se puede asegurar categóricamente que el vídeo estuviese tan marcado por la televisión, ya que el soporte videográfico no ganaría únicamente al Super 8 en el terreno de la

³⁵TUER, Dot. Empreintes Fragiles/Lieux intermédiaires, Réflexions sur les technologies légères de l’image. Citado en: BAIGORRI, Laura. *Vídeo: Primera Etapa. El vídeo en el contexto social y artístico de los años 60/70*. Madrid: Brumaria núm. 4, 2002, p. 192.

comunicación, sino también en el artístico y en el de la “imagen familiar” como “evocación de la memoria”.³⁶ De hecho, el vídeo ha sido utilizado por diversos artistas y cineastas independientes como medio analítico y de investigación de la imagen y de la memoria del pasado, llevando el género del *home movie* grabado con soportes caseros en Super 8 a un campo de reconstrucción de la historia personal y colectiva.

El desarrollo del Sony Portapak hacia 1967 propició que muchos artistas comenzasen a utilizar el formato audiovisual como medio de expresión, y que aquellos que trabajaban en el mundo del cine en formato de 8 y de 16 mm pudieran experimentar con una nueva herramienta portable que pronto se convertiría en un tipo de producción cultural especialmente conectada con la experiencia cotidiana.

A partir de los años setenta, aflora toda una cultura de lo doméstico y lo subalterno. El DIY (Do It Yourself – Hazlo tú mismo) es asociado con el rock alternativo internacional, el punk, el indie rock y la escena musical underground, pero también con las emisiones de radio y vídeo independientes, los fanzines, y todo aquello que promovía la manufacturación con medios propios y sin la necesidad de la intervención de expertos o profesionales. La cultura del DIY democratizaba en cierta manera no sólo el acceso al conocimiento y a la información, sino a las herramientas básicas para convertirnos en autores y productores por méritos propios. Resulta significativo ver las posibilidades del vídeo en este

³⁶BAIGORRI, Laura. *Vídeo: Primera Etapa. El vídeo en el contexto social y artístico de los años 60/70*. Madrid: Brumaria núm. 4, 2002, p. 192.

momento, ya que permitía la realización de grabaciones y la creación de películas de carácter doméstico sin la necesidad de grandes equipos ni de expertos. El vídeo permitía que uno mismo dirigiera, registrara, editara y produjera sin la necesidad de recibir ningún tipo de ayuda ajena, y bajo costes mínimos de producción. Este hecho potenciaría la relación del autor con el propio medio, facultando y posibilitando una especie de intimidad mediatizada únicamente por la presencia de la cámara y por un nuevo formato de lenguaje audiovisual que numerosas veces ha sido tildado como introspectivo y personal.

En este desarrollo de la tecnología del vídeo como una herramienta económica y de accesible manejo destacamos el trabajo de los primeros videoartistas que se sumergieron en este nuevo medio. La utilización del vídeo en el contexto del happening y de la performance a finales de los sesenta supondría un cambio sustancial en este tipo de prácticas consideradas como formas de arte procesual, inmaterial y efímero. El videoarte se caracterizaría en esta fase, según Raquel Schefer, por “una dimensión performática y testimonial,”³⁷ debido a que en gran parte la producción de esta época trataba de registrar performances u otros eventos de carácter efímero. Como consecuencia de este registro, el vídeo además aportaría la huella del acontecimiento en el tiempo y su posibilidad de repetición. Este hecho impedía que al vídeo se le otorgase desde un primer momento cierta independencia como producción o disciplina

³⁷SCHEFER, Raquel. *Vi-deo memoria. Autobiografías, autorreferencialidad y autorretrato*. En: LA FERLA, Jorge (Comp.). *Historia crítica del vídeo argentino*. Buenos Aires: Fundación Telefónica, 2008, p. 118.

artística. En un primer momento, la ventaja que proporcionaba el vídeo sobre otros formatos como el cine era que se adaptaba mucho mejor al espacio clásico del museo y la galería, donde los magnetoscopios permitían una reproducción continua de la cinta, lo cual transfería una dimensión íntima al proceso de lectura de la obra por parte del espectador, según asegura Eugeni Bonet.³⁸

Poco a poco el vídeo fue convirtiéndose en un medio específico e independiente de otras tendencias artísticas. Así, muchas acciones o happenings serían concebidos única y específicamente para el vídeo. Según Simona Bracci, “el videoarte entra en la performance como dispositivo interactivo o soporte de las acciones, y muy raramente como transmisor neutro de imágenes.”³⁹ Estos artistas dirigirían sus estrategias hacia aspectos relacionados con el tiempo y la duración, la experimentación tecnológica, o la implicación del espectador en la acción. Muchas de las primeras acciones realizadas en vídeo por artistas se basarán en una puesta en escena individualizada que se lleva a cabo sin testigos, ante la sola presencia de la cámara, hecho que refuerza el aislamiento y la soledad del artista. Esto queda reflejado en numerosos trabajos de finales de los sesenta y principios de los setenta, en artistas como Bruce Nauman, John Baldessari, Vito Acconci, Martha Rosler, Valie Export, Chris Burden, etc.,

³⁸BONET, Eugeni. *En torno al vídeo*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980. Citado en: BAIGORRI, Laura. *Vídeo: Primera Etapa. El vídeo en el contexto social y artístico de los años 60/70*. Madrid: Brumaria, núm. 4, 2002, p. 92.

³⁹BRACCI, Simona. *L'Aldiqua della videodanza. Cinema sperimentale*. Citado en: BAIGORRI, Laura. *Vídeo: Primera Etapa. El vídeo en el contexto social y artístico de los años 60/70*. Madrid: Brumaria, núm. 4, 2002. p. 94.

donde muchos de ellos hacían uso del cuerpo como soporte de sus acciones. La intimidad proporcionada por el vídeo en el espacio privado permite hablar de él como un medio idóneo para la elaboración de contenidos de gran carga emocional y personal. Este tipo de razonamientos llevarían a muchos artistas como Lynn Hershman, Vito Acconci o Nina Sobel a tomar conciencia de esta intimidad generada entre el autor y la cámara. Nina Sobel llegaría a asegurar que no hubiera podido realizar su performance *Hey! Baby Chickey* delante de una audiencia, al igual que tampoco hubiese podido llevarla a cabo sin la presencia de una cámara.

Si desde un principio la performance estuvo estrechamente ligada al arte feminista, el vídeo también lo estaría a partir de los años setenta. Si bien gran parte de las performances en vídeo llevadas a cabo por artistas feministas de los setenta podrían contemplarse como un subgénero de la autobiografía, la autora Chris Straayer sostiene que el núcleo de estos trabajos reside en la idea de que, mediante el discurso y la acción en primera persona, así como el control de la cámara y la tecnología del vídeo, sus autoras se convertían en sujetos enunciadore⁴⁰. Si realmente el vídeo ha constituido un medio idóneo para el discurso feminista, este se debe en cierta medida a que ha proporcionado un ámbito idóneo para el enunciado de un discurso capaz de llegar a una mayor audiencia que la performance, en tanto que el vídeo proporciona facilidades para su distribución y permite la repetición de la performance sin necesidad de la presencia física del artista.

⁴⁰STRAAYER, Chris. I Say I Am: Feminist Peformance Video in the '70s. *AfterImage*, (4), Noviembre 1985.

Hay que destacar que la mayoría de las primeras obras realizadas por videoartistas hacían uso de planos largos y estáticos filmados desde un único punto de vista, en contraposición de las estrategias narrativas hegemónicas del cine y la televisión, y a menudo tenían lugar en el interior del despacho o habitación de un apartamento, un estudio, etc. Este formato tan común en los primeros vídeos realizados por artistas daría lugar a partir de finales de los setenta y principios de los ochenta a estructuras narrativas mucho más complejas y necesitadas de una postproducción, haciendo uso de otro tipo de recursos como la voz en off en primera persona. Raquel Schefer señala que desde ese momento el vídeo y la cámara continuarían siendo utilizados como instrumentos de exploración de la intimidad, aunque las estrategias narrativas y estéticas de puesta en escena se harían a partir de entonces más complejas, aproximándose a los códigos cinematográficos y literarios. Podríamos afirmar – siguiendo a Schefer – que ante esta nueva configuración de la estrategia narrativa en la cual el vídeo está involucrado, “el cuerpo retrocede para dar paso a la visión y a la historia.”⁴¹

Una de las características que Rosalind Krauss desvelaría como intrínseca al vídeo – especialmente en las primeras obras del videoarte – es su propiedad especular, donde la inmediatez juega un papel determinante. Por un lado, los artistas interesados en el autorretrato centrarán su mirada en el espejo – la cámara – tratando de descubrir algo nuevo en la imagen

⁴¹SCHEFER, Raquel. *Vi-deo memoria. Autobiografías, autorreferencialidad y autorretrato*. En: LA FERLA, Jorge (comp.). *Historia crítica del vídeo argentino*. Buenos Aires: Fundación Telefónica, 2008, p. 118.

reflejada en la pantalla, mientras que en otras ocasiones utilizarán el propio vídeo como reflejo. Algunos de los artistas que más insistieron en las propiedades especulares del vídeo fueron Linda Benglis, Vito Acconci, Joan Jonas o Ulrike Rosenbach, entre otros muchos autores. Según argumenta Laura Baigorri, existe una explicación bastante coherente para este fenómeno. Por una parte, los artistas trabajan en sus estudios a solas, en su propia intimidad, concentrados en una serie de ideas que no contrastan con nadie. Por otra, el vídeo les permite revisar el resultado de sus acciones de forma inmediata, lo que incentiva a que trabajen sin demasiadas ideas preconcebidas y sin guiones. Es difícil, pues, que estas obras se desligasen del marcado subjetivismo que las impregna.⁴² Sin embargo, la tesis de Krauss encontrará su contrapartida en otra serie de propuestas artísticas que utilizan el vídeo con un marcado carácter de transformación social.

Peggy Gale señalaría, en contra de esta acusación de un narcisismo impulsado por el vídeo, que gran parte del trabajo de los primeros videoartistas tiene menos que ver con “el amor propio que con la auto-revelación.”⁴³ El vídeo autobiográfico genera, a través de este tipo de trabajos, un intercambio de contenidos que, pese a que puedan ser interpretados como profundamente intensos y personales, son lo suficientemente universales como para que el espectador pueda sentir una

⁴²BAIGORRI, Laura. *Vídeo: Primera Etapa. El vídeo en el contexto social y artístico de los años 60/70*. Madrid: Brumaria, núm. 4, 2002, p. 110.

⁴³GALE, Peggy. I am Here, This is Real. En: STUART KATZ, John (Ed.). *Autobiography. Film/Video/Photography*. Toronto: Art Gallery of Ontario, 1978, p. 18. Traducción propia. Texto original en inglés: “with these Works the issue is less one of self-love tan of self-exposure”.

emoción recíproca. La intimidad que evocaba este medio permitía una comunicación “de tú a tú” con el espectador. Por otro lado, según Gale, pese a la similitud de algunos de estos vídeos de contenido personal con el diario personal, podemos afirmar que nunca llegarán a serlo ni en forma ni en intención, ya que son tanto más cohibidos como más públicos, constituyendo una declaración de la existencia propia.

Según escribe también Marita Sturken en contra de la tesis de Krauss, “decir que un medio es categóricamente más íntimo que otro, o que la intimidad es inherente a un medio, es privilegiar la idea de que la tecnología dicta la estética. (...) Cabe preguntarse si los artistas utilizaban la cámara de este modo simplemente a causa de sus características tecnológicas. La ‘intimidad’ puesta en relieve en las primeras obras de los artistas como Vito Acconci también puede leerse en el contexto de la estrategia utilizada en la época para modificar la relación espectador-artista, para socavar las nociones de personalidad y privacidad y para definir nuevamente el papel del arte en la sociedad.”⁴⁴

II.4.2. Vídeo=Yo veo: Autorretratos, autobiografías, cartas, diarios...

Si la televisión ofrece la imagen del mundo externo, el vídeo nos da la imagen del yo: este sería una especie de confesionario a través

⁴⁴STURKEN, Marita. La elaboración de una historia, paradojas en la evolución del vídeo. Madrid: Ediciones Siruela, 1989. *El Paseante*, núm. 12. Madrid: Ediciones Siruela, 1989. En: BAIGORRI, Laura. *Vídeo: Primera Etapa. El vídeo en el contexto social y artístico de los años 60/70*. Madrid: Brumaria (4), 2002, p. 110.

*del cual el autor se pone en relación directamente con el espectador.*⁴⁵

Mario Perniola

Vídeo, del latín “videre”, significa “yo veo”. Eugeni Bonet señala que, en su conjugación reflexiva, también significa “yo me veo”.⁴⁶ Según Bonet, la subjetividad sería un concepto clave del vídeo, pero no exclusivo a él, sino en conexión con la época y el momento en que surgió. La subjetividad se convertiría en una seña frecuente por oposición a las pretensiones de objetividad y veracidad comúnmente atribuidas a los medios de información hegemónicos. Según Bonet, de ello se desprende el concepto de la intimidad, “que parte de la propia escala de la pequeña pantalla, del modo habitual de recepción o consumo de la televisión – en la privacidad del hogar – y de la relación ‘de tú a tú’ que pretenden entablar artistas y activistas del vídeo. Eso abarca pues desde el solipsismo de las performances para la cámara (Acconci, Nauman... la estética del narcisismo según Rosalind Krauss) a los documentales y reportajes donde se procura la mínima mediación entre sus protagonistas y los receptores de la

⁴⁵PERNIOLA, Mario. *Enigmas. Egipcio, barroco y neobarroco en la sociedad y el arte*. Murcia: Cendeac Ad Litteram Serie Ensayo, 2006, p. 37.

⁴⁶Fundación Rodríguez (ed.). *En torno a En torno al vídeo*. Vitoria-Gasteiz: Ayto. Vitoria-Gasteiz, 2010, p. 57. Acerca de esta idea del vídeo=videre=yo veo hemos de señalar que nuestro hallazgo de este curioso símil lo vimos por primera vez en: RODRÍGUEZ MATTALIA, Lorena. *Arte videográfico: Inicios, polémicas y parámetros básicos de análisis*. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2008.

información recogida por los individuos o, más a menudo, colectivos que han emprendido dicha vía.”⁴⁷

En general, se promueve la idea del vídeo como vehículo de una *visión en primera persona*, como señala Lorena Rodríguez en *El arte videográfico*, lo cual lo diferencia del concepto de televisión que significa “visión a distancia.”⁴⁸

Esta concepción del vídeo en torno a un “yo veo” ayuda a perfilar algunas de las prácticas mayormente desarrolladas dentro de la autorreferencialidad en el vídeo y que ha sido debatido en diversas ocasiones: ¿cuál es el término que mejor define este tipo de prácticas del vídeo ligadas a la imagen y a la historia personal? ¿Es la autobiografía? ¿Lo es el autorretrato?

Hasta el momento nos hemos referido a autobiografía como una de las direcciones que parece haber adoptado la producción fílmica y videográfica, especialmente desde los años setenta. Es curioso resaltar que la crítica siempre ha tratado de buscar similitudes, campos y áreas de investigación en las cuales relacionar o conectar el vídeo con otro tipo de prácticas como el retrato, la biografía, el cine o el ensayo. Así por ejemplo, no decimos que un vídeo sea una autobiografía, pero sí que se trata de un

⁴⁷Fundación Rodríguez (ed.). *En torno a En torno al vídeo*. Vitoria-Gasteiz: Ayto. Vitoria-Gasteiz, 2010, p. 57.

⁴⁸RODRÍGUEZ MATTALIA, Lorena. *Arte videográfico: Inicios, polemicas y parametros basicos de ana lisis*. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2008, p. 43.

vídeo autobiográfico o de una autobiografía audio/visual⁴⁹. Un vídeo no puede llegar a ser una autobiografía en tanto que muchas de las producciones videográficas tratan aspectos concretos de una vida en un margen de tiempo a veces extremadamente reducido. Esto supone una gran diferencia con la autobiografía escrita, que en ocasiones retrata la vida completa de su autor. Solo a veces puede el vídeo alcanzar tales pretensiones, como sucede en *My Life in Five Minutes*, de la artista estadounidense Allyson Mitchell, donde la autora se apresura por comprimir los capítulos, traumas y acontecimientos más relevantes de su vida en tan sólo cinco minutos de duración.

El parentesco entre el vídeo y la escritura es puesto en evidencia por Raymond Bellour al señalar que “todo apunta a que el vídeo está más estrechamente enraizado con la escritura que con el cine, lo cual da vida real a la profecía de Alexandre Astruc, quien clama tras la guerra el nacimiento de una vanguardia que él mismo definiría como la era de la ‘cámara-estilográfica’”.⁵⁰ Por el uso de la imagen en movimiento, uno podría pensar que el vídeo se encuentra más conectado a la pintura y las artes visuales que a la escritura. Sin embargo, en “Video Writing”, Bellour sostiene que en vídeo, la metáfora de la escritura posee una ventaja sobre

⁴⁹Anna Maria Guasch titula uno de sus libros *Autobiografías visuales*, en el cual hace alusión a diferentes manifestaciones artísticas que conllevan este carácter autobiográfico y personal de su autor, incluyendo también un tipo de autobiografía audiovisual, en este caso fílmica, al referirse a *JLG/JLG* (1995) del cineasta Jean-Luc Godard.

⁵⁰BELLOUR, Raymond. Video Writing. En: HALL, Doug, JO FIFER, Sally (ed.). *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art*. Nueva York: Aperture in association with the Bay Area Video Coalition, 1990, p. 421. Traducción propia. Texto original en inglés: “Everything attests to the fact that video is more deeply rooted in writing than is cinema, that it gives real life to Alexandre Astruc’s prophecy hailing after the war the birth of an avant-garde he defined as the age of the ‘pen-camera’”.

la metáfora de la pintura. En primer lugar, está más directamente inscrita en el circuito de comunicación característica de la televisión, con la que el videoarte mantiene cierta conexión. Y en segundo lugar, la inscripción de la escritura aborda un terreno más amplio, el del lenguaje, que lo engloba todo y puede incluso hablar de la pintura.

Bellour argumenta que en algunas obras realizadas en vídeo, las palabras permanecen inscritas en la propia pantalla, como es el caso de la instalación de Muntadas, *The Board Room*. Sin embargo, uno de los aspectos más interesantes del texto de Bellour queda manifiesto en su interés en el vídeo como medio de escritura. Para ello, el autor desarrolla el concepto de vídeo-carta a través del estudio de la vídeo-correspondencia mantenida entre Shito Terayama y Shuntaro Tanikawa entre 1982 y 1983, año en que muere el segundo de ellos. A partir de este análisis, Bellour sostiene que la vídeo-carta es capaz de permitir un intercambio “real” entre sus autores de una manera que no está presente por igual en la carta escrita. Para Bellour, en las vídeo-cartas entre Terayama y Tanikawa se produce un deslizamiento de identidades de tal modo que el espectador pierde la noción de cuál de los dos autores habla en cada momento, como si fuesen el mismo en todo momento.

Las vídeo-cartas manifiestan un lenguaje íntimo creado entre dos personas que se corresponden. Sin embargo, al ser formuladas en el medio audiovisual – el lenguaje de la imagen y del sonido – también se hacen públicas. Víctor Erice, prestigioso director español de cine y participante en el proyecto *Correspondencias* organizado por el Centro de Cultura

Contemporánea de Barcelona (CCCB), habla del sentido de su correspondencia fílmica mantenida con el director Abbas Kiarostami:

*La intimidad de estas cartas no es personal, sino todo lo contrario: se trata de que hable (o escriba) en cada uno de nosotros algo impersonal que fluye de ciertos sentimientos comunes, que pueden ser de cualquiera que se deje sentir, que se deje hablar.*⁵¹

Otras veces, en lugar de vídeo-cartas podríamos hablar de vídeo-mensajes, cuando el autor emite un mensaje dirigido a determinadas personas, pero no espera una contestación de sus destinatarios o no tiene el propósito de mantener una correspondencia. Es el caso de vídeos como *Coolie Gyal* (2004) de Renata Mohamed, donde la autora elabora una carta, rodada en Super 8 y editada en vídeo, en la que confiesa a sus padres su homosexualidad; o *Why I Never Became a Dancer* (1995), donde la artista Tracey Emin dedica a Shane, Eddy, Tony, Doug y Richard un vídeo que encierra un trauma de por qué nunca llegó a convertirse en una bailarina.

La carta no parece ser siempre un medio idóneo de introspección y de compartir intimidades o secretos. Así, el diario personal puede llegar a ofrecer un lenguaje más íntimo que el de la carta, ya que realmente es uno quien habla de sí mismo, de lo que ha sucedido durante un día, o de cosas que no ha sido capaz de contar a nadie y que, por ello, las confía a su diario. Este formato de escritura personal ha dado lugar a lo que algunos autores se refieren dentro del contexto audiovisual como diarios fílmicos y

⁵¹ REVIRIEGO, Carlos. Víctor Erice. *El Cultural* [en línea], 2 Febrero 2006, [Fecha de consulta: 27 Marzo 2013]

Disponible en: http://www.elcultural.es/version_papel/CINE/16491/Victor_Erice

como “vídeo-diarios”. Estos diarios, a diferencia de la escritura personal, son siempre públicos: se muestran a la audiencia. Entre algunos de los proyectos realizados bajo este subgénero de la autobiografía destaca *365 Day Project* (Proyecto de los 365 días) de Jonas Mekas⁵², donde el autor compila un archivo de vídeos realizados día a día a lo largo del año 2007; *Good Night Good Morning* (1976) de Joan Jonas, donde la artista se graba diciendo “Buenos días” y “Buenas noches” al despertarse o al ir a dormir de forma diaria y repetitiva; *Weather Diaries*, serie realizada por George Kuchar entre 1986 y 1990; los vídeos de Sadie Benning realizados en el periodo comprendido entre 1989 y 1992 con una Fisher-Price; los vídeo-diarios de Michel Auder, artista que ha filmado gran parte de su entorno familiar en *Chronicles: Family Diaries* (1971-1993), en el cual destaca el nacimiento de su hija Alexandra, o también su viaje a Marruecos junto con su mujer en *Morocco 1972: The Real Chronicles with Viva* (2002); los *Electronic Diaries* de Lynn Hersham, iniciados en 1984; *Africa Diary*, conjunto de vídeos grabados con un móvil por L. M. Kit Carson, etc. Entre muchos de los autores que han puesto en práctica este formato de trabajo, Jonas Mekas ha descrito mejor que nadie las similitudes entre el diario escrito y el diario filmado:

Al principio pensé que había una diferencia básica entre el diario escrito que uno escribe por la noche, que es un proceso reflexivo, y

⁵²En general, toda su obra es autobiográfica. *Lost, Lost, Lost* es también un documental de Mekas en formato de diario fílmico de casi tres horas de duración rodado en esta ocasión en 16 mm, y que comprende grabaciones realizadas entre 1949 y 1963, las cuales terminaron de ser editadas casi quince años más tarde, en 1976. *Lost, Lost, Lost* trata del desarraigo y del desplazamiento de dos exiliados lituanos de posguerra: Jonas Mekas y su hermano Adolfas, que comienzan con su llegada a la ciudad de Nueva York viviendo en Brooklyn.

*el diario filmado. En mi diario filmico, pensé que estaba haciendo algo diferente: estaba capturando la vida, pedacitos de ella, tal cual sucede. Pero me di cuenta muy pronto que no era tan diferente del todo. Cuando estoy filmando, también estoy reflexionando. Yo pensaba que sólo estaba reaccionando a la realidad actual. No tengo mucho control sobre la realidad en absoluto, y todo está determinado por mi memoria, mi pasado. Así es que esta filmación "directa" se convierte también en un modo de reflexión. De la misma manera, me di cuenta, que escribir un diario no es sólo reflexión mirando atrás. Tu día, en tanto que regresa a ti en el momento de la escritura, es medido, resuelto, aceptado, rechazado, y reevaluado por qué y cómo se está en el momento en que uno lo escribe todo. Todo está sucediendo de nuevo, y lo que uno escribe es más verdadero de lo que uno es cuando escribe sobre los acontecimientos y las emociones del día que han pasado y se han ido. Por lo tanto, ya no veo diferencias tan grandes entre un diario escrito y el diario filmado, tan lejos en lo que se refiere al proceso.*⁵³

En otras ocasiones, por su capacidad de representar a miembros del entorno familiar, personas, e incluso a su propio autor, el vídeo también ha

⁵³MEKAS, Jonas. The Diary Film. *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism*. ed. P. Adams Sitney. New York: Anthology Film Archives, 1978, pp. 191-192. Citado en: RENOV, Michael. *The Subject of Documentary*. Minneapolis: Minnesota Press, 2004, p. 86. Traducción propia. Texto original en inglés: "At first I thought that there was a basic difference between the written diary which one writes in the evening, and which is a reflective process, and the filmed diary. In my film diary, I thought, I was doing something different: I was capturing life, bits of it, as it happens. But I realized very soon that it wasn't that different at all. When I am filming, I am also reflecting. I was thinking that I was only reacting to the actual reality. I do not have much control over reality at all, and everything is determined by my memory, my past. So that this "direct" filming becomes also a mode of reflection. Same way, I came to realize, that writing a diary is not merely reflecting, looking back. Your day, as it comes back to you during the moment of the writing, is measured, sorted out, accepted, refused, and reevaluated by what and how one is at the moment when one writes it all down. It's all happening again, and what one writes down is more true to what one is when one writes than to the events and emotions of the day that are past and gone. Therefore, I no longer see such big differences between a written diary and the filmed diary, as far as the processes go."

sido comúnmente comparado con otro gran género iniciado por la pintura y heredado por la fotografía: el retrato y el autorretrato. Bellour sostiene que, desde sus inicios, existen determinados factores que permiten emparentar el vídeo con el autorretrato. Como primer factor, cabe destacar la presencia continua de la imagen, que permanece ininterrumpidamente, generando una permanencia del sujeto en el tiempo. En segundo lugar, la facilidad de acceso directo a la propia imagen de uno mismo que proporciona el vídeo. Tercero, la posibilidad de poder grabarse a uno mismo sin la necesidad de ningún operador de cámara, y la facilidad del tratamiento y de la post-producción de la imagen. Esto incluso permite al propio operante elaborar el vídeo de principio a fin de forma autónoma. Además, según Bellour, la imagen-vídeo resulta más apta para traducir las impresiones de los ojos, los movimientos del cuerpo o el proceso de la mente. Y en cuarto lugar, el autorretrato resulta ser la expresión más subjetiva de resistencia que enfrenta al videoarte de manera específica con la televisión. De esta forma, el autorretrato se convierte en un medio a través del cual el artista se ve obligado a reinventar, a partir de sí mismo, las formas de lo universal.

Bellour establece además en su artículo “Cuerpos y enciclopedias” que existen una serie de diferencias entre el autorretrato y la autobiografía:

El autorretrato se distingue de la autobiografía por la ausencia de una narración continua. La narración está subordinada a un despliegue lógico, gracias a un ensamblaje o bricolaje de elementos ordenados según una serie de secciones, de tipos temáticos. El autorretrato se sitúa por tanto al lado de lo analógico, de lo metafórico, de lo poético, mucho más que de lo narrativo. Consigue

su coherencia mediante un sistema de evocaciones, de repeticiones, de superposiciones, de correspondencias y, por tanto, tiene la forma de algo discontinuo, de la yuxtaposición anacrónica, del montaje. Mientras que la autobiografía se centra sobre una vida, aquella que cuenta, el autorretrato se abre a una totalidad sin fin. Su autor nos anuncia: 'No voy a contarles lo que he hecho, pero voy a tratar de decirles quién soy'.⁵⁴

Lo que llama la atención de estos autorretratos, según asegura Bellour, es su escasez de autobiografía explícita, reconocible, configurada en base a una sucesión de acontecimientos y lugares de forma cronológica. Esta particular diferenciación entre uno y otro género es compartida también por Raquel Schefer. Según Schefer, al contrario que la autobiografía, el autorretrato se rige por un modelo de coherencia que no necesariamente es narrativa, sino que más bien se sustenta en base a mecanismos de superposición y correspondencias:

Si la autobiografía como género literario y audiovisual se caracteriza por la obediencia a leyes de continuidad narrativa y a una cronología factual que se confunde con la vida del sujeto que se narra, en el autorretrato, al contrario, la exposición del "yo" se caracteriza por la discontinuidad y por la adopción de modelos narrativos fragmentarios, polifónicos y, muchas veces, aparentemente incoherentes.⁵⁵

⁵⁴BELLOUR, Raymond. Cuerpos y enciclopedias. En: PÉREZ ORNIA, José Ramón. *El arte del vídeo. Introducción a la historia del vídeo experimental*. Barcelona: RTVE/Serbal, 1991, p. 88.

⁵⁵SCHEFER, Raquel. *Vi-deo memoria. Autobiografías, autorreferencialidad y autorretrato*. En: LA FERLA, Jorge (Comp.). *Historia crítica del vídeo argentino*. Buenos Aires: Fundación Telefónica, 2008, p. 116.

Sin embargo – a pesar de las múltiples diferenciaciones entre uno y otro – el vídeo aparece tan emparentado al género del autorretrato como al de la autobiografía y al de la escritura personal que ha llevado a hibridaciones de conceptos y a la creación de múltiples términos sucedáneos. Vídeo-cartas, vídeo-diarios, autobiografías y autorretratos visuales, etc., son algunos de los términos bajo los cuales se han catalogado ciertas prácticas del vídeo, tal como hemos visto. Pero la lista es más extensa: en *Señales de Vídeo: Aspectos de la videocreación española de los últimos años*, exposición que tuvo lugar en el MNCARS (1995), se hacía uso de términos como “autobideografías,”⁵⁶ videoescrituras, videoretratos, videomemorias, etc; Peggy Gale se ha referido a este tipo de vídeos de contenido autobiográfico como *videotexts* (videotextos), nombre que da título a un libro que dedica a hablar sobre la producción videográfica en Canadá; o incluso Michael Renov ha utilizado conceptos como *video essay*⁵⁷ (video-ensayo), o *video confession* (vídeo-confesión), subgénero este último que ocupa nuestro interés en esta investigación.

Jay Ruby, en su texto “The Celluloid Self”, señala que “el cine, debido a que contiene tanto lo verbal en la forma del habla, y lo visual en la forma de imágenes, combina aspectos de la biografía y del retrato. Por tanto, la distinción entre un retrato fílmico y una biografía fílmica es a veces

⁵⁶Aunque también podría escribirse “autovideografías”, se optó por escribirla con “b” porque así recogía un rasgo de una de las lenguas peninsulares, el euskera, en la que vídeo se escribe con “b”.

⁵⁷Término usado por primera vez por Edin Velez para referirse a sus propios documentales poéticos y no lineales, como *Meta Mayan II* (1981).

confusa.”⁵⁸ En el contexto del vídeo, autobiografía o autorretrato también aparecen a menudo estrechamente unidos, puesto que la imagen audiovisual se sirve de los recursos de ambos ámbitos: del literario (mediante la superposición de textos, el relato, la narración, la voz en off) y del visual (la imagen del rostro, del cuerpo, la acción en movimiento). Por otro lado, se produce, quizás más en el vídeo que en ningún otro medio, una relación entre el discurso personal y el público, precisamente por la mediatización de estos discursos personales a través de la imagen. En su libro *Family Secrets: Acts of Memory and Imagination*, Annette Kuhn ofrece un fundamento elocuente para el uso de algunas de sus fotos de familia como estudios de casos para un trabajo de memoria personal y popular. Lo privado y lo público parecen ser dos caras de una misma moneda. Para la autora, las imágenes son a la vez privadas y públicas, y en tanto que el recuerdo y la memoria intervienen en ellas, la separación entre ambas acepciones se hace más difícil. Si los recuerdos son algo personal, sus asociaciones se extienden más allá del sujeto, penetrando en una profunda red de relaciones y significados que alcanzan lo cultural, lo social y lo histórico. Es el trabajo de la memoria el que permite establecer estas conexiones entre ambos ámbitos, entre los eventos históricos “públicos”,

⁵⁸RUBY, Jay. The Celluloid Self. En: STUART KATZ, John (Ed.). *Autobiography. Film / Video / Photography*. Toronto: Art Gallery of Ontario, 1978, p. 8. Traducción propia. Texto original en inglés: “Film, because it contains both the verbal in the form of speech, and the visual in the form of images, combines aspects of biography and portraiture. Therefore, the distinction between a film portrait and a film biography is sometimes unclear.”

estructuras emocionales, dramas familiares, relaciones de clase, identidades nacionales y género, y la memoria “personal”.⁵⁹

II.5. Localizaciones y contextos de la confesión en la expresión artística audiovisual

A continuación, nos centraremos en señalar algunos contextos útiles en nuestro estudio en los cuales la producción artística audiovisual ha sido relacionada de forma explícita con la confesión.

Por un lado, nos referimos a una línea del videoarte canadiense, especialmente el vídeo de Toronto de los setenta y ochenta, que críticos de arte y comisarios como Peggy Gale, Shay Gibson o Matthew R. Smith han connotado como confesional.

Por otro lado, nos encontramos con la visión del teórico de documental Michael Renov, autor que ha definido la vídeo-confesión como un uso específico de la cámara en el que esta ejerce de confesora. Esta visión de Renov se centra principalmente en autores estadounidenses.

Por último, abordaremos el género del llamado “arte confesional” acuñado por la crítica anglosajona – especialmente nos basaremos en la teórica Outi Remes – para referirnos a una corriente artística particularmente gestada durante la década de los noventa entre artistas del Reino Unido – aunque

⁵⁹RENOV, Michael. *The Subject of Documentary*. Minneapolis: Minnesota Press, 2004, p. 179.

aplicable a otros contextos – y que engloba diversas modalidades artísticas como la pintura, la fotografía, la instalación o las prácticas fílmicas y videográficas.

II.5.1. El videoarte canadiense de la década de los setenta y ochenta

En el estudio que comprende el contexto artístico canadiense nos hemos centrado en las aportaciones realizadas por teóricos y artistas como Elke Town, Lisa Steele, Marc Glassman o Renee Baert⁶⁰, y de forma muy específica, las aportaciones de Peggy Gale, Shay Gibson o Matthew Ryan Smith en torno al vídeo confesional.⁶¹

Según Lisa Steele, no se puede iniciar un verdadero debate sobre arte canadiense sin tener en cuenta la influencia de importantes cambios en el cine documental introducidos por programas de televisión creados por la National Film Board como *Challenge for Change (Société Nouvelle* en francés). La influencia de este tipo de producciones difundió el uso de la cámara de vídeo portable, poniéndola en manos de los miembros de una comunidad pobre y desaventajada, con la intención de producir un cambio social. Esta forma de vídeo participativo tuvo dos focos principales:

⁶⁰Para ello, hemos recurrido principalmente a los siguientes textos: “Consolidation and Resistance: Video in Toronto, an Overview”, de Elke Town; “The Lingering Present. Canadian Video Art in its Youth: 1968-1986”, de Lisa Steele; “Toronto Video: Challenging Forms, Channeling Change” de Marc Glassman; y “Video in Canada: In Search of Authority”, de Renee Baert. Todos estos textos aparecen en la bibliografía final de nuestra investigación.

⁶¹Citaremos estos textos en adelante.

primero en la isla Fogo, Newfoundland, en 1967, y después en Rosedale, Alberta, en 1969. Este modelo de utilización del vídeo como herramienta social fue también acompañado del trabajo desempeñado por comunidades de artistas y activistas de finales de los sesenta y principios de los setenta. Destaca la labor de difusión del vídeo de los centros gestionados por artistas como A Space en Toronto, Satellite Video Exchange Society (alias Video In) en Vancúver, Vehicule y Videographe en Montreal, y Artons en Calgary.

Podría decirse que el vídeo en Canadá durante la década de los sesenta y setenta se desarrolló en base a cuatro focos principales, que presentaban variaciones regionales. Así, en Vancúver, el colectivo Intermedia animaba eventos y exposiciones en la ciudad en la década de los sesenta, en colaboración con grupos de artistas como Image Bank, New era Social Club y el proyecto Grange, donde el vídeo, introducido desde 1969, sería utilizado como una herramienta para documentar. En Montreal, Videographe proporcionó un modelo de uso del vídeo como herramienta de intervención política y de desarrollo social. En Halifax, el Nova Scotia College of Art and Design (NSCAD) proporcionó un acercamiento analítico al vídeo correspondientes a los movimientos artísticos actuales en Nueva York o Europa, recibiendo influencias de artistas como Dennis Oppenheim, Vito Acconci, Dan Graham, Lawrence Weiner o David Askevold. Por su parte, los artistas de Toronto prefirieron un tipo de trabajo en vídeo basado en la performance donde el cuerpo y el sujeto se convertían en un territorio propicio para el auto-análisis.

Toronto llegó a ser uno de los centros más importantes para la gestación y desarrollo del vídeo en la región de Ontario – y prácticamente en toda Canadá –, donde destaca la labor desempeñada desde la década de los setenta por centros como Trinity Square o A Space y a festivales de vídeo y de cine independiente de reconocido prestigio como Images Festival, establecido desde el año 1987.

A mediados de los años cincuenta y sesenta, Toronto fue la ciudad favorita para inmigrantes europeos que preferían el habla inglesa como idioma. Entre finales de los sesenta y principios de los setenta esta ciudad acogió a aquellos americanos para los cuales la participación de Estados Unidos en la guerra de Vietnam se había convertido en la causa principal de su exilio a un clima más frío. Toronto llegaría a convertirse en la “Meca canadiense” de habla inglesa, con una abundante actividad en música, teatro, danza, cine, arte y vídeo. El vídeo en Toronto refleja, pues, según señala Elke Town, la multiplicidad y diversidad características de una ciudad tan multicultural. Town asegura que la consolidación del vídeo en Toronto se debe especialmente a la labor de diversas organizaciones y a las facilidades de producción, distribución y exhibición. Toda producción recibe la cooperación de Trinity Square Video y Charles Street Video, mientras que Art Metropole y V-Tape han ocupado la labor de distribución y de centros de recursos de documentación.

Según Elke Town, el vídeo en Toronto se ha desarrollado lejos de la utilización de efectismos y de un excesivo tratamiento de la imagen, prefiriendo centrarse en temas de contenido y adoptando la forma de

narración, de documental o de indagación conceptual. Mientras algunos artistas como General Idea han examinado y subvertido el lenguaje mediático de la televisión, otros artistas han preferido tratar cuestiones sobre cuerpo e identidad, como Lisa Steele o Colin Campbell. De algún modo, gran parte de la producción del videoarte de Toronto muestra que la historia personal puede llegar a tener tanto peso como los acontecimientos históricos importantes.

A partir de la década de los ochenta el vídeo en Toronto adquiriría un fuerte componente de narrativa ficcional cercana al melodrama, como muestran los vídeos de Rodney Werden o Vera Frankel de esta década. La sofisticación de la tecnología del vídeo y la introducción de la edición no lineal produjo un salto más complejo en la producción del vídeo, dejando atrás obras de carácter más performativo, e introduciendo narrativas mucho más complejas de la mano de artistas como Richard Fung y John Greyson.

Según señala Peggy Gale en su libro *Videotexts*, los inicios del vídeo en Canadá estuvieron pronto muy relacionados con la premisa de no identificarse con la televisión. Para muchos de estos artistas había algo especial en el propio monitor, aquella caja emanadora de luz que hizo de ella el conducto perfecto, una invitación para la producción de material íntimo y confesional. Mientras en Estados Unidos muchos artistas estuvieron mayormente preocupados por las propiedades del propio medio electrónico, en Canadá la relación del vídeo como espejo y la predominancia de la voz como recurso narrativo resultaron aspectos

mucho más significativos. Como sostiene la autora, mientras que el dibujo, la pintura y la literatura han constituido diarios abiertos de los artistas desde siglos atrás – de manera consciente o no – ahora, a través del vídeo, las palabras y las imágenes apuntan hacia una forma narrativa mucho más explícita.⁶²

Gale asegura que el vídeo resultaba ser un medio ideal para el autoanálisis. Su carácter imparcial, lacónico y específico parecía provocar secretos. En un principio, el proceso era llevado a cabo a solas, donde el propio artista era el operador de cámara, actor, editor y su propia audiencia. La tentación de contarlo todo era, para algunos, irresistible. La década de los setenta se revelaba así como una etapa especializada en el acertijo personal y en el auto-cuestionamiento, y los temas más desgarradores eran tratados dentro de este medio simultáneamente íntimo y público. Mientras que el dibujo, la pintura o la literatura habían llegado a constituir diarios abiertos para diversos autores y artistas, el vídeo llegó a concentrar un tipo de información que tendió a hacerse explícita. Quizá por ello se destaca en el vídeo canadiense un modo específico de contar muy próximo al lenguaje de la confesión y la autobiografía:

La confesión es un pariente cercano de la autobiografía, la variedad de vídeo que tiende a alejarse notablemente hacia la ficción y el romance. Quienes utilizan lo confesional a través del vídeo usan el medio como un espejo para la revelación – o quizá para la autojustificación y catarsis ante la audiencia. El espectador, consecuentemente, puede experimentar el placer de ser vicario de

⁶²GALE, Peggy. Vídeo Has Captured Our Imagination. *Parachute*. (7), 1977, p. 18.

*esta performance, a menudo en relación directa con la intimidad o el extremismo de las revelaciones. La confesión puede ser didáctica algunas veces en intención (emular esto/prohibir esto), pero en vídeo parece más a menudo relacionarse con la performance teatral – o en ocasiones, con la representación neurótica.*⁶³

El interés hacia este tipo de tendencias del vídeo en Canadá se hace expresamente manifiesto en el concepto motor de determinadas exposiciones y ciclos de vídeo que han tenido lugar en este país. Entre algunas de estas exposiciones que recogen esta tendencia destaca *Video and Orality* (1992), comisariada por Jean Gagnon, y que comprende una selección de trabajos de artistas canadienses, estadounidenses y europeos cuyo hilo conductual era la coincidente narración de historias. Como señala el propio Jean Gagnon acerca de la exposición, en ella:

*[...] vemos las caras de personas hablando directamente a la cámara. Podría ser el rostro del videoartista asumiendo un rol o un personaje. No obstante, cada uno de los vídeos testimonia la importancia de la oralidad, bien en forma de confesión, de confidencia, de monólogo o de diálogo; lo que sucede aquí es lo que ocurre ante la cámara y el espectador. Los vídeos demuestran el papel clave de la oralidad en las relaciones humanas, en el habla viva de la vida cotidiana.*⁶⁴

⁶³GALE, Peggy. *Videotexts*. Toronto: The Power Plant and Wilfrid Laurier University Press, 1995, p. 30. Traducción propia. Texto original en inglés: “Confession is autobiography’s close relative, the video variety tending to stray notably towards fiction and romance. Those working with the confession form via video use the médium as a mirror for revelation – or perhaps self-justification and catharsis before an audience. The viewer, in turn, may experience a vicarious pleasure in this performance, often in direct relation to the intimacy or extremity of the revelations. Confession may sometimes be didactic in intent (emulate this/ avoid this), but in video it seems more often related to theatrical performance – or on occasion, neurotic acting-out.”

⁶⁴GAGNON, Jean. *Video and Orality*. Ottawa: Musée des beaux-arts du Canada, 1992. Traducción propia. Texto original en inglés: “(...) we see the faces of people speaking

La exposición recogía el trabajo de artistas como Tom Sherman (*Exclusive Memory*), Mona Hatoum (*Measures of Distance*), Serge Murphy y Charles Guilbert (*Sois sage ô ma douleur*), Muntadas (*The Board Room*), Lisa Steele (*The Ballad of Dan Peoples* y *A Very Personal Story*), Richard Serra (*Boomerang*), Maxi Cohen (*Angry*), Lynn Hershman (*Electronic Diaries*), entre otros.

Más recientemente – en septiembre de 2005 – tuvo también lugar un ciclo de proyecciones de trabajos de videoartistas en la Art Gallery of York University de Toronto, entre ellos Colin Campbell, Rodney Werden, Lisa Steele, B. H. Yael, Steve Reinke, Elizabeth Fearon, Andrew Paterson, Daniel Cockburn, Peter Kingstone y Philip Jonlin Lee. El ciclo de proyecciones fue comisariado por Shay Gibson, quién reveló algunos aspectos clave de la producción videográfica en Toronto:

En el videoarte de Toronto, me di cuenta de que los artistas ponían énfasis en sí mismos como lugar de investigación e interpretación. Los artistas emplean la modalidad de la confesión para abordar temas en torno al arte, a las políticas de identidad, y a la cultura popular. Estas confesiones privadas, transformadas por el vídeo en proclamaciones públicas, permiten a los artistas ejercer sus deseos fuera del capitalismo dominante porque el vídeo es todavía considerado un medio alternativo.⁶⁵

directly to the camera. It may be the face of the videomaker assuming a “persona” (...) or that of a character. (...). However, each of the videotapes testifies to the importance of orality, whether in the form of confession, confidence, monologue, or dialogue; what matters here is what is being played for the camera and the viewer. The tapes demonstrate the key role of orality in human relations, in the lively speeches of everyday life.”

⁶⁵GIBSON, Shay. *A Very Personal Look: Toronto Video Art from the '70's to the Present* [texto de la comisaria sobre el ciclo de proyecciones celebrado el 12 y 19 de septiembre de 2005]. Toronto: Art Gallery of York University, 2005. Traducción propia. Texto original

El videoarte de Toronto, a través de artistas como Lisa Steele, Colin Campbell o Rodney Werden, explora diferentes estrategias de confesión, como afirma Gibson siguiendo a Peggy Gale. Para una nueva generación de artistas en Toronto, como Peter Kingstone y Philip Jonlin Lee, el “yo” continúa siendo el lugar común de reflexión para abordar diferentes temáticas. Quizá, como señala Shay Gibson, los artistas actuales no dirijan la cámara hacia sí mismos como hiciera Lisa Steele en *A Personal Story* o en *Birthday Suit*, pero emplean la voz en off, texto y otras técnicas de edición para dirigirse a la audiencia de un modo personal e introspectivo.⁶⁶ En *400 Lies and One Truth About Me* (2003), Peter Kingstone dice, en las líneas de un texto en scroll, “Nunca he tenido sexo en un campo de golf”, o “Fui fundamental en el colapso de la unión Soviética”.⁶⁷

Una de las problemáticas que apunta Shay Gibson en el formato confesional de muchos de estos vídeos es que la información proporcionada puede ser falsa o, más bien, ficticia, como en el caso del rol

en inglés: “In Toronto video art, I noted that artists place emphasis on themselves as a site of investigation and interpretation. Artists employ a mode of confession to address issues surrounding art, identity politics, and popular culture. These private confessions, transformed by video into public proclamations, allow artists to exercise their desires outside the capitalist mainstream because video still is considered an alternative medium.”

⁶⁶Este razonamiento es compartido por Chris Straayer cuando argumenta que el lenguaje directo de las performances realizadas ante la cámara de vídeo por muchas artistas feministas que se iniciaron en este medio tecnológico daría lugar, a partir de los ochenta, a una utilización de la voz en off en primera persona.

⁶⁷KINGSTONE, Peter. *400 Lies and One Truth about Me* [vídeo], 2003. Citado en: GIBSON, Shay. *A Very Personal Look: Toronto Video Art from the '70's to the Present* [texto de la comisaria sobre el ciclo de proyecciones celebrado el 12 y 19 de septiembre de 2005]. Toronto: Art Gallery of York University, 2005. Traducción propia. Texto original en inglés: “I’ve never had sex on a golf course”; “I was instrumental in the collapse of the Soviet Union”.

de artista-estrella asumido por Campbell en *Sackville I'm Yours* o el de una mujer cuyo marido murió en una expedición al Himalaya en su serie *The Woman From Malibu*. Similar es el caso de Lisa Steele en *Talking Tongues*, donde la artista ejerce el rol de Beatrice Small, una mujer que sufre el maltrato de su marido. En *Call Roger*, de Rodney Werden, la confesión se produce en la interacción telefónica de un modelo masculino (Roger) con otros hombres que le preguntan por el anuncio que puso ofreciéndose a posar desnudo. En el vídeo, escuchamos cómo Roger responde renuente acerca de cuestiones sobre su sexualidad. Sin embargo, la situación es incierta para el espectador., quien desconoce la relación existente entre Werden, la figura de Roger, y las personas de las diversas conversaciones telefónicas. Si Rodney estaba relacionado con la figura de Roger, entonces son las personas que llaman quienes confiesan, mientras Roger constituye un personaje de ficción.

El trabajo del artista Steve Reinke también se mueve en este territorio entre realidad y ficción, deseos, sueños y fantasías, como consta en vídeos como *Love Letter to Doug* o *Wish*. Otro artista, Philip Jonlin Lee, utiliza la estrategia de ficcionalizar una historia presuntamente real a través de la revisión de una conversación con una novia mediante técnicas de edición de vídeo, tal como puede verse en su trabajo *Long Ride Home* (2004). En este vídeo, la cámara se dirige hacia la chica en el interior del coche, grabando desde el lado del conductor, donde las cavilaciones y pensamientos de la joven van desde lo mundano y banal a lo peligrosamente personal. Mientras, su novio – al cual no vemos en el vídeo – está editando todo el tiempo. Mediante cortes y rebobinado de la cinta,

los pensamientos de la joven nunca pueden ser escuchados de forma coherente. La relación entre realidad y ficción en este tipo de trabajos resulta muy estrecha y, a veces, imposible de diferenciar, lo cual permite al espectador cuestionarse sobre el modo de recibir las representaciones.

Un punto de vista más actual lo ofrece el canadiense Matthew Ryan Smith, comisario independiente, escritor y profesor en OCAD University (Toronto) y Haliburton School of the Arts (Haliburton). En sus artículos “On Longing in Confessional Art” y “The Politics of Disclosure”, Smith se aproxima al arte confesional, pero también a la vídeo-confesión – haciendo referencia a los estudios de Michael Renov – y centra su análisis en la diferenciación entre autobiografía y confesión.

Comúnmente, la confesión es percibida como una subcategoría de la autobiografía, pero que varía en su forma discursiva, donde su autor es un sujeto arrepentido. Sin embargo, según señala el autor, autobiografía y confesión son conceptos autoexcluyentes precisamente por su naturaleza discursiva.⁶⁸

Según Matthew R. Smith, la autobiografía y la confesión están constituídos como discursos distintos con diferentes raíces institucionales.⁶⁹ De este modo, la autobiografía estaría más relacionada con la escritura y la

⁶⁸SMITH, Matthew Ryan. The Politics of Disclosure: Conversations between Autobiographical and Confessional Art. *In Transit*, Centre for Theory and Criticism, University of Western Ontario. The University of Western Ontario. Mar. 2010.

⁶⁹ SMITH, Matthew Ryan. On Longing in Confessional Art. *The Human Condition Series: EROS*, Nipissing University. Bracebridge, Ontario. May. 2010. Texto proporcionado por el autor.

literatura – con lo que Mary Evans relaciona con la cultura protestante⁷⁰ – mientras que la confesión se relacionaría más con una práctica hablada basada en el catolicismo. La confesión, según Smith, se encuentra mayormente conectada al acto del habla, en forma de revelaciones o declaraciones verbales.

Smith subraya la confesión, además, como una herramienta que “objetiva el cuerpo humano como un conducto de verdades internas tanto si las hay como si no.”⁷¹ En cambio, la autobiografía consiste más bien en compartir una información o experiencia personal, a menudo narrada de forma cronológica y que se refiere al transcurso de una vida entera. No obstante, en una “cultura de lo confesional”, diferentes formas de autobiografía se han trasladado también a Red en forma de websites y blogs, según sostiene Smith.

Matthew R. Smith se refiere al “arte confesional” como forma catártica de liberación de una serie de experiencias personales, que puede tener lugar mediante la creación del objeto artístico o de la imagen en movimiento. En esta forma de confesión, el espacio físico de la galería, museo o estudio se convierte en el lugar de la confesión del artista, quien dirige su confesión al público de la galería, al crítico y al galerista.

⁷⁰EVANS, Mary. *Missing Persons: The Impossibility of Auto/biography*. Nueva York: Routledge, 1999.

⁷¹SMITH, Matthew Ryan. *On Longing in Confessional Art*. The Human Condition Series: EROS, Nipissing University. Bracebridge, Ontario. Mayo 2010. Texto proporcionado por el autor, p. 5. Traducción propia. Texto original en inglés: “objectifies the human body as a conduit for internal truths whether they are there or not.”

Dentro de este tipo de práctica de arte confesional, en la cual nos extenderemos al hablar del foco de arte británico, Matthew R. Smith hace referencia a un modo de confesión realizada ante la cámara, basándose para ello en el artículo “Video Confessions” de Michael Renov. Según Smith, este modo de confesión directa a la cámara perpetúa la forma discursiva de la confesión entendida como acto de habla, donde la confesión se dirige, en última instancia, al espectador como interlocutor.

Según sostiene Matthew R. Smith en “Relational Monoeuvres in autobiographical Video Art”, el videoarte autobiográfico es capaz de producir relaciones intersubjetivas entre el artista y el espectador⁷², ya sea involucrando al espectador de forma física o psicológica en el acontecimiento o narración. Más aún, esta relación de *intersubjetividad* es lo que define uno de los valores más importantes de este tipo de obras, donde se produce el “posicionamiento del espectador como interlocutor – aquel que recibe y responde al diálogo visual y verbal.”⁷³

⁷² SMITH, Matthew Ryan. Relational Manoeuvres In Autobiographical Video Art. *Biography: An Interdisciplinary Quarterly* [pendiente de publicación en enero 2015]. Texto proporcionado por el autor.

⁷³ *Ibid.*, p. 2. Traducción propia. Texto original en inglés: “by positioning the viewer as an interlocutor – one who receives and responds to verbal and visual dialogue.”

II.5.2. La vídeo-confesión en el contexto del vídeo autobiográfico estadounidense.

Una de las aportaciones más importantes para nuestra investigación es la que ha realizado el teórico de documental Michael Renov. Este autor examina en su artículo “Video Confessions” – incluido en *The Subject of Documentary* y en *Resolutions: Contemporary Art Practice* – que la vídeo-confesión debe ser entendida como un modo de discurso autobiográfico que utiliza la cámara como intermediaria, lo cual supone uno de los usos y efectos que el vídeo ha suscitado desde su aparición. Renov ubica el contexto de su artículo en el análisis de autores principalmente estadounidenses, hecho que destaca también la relevancia que en el contexto americano ha supuesto este tipo de producción.

La visión de Renov aporta un término muy concreto para aquellas confesiones realizadas con la cámara como intermediaria, donde no se requiere la presencia de nadie más, donde tales confesiones no aparecen insertas en ninguna narrativa. Renov es el primer autor que se referirá a este tipo de producción como “vídeo-confesiones” (*video confessions*), lo cual ayuda a configurar un marco teórico de una forma de expresión sin supeditarla a otros géneros como el documental o el vídeo autobiográfico.



Jean Rouch y Edgar Morin, *Chronique d'un été*, 1961.



Jean Rouch y Edgar Morin, *Chronique d'un été*, 1961.

El artículo de Renov comienza con una visión de las transformaciones de la cultura confesional de Occidente en diferentes contextos – el teológico, el jurídico, el psicoanalítico – para después pasar a examinar las diferentes formas en que cineastas y artistas visuales han utilizado la cámara como

herramienta para explorar la psique humana y para liberar tensiones, pasiones o culpas.⁷⁴ Concretamente, Renov considera la importancia de la introducción de la tecnología del vídeo, fundamentando este particular uso de la videocámara en que, al tratarse de una herramienta de sencillo manejo y ligero transporte, hace que el usuario intime con ella fácilmente. Además, el formato del vídeo posibilita la revisión del material grabado de forma instantánea, lo cual permite un análisis inmediato de lo que ha sido filmado.

Renov considera al cineasta y antropólogo francés Jean Rouch como uno de los promotores de este uso de la cámara como confesora. Rouch, una de las figuras más importantes del *cinéma vérité*, descubrió que la cámara podía convertirse en una especie de “estimulante psicoanalítico”⁷⁵, como sucede en su documental *Chronique d’un été* (1961). En esta película, existen dos escenas principales en que se produce una confesión: En el encuentro cara a cara de Marilou con Morin, donde ella sufre un colapso emocional, y en el soliloquio de una superviviente del Holocausto, Marceline Loridan, mientras pasea desde la Plaza de La Concordia a Les Halles (París) reviviendo la memoria de la muerte de su padre durante la Segunda Guerra Mundial, víctima del genocidio judío. Marceline lleva tatuado en la muñeca un número que la retrotrae a su pasado como prisionera en un campo de concentración, y mientras atraviesa la solitaria

⁷⁴Renov se basa en Foucault en su *Historia de la sexualidad* para argumentar la expansión de la confesión hacia la práctica del documental y del vídeo.

⁷⁵De hecho, al cine de Jean Rouch se le conoce también como “cine poseído”.

explanada aterida de frío se dirige a la cámara como confidente de su testimonio.

Según Renov, es necesario distinguir el uso de la vídeo-confesión cuando tiene lugar dentro del contexto del vídeo independiente, de aquellas confesiones producidas en el medio televisivo. Mientras en el primero de los casos, la vídeo-confesión sirve como herramienta de autoconocimiento, a la vez que ofrece un producto próximo a la autobiografía, la televisión tiende a narrativizar y comercializar la intimidad, convertida en un producto consumible por una gran audiencia en lugar de por un auditor/confesor.

Para Renov, igualmente resulta apropiado establecer una distinción entre aquellas vídeo-confesiones en las cuales los sujetos que hablan no son los autores del vídeo, y aquellas en las que la vídeo-confesión se realiza en primera persona. En este último caso, la confesión se dirige generalmente a un confesor ausente y es mediada por la cámara, manifestando las posibilidades específicas del propio medio. Según Renov, las confesiones en primera persona satisfacen la formulación foucaultiana de la confesión como un discurso en el cual el sujeto que habla es también el sujeto de lo que se dice, entendiéndose además por ello que el “sujeto que habla” es también “el sujeto que enuncia”. Con esto, Renov sostiene que, en la vídeo-confesión, el “sujeto que enuncia” es aquel que conceptualiza, graba y edita el vídeo confesional. Evidentemente, Michael Renov revela que la confesión siempre se realiza en primera persona, pero que, no obstante, no siempre es el sujeto que confiesa el autor del vídeo. Esto plantea para

Renov cierta problemática, ejemplificada en la forma en que la confesión tiene lugar en algunas piezas de Maxi Cohen, como *Intimate Interviews: Sex in Less Than Two Minutes* (1984) y *Anger* (1986), donde los sujetos confesantes son entrevistados e insertados en un discurso dirigido y controlado por la propia artista más que por ellos mismos. Cada sujeto se convierte en una pieza de engranaje sin realmente ser un “sujeto enunciante”. La confesión, en el caso de Maxi Cohen, es fruto de la persuasión de los sujetos que testimonian; surge a través de la entrevista.

A diferencia del papel que desempeña Cohen en sus propios vídeos, Renov destaca un tipo de vídeo-confesión donde el rol que ejerce el autor está más cercano al de un confesor o un analista, actuando más bien como un órgano pasivo de escucha, facilitando así la confesión más que dirigiéndola. Es el caso de las series *One on One* y *Love Tapes* de la artista Wendy Clarke⁷⁶, donde cada sujeto se expresa por sí mismo ante la cámara explorando sus emociones en profundidad e intercambiando experiencias personales a través de la auto-revelación. De acuerdo con la exposición del trabajo de esta artista, Renov termina concluyendo que:

Las vídeo-confesiones producidas e intercambiadas en contextos no hegemónicos pueden ser poderosas herramientas para la auto-comprensión y la comunicación recíproca, para la creación de vínculos humanos y para el restablecimiento emocional.

Las vídeo-confesiones en primera persona de este tipo permiten entrever una trayectoria más utópica en la cual la producción y el consumo cultural circulan e interactúan, y donde el medio facilita el entendimiento superando los vacíos de la diferencia humana más

⁷⁶Se estudiará más adelante con detenimiento la obra de Wendy Clarke, p. 409.

*que la simple capitalización de esas diferencias en busca del espectáculo.*⁷⁷

La vídeo-confesión, más allá de su potencial comunicativo e incluso terapéutico, puede servir como medio para cuestionar estructuras clausuradas por su capacidad de abrir – o reabrir – brechas en territorios cuya formación excluye formas alternativas de entender la historia, la sociedad o la cultura, y que apartan al individuo en tanto que se erigen como estructuras cerradas, autorreferenciales, construidas – y no por construir –. El potencial activo y constructivo de la vídeo-confesión radica en la expresión de cuestiones que afectan inherentemente a todos los seres humanos: el deseo, las emociones, los sentimientos, la memoria, la comunicación, el dolor, la violencia, la culpa, etc. La apertura a este tipo de cuestiones permite la incorporación de nuevos valores, de nuevos puntos de vista y de nuevas formas de subjetividad, contribuyendo al diálogo sobre territorios clausurados.

Como señala Michael Renov, desde finales de los años setenta hasta nuestra actualidad ha habido una extensa producción de vídeo-confesiones en primera persona, entre las que el autor destaca *The Mom Tapes* (1974-78) de Ilene Segalove, serie en la que la artista explora la relación con su madre, protagonista de estos vídeos; *My Father Sold Studebakers* (1983) de

⁷⁷RENOV, Michael. *The Subject of Documentary*. Minneapolis: Minnesota Press, 2004, p. 215. Traducción propia. Texto original en inglés: "(...) produced and exchanged in nonhegemonic contexts can be powerful tools for self-understanding as well as for two-way communication, for the forging of human bonds and for emotional recovery".

"(...) first-person video confessions of this sort afford a glimpse of a more utopian trajectory in which cultural production and consumption mingle and interact, and in which the media facilitate understanding across the gaps of human difference rather than simply capitalizing on those differences in a rush to spectacle."

Skip Sweeney, que explora los orígenes de la relación fallida entre el artista y su padre fallecido mediante la entrevista a varios miembros de su familia; *Weather Diary Series* (1986-) de George Kuchar, trabajo introspectivo en forma de vídeo-diario (formato también empleado por Lynn Hershman en sus *Electronic Diaries* (1986-) y en gran parte de la serie de vídeos de Sadie Benning de principios de los noventa); *Trick or Drink* (1984) de Vanalyne Green, vídeo que fusiona material autobiográfico de la propia artista con la visión dramática de una familia adicta al alcohol; *Everyday Echo Street: A Summer Diary* (1993) de Susan Mogul, que recoge la vida diaria de la artista y el retrato de los vecinos de su comunidad.

II.5.3. La influencia del “arte confesional” británico

Además del contexto norteamericano, cabe señalar una importante producción teórica en torno al arte confesional en el contexto británico, a la cual hicimos breve referencia cuando abordamos las diferentes manifestaciones de lo confesional en el arte desde finales del XIX y su expresión en la práctica artística contemporánea. En el caso británico, puede hablarse claramente de confesión en vídeo en la obra de la artista Gillian Wearing, especialmente en sus series *Confess All*, *Trauma* y *Secrets and Lies*, a las cuales dedicaremos atención más adelante. La teórica Outi Remes, quien en su tesis *The Role of Confession in Late-Twentieth British Art*. define el arte confesional, aborda el género de la confesión a través de

diferentes manifestaciones artísticas que van desde la pintura, la instalación, la fotografía o la expresión fílmica y videográfica.

Con respecto al trabajo de Wearing, Remes aborda aspectos especialmente interesantes en lo que se refiere a la actitud del sujeto confesante ante la cámara, especialmente por la posibilidad que tiene el confesante de construir una nueva identidad propia que puede ser o no real.

Outi Remes considera que “el arte confesional es una subcategoría del arte autobiográfico. Al igual que el arte autobiográfico, se basa en una selección de memorias autobiográficas, sentimientos, momentos y acontecimientos.”⁷⁸ Sin embargo, en relación con la autobiografía, Remes sostiene que “el arte confesional promete revelar mucho más”, ya que este tipo de práctica artística “propone compartir las experiencias, sucesos y emociones más íntimas y privadas del sujeto con el espectador. Revela algo que tradicionalmente es sólo contado a un amigo íntimo, a un terapeuta o a un cura en la confesión.”⁷⁹ El arte confesional responde a un modo de consumo que nos resulta familiar por los *realities* de televisión, los docudramas, la prensa rosa o las redes sociales y foros de Internet, donde a veces la intimidad queda expuesta de forma banalizada. En este contexto,

⁷⁸REMES, Outi. *The Role of Confession in Late Twentieth Century British Art*. Tesis doctoral. Reading: University of Reading, 2005, p. 8. Traducción propia. Texto original en inglés: “Confessional art is a subcategory of autobiographical art. Like autobiographical art, confessional art draws on the past, and borrows and amends real-life. It is based on a selection of autobiographical memories, feelings, occasions and events.”

⁷⁹Íd. Traducción propia. Texto original en inglés: “confessional art promises to reveal more.” “it proposes to share the subject’s most intimate and private experiences, events and emotions with the viewer. It reveals something that is traditionally only revealed to a close friend, a therapist or a priest at confession.”

el arte confesional muestra más de lo que el espectador quiere saber, explorando la relación entre el arte y el excesivo voyerismo de la sociedad. Según Remes, el arte confesional se inspira, imita, reflexiona o parodia las diferentes formas de expresión de la confesión en la cultura británica. La proximidad del arte confesional a este tipo de manifestaciones mediáticas ha llevado a determinados autores como Julian Stallabrass, en *High Art Lite*, a argumentar que muchos artistas del llamado yBa (Young British Art) como Tracey Emin, han sacado provecho de este tipo de obsesiones mediáticas superficiales, sensacionalistas y comerciales sobre violencia, sexo, abusos sexuales y cotilleos. Del mismo modo, en *Occupational Hazard*, Robert Garnett critica también el interés del arte británico en un intento por llamar la atención, una especie de truco publicitario banal y sensacionalista que es capaz de conseguir una audiencia de alcance internacional.

A diferencia de estos autores, Remes sostiene que el arte confesional procura una reflexión más profunda, más allá del mero entretenimiento de la diversa gama cultural y mediática de confesiones, jugando especialmente con el factor de cómo el espectador recibe, hace o consume confesiones, e invitándolo a hacerse preguntas personales y reveladoras en relación al sujeto confesante o a la intimidad o privacidad de los temas tratados en la confesión.

Aunque gran parte del arte confesional posee un carácter documentalista, que refleja o representa la realidad subjetiva del sujeto, parte del interés del arte confesional reside en que no necesariamente se trata de

confesiones verdaderas. De hecho, muchas de estas confesiones exploran nuevas identidades que nos desvían de la propia realidad del sujeto confesante. Podría decirse que el arte confesional explora el contexto de la confesión y parte de los elementos que influyen la percepción propia del espectador de la obra, donde el sujeto confesante se convierte en un narrador de historias. Mientras que en ocasiones el arte confesional ofrece un acercamiento honesto al sujeto confesante, también ofrece una manipulación y fabricación de memorias subjetivas, lo cual reconsidera la posición del espectador y la relación entre la cultura de masas y el arte. Así, por ejemplo, la artista Gillian Wearing ha reconocido en su obra la influencia de series británicas de documental como *7Up*, y también de los *reality shows*. La obra de Wearing, como la de otros artistas similares, proporciona al espectador una experiencia distinta que la de un documental televisivo, no sólo por su contexto expositivo, sino por el hecho de que el documental de televisión siempre sugiere una relación con aspectos didácticos, sociales o políticos. Wearing transgrede los principios del documental mediante técnicas como la sincronización labial, o mediante el uso de máscaras y pelucas, las cuales crean significados adicionales a las experiencias, traumas o momentos íntimos de los sujetos que confiesan. Outi Remes enmarcará este tipo de confesiones bajo el nombre de “pseudo-confesiones” (“*would-be-confessions*”), en las que el sujeto se enfrenta más al acto de confesar que de realizar una verdadera confesión, especialmente debido al uso de elementos que le proporcionan el anonimato.

Como bien argumenta el holandés Simon Van Der Weele en su tesis *The Confessional Art of Tracey Emin*, la mayor parte de la crítica que pesa sobre el arte confesional está basada en la presunción de sinceridad y veracidad de este tipo de obras. Cuando la crítica desliza su atención hacia la relación entre los aspectos autobiográficos del artista y su obra, así como hacia los contenidos propios de la confesión y su vinculación referencial a determinados hechos corroborables – interpretados como verídicos y reales – se entra en una discusión que bien puede llegar a ser carente de sentido. Der Weele focaliza su tesis sobre la obra de Tracey Emin, considerando que la autenticidad del discurso de Emin debería buscarse más bien en su modo y estilo de contar que en lo realmente contado. Esto es evidente en lo que Emin dijo en una entrevista: “Decido mostrar esta o esa parte de la verdad, que no necesariamente es la historia completa, es tan sólo lo que decido mostrarte.”⁸⁰ Finalmente, Der Weele considera que la obra de esta artista debe ser interpretada más bien desde un posicionamiento neutral ante las complejidades que ofrece esta vertiente artística. En tal caso, la obra de Tracey Emin – y podríamos señalar también en esta línea la de otras artistas como Sophie Calle – respondería más a la “escritura de una vida,”⁸¹ donde la distinción entre biografía y autobiografía resulta bastante borrosa. Si bien es difícil asegurar que la obra de Tracey Emin sea completamente autobiográfica, sí que podemos

⁸⁰BARBER, Lynn. Show and Tell. Citado en: VAN DER WEELE, Simon. *The confessional Art of Tracey Emin* [en línea]. Tesis Licenciatura. Tilburg: Tilburg University, 2012. [Fecha de consulta: 25 marzo 2013]. Disponible en:

<http://arno.uvt.nl/show.cgi?fid=122979>

Traducción propia. Texto original en inglés: “I decide to show this or that part of the truth, which isn’t necessarily the whole story, it’s just what I decide to give you.”

⁸¹El término en el que se basa Der Weele es el que emplea Hermione Lee: “life-writing”.

afirmar que se trata de la “escritura” de una biografía; si de ella o de otra persona o personaje es lo que no sabemos.

Algunos de los principales artistas del arte confesional surgido en Gran Bretaña a principios de los noventa son Tracey Emin, Gillian Wearing o Richard Billingham, aunque, como sostiene Outi Remes, merece también la atención la obra de Grayson Perry que, desde el 2003, incluye escándalos de crímenes, perversiones sexuales y travestismo, y también la obra de Kutlug Ataman, quien en su vídeo-instalación *Küba* (2004) desarrolla un trabajo que bien puede asemejarse a la obra de Wearing. Fuera del contexto británico cabe destacar a otros artistas como Sophie Calle, Eija-Liisa Ahtila, Nan Goldin, Wolfgang Tillman, Ulla Jokisalo o Dias & Riedweg, entre los cuales muchos de ellos trabajan con la fotografía, el texto o el vídeo como elementos integrantes en la obra.

Además de los artistas mencionados, cabe señalar el trabajo en vídeo de Julika Rudelius (Alemania), Valérie Mréjen (Francia), Cova Macías (España), Elodie Pong (Suiza) o Corinna Schnitt (Alemania). Algunos trabajos de estas artistas estarían emparentados con lo que Outi Remes define como “arte confesional”, y debido a que en gran parte desarrollan su trabajo en formato audiovisual, serán algunas de las artistas que analizaremos más adelante con detenimiento debido a su aportación a nuestra investigación.

II.6. La confesión en la práctica artística audiovisual

Nuestro interés se centrará muy particularmente en el estudio de la confesión en la expresión artística audiovisual, limitando nuestro contexto al formato videográfico, fílmico, y la instalación audiovisual. Según nuestro punto de vista, el formato audiovisual se adapta idóneamente tanto a la expresión de lo público como a la expresión de lo íntimo. El formato audiovisual es extensible y público, de gran alcance. Pero por otro lado, produce una intimidad con el sujeto, y traslada esta intimidad al espectador. El formato audiovisual es uno de los medios más adecuados de producir y transmitir contenido confesional, por su potencial de transmitir un lenguaje directo y verbal.

Como hemos visto en esta Parte 2, la tecnología del vídeo como herramienta confesional parece cumplir un papel especialmente importante desde la década de los setenta. Sin embargo, hoy en día, algunos artistas trabajan indistintamente con el formato de vídeo o de cine, como es el caso de la artista finlandesa Eija-Liisa Ahtila, quien incluso prefiere borrar las categorías estéticas entre el cine y el videoarte, para acoger el término de *imagen en movimiento*.

Existe una tentativa de utilizar en nuestra investigación el término utilizado por Michael Renov – “video-confesión” – para referirnos al tipo de prácticas artísticas que abordaremos. Sin embargo, nuestro conflicto surge con el uso del término “vídeo”, pues como venimos anunciando, en un principio la tecnología del vídeo supuso una experimentación con el propio

medio, con la performance de artistas delante de la cámara, con el feedback de la imagen, o con la exaltación de su poder como herramienta de comunicación.

La mayoría de los artistas que aparecen en nuestra investigación y que trabajan con un contenido o narrativa confesional utilizan el formato del vídeo, pero no poseen ese carácter aurático de las primeras manifestaciones artísticas del vídeo. Por esto, consideramos que el término propuesto por Michael Renov da cuentas de un modo muy específico de la relación del sujeto con la cámara y con la herramienta del vídeo, pero en el uso de las diversas formas de narrativa confesional, no siempre ocurre así. Sin embargo, la teoría de Renov sobre la vídeo-confesión compone un marco de sumo interés y en el cual nos introduciremos de lleno a través del análisis de varios artistas.

Junto a la aportación de Renov, el arte confesional y la expresión videográfica canadiense ofrecen claros casos en los que la confesión se deja llevar por la ficción, o bien se subraya el rol del espectador como voyeur e incluso como *interlocutor* de la confesión.

Un aspecto importante a destacar, que abordaremos al final de la Tercera Parte de esta investigación, es que la confesión, en las diferentes narrativas audiovisuales objeto de nuestro estudio, hace uso de diferentes estrategias y recursos (desde el uso de una voz en off, de textos e intertítulos o de la propia imagen hasta el uso de máscaras, distorsión de voces, etc.).

Resulta necesario también para nuestro análisis estudiar que dentro de este tipo de prácticas se ha producido un ámbito de reflexión capaz de cuestionar la supuesta realidad implícita en la confesión (en tanto que prueba o evidencia), para lo cual determinados artistas han hecho uso de un “estilo confesional” que abre la confesión hacia otros ámbitos reflexivos de gran interés. Los artistas que utilizan esta forma de confesión audiovisual ponen especial énfasis en la construcción de un personaje, o en aspectos del lenguaje, o trabajan en un sentido mucho más experimental con la confesión.

No queríamos cerrar este apartado sin antes destacar algunos comentarios citados anteriormente pertenecientes a distintos autores, Outi Remes y Matthew R. Smith. Mientras la autora británica consideraba el “arte confesional” como una subcategoría de la autobiografía, el autor canadiense mostraba de forma argumentada la irreconciliación entre confesión y autobiografía. Queremos destacar la complejidad que a veces atañe esta cuestión, especialmente si consideramos las claras interconexiones entre confesión y autobiografía, especialmente en literatura.

Así pues, en nuestra investigación, la confesión en la expresión audiovisual abarca todos los aspectos señalados, y aborda una serie de objetivos que trataremos en la Parte 3 de la investigación, entre ellos:

- Conocer la experiencia individual del/los individuo(s).

- Servir como una forma de auto-revelación y de auto-conocimiento de uno mismo.
- Subrayar la relación con el espectador como receptor de la confesión, como voyeur e incluso como interlocutor.
- Cuestionar las premisas básicas del propio ritual de la confesión proponiendo un carácter reflexivo y analítico.
- Construir historias y discursos narrativos de ficción basadas en las estrategias propias de la confesión audiovisual.

TERCERA PARTE

CONFESIONES EN LA PRÁCTICA ARTÍSTICA AUDIOVISUAL: MODALIDADES Y
ESTRATEGIAS ESTÉTICAS Y DISCURSIVAS

III.1. Modalidades de confesión en la expresión artística audiovisual

Esta parte de la investigación nos abre paso al estudio de la confesión en la práctica artística audiovisual, intentando abordar lo más ampliamente posible las diversas formas desde las cuales puede manifestarse, y que hemos estructurado en base a los cinco objetivos básicos con que terminábamos el capítulo anterior.

El primer capítulo se centra en conocer la experiencia individual del/los individuo(s). Lo hemos titulado **“La confesión a través de la interacción: la entrevista”**, porque se basa en aquellas confesiones obtenidas mediante la interrogación y la entrevista, lo cual nos recuerda a la modalidad interactiva¹ señalada por Bill Nichols como una de las modalidades fundamentales del documental. Al final del capítulo analizaremos algunos problemas del riesgo y de la vulnerabilidad de las personas que participan como parte de una obra en la que hacen revelaciones tan íntimas o confidenciales, atendiendo a algunos ejemplos.

El segundo capítulo aborda la confesión en la expresión audiovisual desde el punto de vista de la auto-revelación y del auto-conocimiento. Se titula **“La confesión que utiliza el medio audiovisual como catalizador”**, y en él abordaremos algunos de los aspectos más interesantes donde la cámara se convierte en un “estimulante psicoanalítico” e incita a hablar, o bien invita

¹ Ir a p. 165 para ver esta modalidad de documental definida por Bill Nichols.

a la introspección y al auto-análisis. En la segunda parte de este capítulo nos centraremos en hablar en algunas particularidades del vídeo como espejo, donde nos referiremos a confesiones en las cuales el feedback que permite el vídeo sirve al artista para llevar a cabo un análisis introspectivo. En la tercera parte de este capítulo abordaremos un caso en el que el miedo a realizar una confesión, dentro del contexto artístico, equivale a un miedo a enseñar públicamente la obra audiovisual. Abordaremos este ejemplo reflexionando sobre el trabajo de la artista Renata Mohamed. En nuestra opinión, este segundo capítulo aborda la confesión desde un sentido más específico del propio medio: la cámara, el vídeo y la obra como confesión.

El tercer capítulo subraya la relación con el espectador como receptor de la confesión. Lo hemos titulado **“Confesiones a una amplia audiencia: Los que se exhiben a la cámara”**, comprende una serie de confesiones que poseen un carácter más exhibicionista, o que despiertan el sentimiento voyerista del espectador. Dedicaremos especial atención en este capítulo a la obra de Vito Acconci, Susan Mogul y Joe Gibbons.

El cuarto capítulo, **“La reflexividad en la confesión audiovisual”**, aborda algunas de las estrategias reflexivas basadas en algunas de las premisas que conforman el ritual de la confesión descritas por Foucault en *Historia de la sexualidad*, permitiendo cuestionarnos acerca de quién es el sujeto que confiesa, quién es el receptor de la confesión, y si la confesión está limitada a producir únicamente un discurso verdadero. Veremos ejemplos

en los cuales los autores confiesan a través de terceras personas, confesiones realizadas a un videoconfesionario automático, y confesiones que, desde diversos puntos de vista, cuestionan la veracidad de la confesión e introducen recursos de ficción.

El quinto capítulo aborda cómo construir historias y discursos narrativos de ficción confesionales. Lo hemos titulado **“Narrativas confesionales de ficción”**, y en él, de forma muy breve, analizaremos un grupo confesión que generan un tipo de narrativa más cinematográfica, utilizando el monólogo a la cámara.

Estas modalidades señaladas y que a continuación desarrollaremos, aparecen frecuentemente interrelacionadas, y en ocasiones resulta difícil establecer una distinción estricta entre cada una de ellas. Por ello hemos realizado la clasificación de una serie de artistas y autores en base a las categorías señaladas, tratando de subrayar los aspectos que nos interesa destacar a la hora de diferenciar y estudiar cada una de estas modalidades. Se trata de que esta clasificación ayude a profundizar en el estudio de la vídeo-confesión, pero no que limite dicho análisis.

III.1.1. La confesión a través de la interacción: la entrevista

Podríamos definir esta modalidad de confesión como aquella que se produce durante la entrevista a determinados sujetos, bien por la incidencia interrogativa del entrevistador o bien como resultado de una

conversación o entrevista realizada bajo cierto clima íntimo o confidencial. El autor es quien dirige e incluso se convierte la mayoría de las veces en el propio interrogador y confesor. Este método de interacción con el entrevistado manifiesta el rol ejercido por este confesor, el procedimiento a través del cual obtiene la confesión, ya sea focalizando su atención en una serie de preguntas para obtener una determinada información, o situándose al mismo nivel que el entrevistado eliminando obstáculos para hacer que la confesión fluya.

En los interrogatorios judiciales o en los precisos manuales de confesión de la Iglesia, el confesante realiza sus declaraciones al confesor, confiriéndole el poder de ser juez y validador de la misma. Esta forma de obtener la confesión no sería posible si en primer lugar la confesión no se concibiese como el propio método que produce un discurso verdadero. Este hecho es el que permitió ver en ella una fórmula capaz de indagar en los recónditos más oscuros del individuo, constituyéndola como instrumento para el desciframiento de lo secreto, de una *verdad oculta*. En ella, la palabra busca la “transparencia” y la “descodificación” de lo secreto.

En *La representación de la realidad*, Bill Nichols señalaría que la utilización de la entrevista se extiende más allá de la religión y de la psicoterapia.² Nichols se refiere a la entrevista como un modo que recuerda a la confesión y al interrogatorio:

²NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1997, p. 86.

La interacción a menudo gira en torno a la forma conocida como entrevista. Esta forma plantea cuestiones éticas propias: las entrevistas son una forma de discurso jerárquico que se deriva de la distribución desigual del poder, como ocurre con la confesión y el interrogatorio.³

La práctica fílmica y cinematográfica ha visto en esta forma de obtener la confesión un modo de producir un discurso verdadero (especialmente en formas documentalistas que tratan de aportar un conocimiento). La confesión surge en tales casos a partir de la entrevista o del diálogo. Sin embargo, no suele haber un juicio de la persona confesante por parte del entrevistador.

En *Pauli Schell*, vídeo al que dedicaremos a analizar más adelante en la Parte 4⁴, el videoartista canadiense Rodney Werden entrevistó a Pauli, una joven que realizaba prácticas sadomasoquistas y que en su infancia fue abusada por su padre. Cuando Pauli explica el placer que experimenta al cortarse la piel con una cuchilla para dejar una cicatriz en su cuerpo a modo de tatuaje, la joven sorprende a su entrevistador con un peculiar comentario:

Pauli: ¿Quieres cortarme?

Werden: No, no podría hacerlo.

Pauli: ¿Por qué?

Werden: Sólo que no podría.

³*Ibid.*, p. 82.

⁴ Ver p. 514.

*Pauli: Eres más alguien que mira, ¿no? Tú no lo haces.*⁵

Pauli detecta el rol que ejerce Werden mientras ella responde a todas sus preguntas: “Eres más alguien que mira”. El artista, que ejerce de confesor, que interroga y pregunta a la joven, es sorprendido al ser identificado como “observador” por la entrevistada, como voyeur. Este papel del confesor suele ser bastante común en este tipo de obras que surgen de una entrevista íntima.

La obra de la artista española Cova Macías tiene un importante carácter sociológico, examinando cómo los jóvenes y adolescentes se representan a sí mismos y construyen su identidad en relación con el entorno que les rodea, creando una serie de retratos.⁶

Entre sus proyectos, cabe destacar la *Révolte Intime* (La revuelta íntima), 2009, documental formado por una serie de retratos de dieciséis jóvenes habitantes de París. En un formato de una entrevista en el que los entrevistados miran directamente a la cámara, se suceden varios jóvenes que revelan aspectos claves en el desarrollo de su identidad, reflexionando

⁵WERDEN, Rodney, *Pauli Schell* [video], 1975. Traducción propia. Texto original en inglés: “Do you want to carve me? / No, I couldn’t do it. / Why? / I just couldn’t. / You’re mostly a watcher, mostly, you don’t do it.”

⁶Cova Macías ha producido proyectos como artista residente en instituciones como Hangar, Le Pavillon laboratorio de creación artística del Palais de Tokyo, Frankfurter Kunstverein, entre otras. Entre sus exposiciones individuales cabe destacar: Encounters, Modern Art Oxford's Lower Gallery, Oxford (2009) y Horses in my dreams, Ten Reasons to be a Member-Space, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt. (2009). Este año participa como artista invitada en el Encuentro Internacional de Medellín, MDE11.

a su vez sobre conceptos tales como la familia, la educación, la alteridad, el extranjero, el estigma o los códigos de la diferencia.



Cova Macías, *Révolte Intime*, 2009.

La *Révolte Intime*, es el resultado de un cuidado trabajo previo de interacción con un grupo de adolescentes del distrito 19 de París. Durante meses la artista construyó con los jóvenes un ambiente de intercambio colectivo de confidencias y referencias personales que sería el germen del

vídeo final, en el que con una factura de búsqueda austeridad formal, asistimos a fragmentos de las historias cruzadas de los protagonistas.

Imbuidos de una sorprendente serenidad, los adolescentes protagonistas de *La Révolte Intime* revelan episodios biográficos que invitan a reflexionar sobre preocupaciones identitarias contemporáneas como el desarraigo tras los desplazamientos migratorios, la necesidad de aceptación dentro del grupo, o la capacidad para resistir en situaciones psicológicas extremas.

Es extraña la claridad con la que algunos jóvenes se expresan ante la cámara, donde el entrevistador ocupa el lugar fuera de campo, pero al cual se le escucha preguntar a los jóvenes. Entre los aspectos más personales e íntimos tratados, los chicos responden a preguntas sobre cuál es su mayor deseo, o hablan de las consecuencias del divorcio de sus padres, de su asistencia a psicólogos, de complejos personales, de dificultades en la comunicación con otras personas, etc.

Para que podamos comprender la dimensión de este trabajo, citaremos algunos fragmentos que pueden interesar en nuestro estudio dentro de esta forma de confesión, evidenciando las preguntas y respuestas que se dan en esta interrelación y el modo en que el entrevistador incide cuestionando sobre los aspectos, impresiones y emociones de los jóvenes.

En ocasiones, el entrevistador indaga sobre cuestiones de forma muy directa cuando interroga a una chica:

Entrevistador: ¿Cuál es la causa de tu timidez?

Adolescente: Creo que viene de mi infancia. Las críticas que recibí a causa de mi color de piel. Lo cual significaba que inmediatamente me sentía anormal. (...) Dados los comentarios, así es cómo lo veía. Así que me retraía en mí misma, y pensé que yo era gente perturbadora, tristemente.⁷

Otro chico de rasgos asiáticos expresa también hasta qué punto su timidez ha influenciado su vida y lo ha condicionado. La pregunta, de nuevo, incita a que el adolescente hable de aspectos muy personales:

Entrevistador: ¿Qué es lo que más te molesta en tu vida diaria?

Adolescente: Lo que más me molesta en mi vida diaria es la timidez. Porque a veces me resulta difícil cuando quiero acercarme a otras personas para hablar con ellas, especialmente si no los conozco, aunque sean de mi clase, no puedo hablar con ellos.⁸

⁷MACÍAS, Cova, *Révolte Intime* [vídeo], 2009. Traducción propia. Texto original en inglés: "What was the cause of this shyness? / I think it goes back to my childhood. The criticisms I got because of my skin colour. Which meant that I immediately felt abnormal. (...) Given the comments I got, that's how I saw it. So I withdrew into myself, and I thought I was disturbing people, sadly."

⁸*Id.* Traducción propia. Texto original en inglés: "What bothers you most in everyday life? / What bothers me most in everyday life is shyness. Because sometimes I find it hard when I want to approach other people and speak to them, especially if I don't know them, even those in my class, I can't speak to them."

Para combatir su timidez, el joven admite que tomó clases de teatro, y que esto le ayudó a relacionarse con la gente, pero que fuera de las clases seguía costándole mucho afrontar su problema. Vemos cómo las preguntas del entrevistador son directas e inciden en el modo en que el entrevistado lidia en su vida con su timidez:

Adolescente: (...) He hecho amigos también en internet con los que hablo, incluso aunque no estén en Francia. Conozco gente de varios países como Eslovenia, EEUU y demás.

Entrevistador: ¿Y tu vida en internet no se come tu vida real?

Adolescente: Sí. Chateo con ellos y me relaja y me tranquiliza, pero a veces pienso que sería mejor hablar a alguien que realmente pueda ver. Así es.

Entrevistador: Así que prefieres tu vida en internet a tu vida real.

Adolescente: A veces me gusta mi vida en internet porque... porque puedo expresarme bien, pero a veces, en la vida real, cuando quiero decir algo, no puedo. Así es.

Entrevistador: Así que estás atrapado por tu timidez.

Adolescente: Exactamente.⁹

⁹MACÍAS, Cova, *Révolte Intime* [vídeo], 2009. Traducción propia. Texto original en inglés: "(...) I've also made friends on the internet who I chat to, even though they aren't in France. I know people in various countries like Slovenia, the USA and stuff. / Doesn't your life on the internet eat into your real life? / Yes, it does. I chat with them and it relaxes me and reassures me, but sometimes I think I would rather speak to someone I can really see. So, that's how it is. / So you prefer your internet life to your real life. / Sometimes I like my

En otra de las entrevistas, un joven de piel oscura habla sobre el conflicto que para él supone hacer nuevas amistades, en tanto que tiende a categorizar a las personas que conoce y a clasificarlas, como intentando saber lo que espera de cada una de ellas:

Entrevistador: Dijiste que preferías personas solas que en grupo. ¿Por qué?

Adolescente: Cuando están solas, sé cómo son. Las he categorizado. Sé cómo serán. Así que hablo con ellas para mantener una conversación, para... comunicar, para aprender, para desarrollarme, para compartir cosas, y el problema es cuando la gente está en grupo, cambia las cosas, cambia las reglas. Depende del número y de la personalidad de la gente. Cuanto mejor van las cosas, más impredecible hace a la persona en la que estaba interesado. Y toda la gente del grupo cambia porque están juntos. Entonces me siento un poco perdido.¹⁰

life on the internet because... because I can express myself well, but sometimes, in real life, when I wanna say something, I can't. So that's how it is. / So you are trapped by your shyness. / Exactly."

¹⁰MACÍAS, Cova, *Révolte Intime* [vídeo], 2009. Traducción propia. Texto original en inglés: "You said you prefer people on their own, than in a group. Why's that? / When they're on their own, I know what they're like. I've categorized them, I know what they will be like. So I talk to them to have a conversation, to... communicate, to learn stuff, to develop, to share things, and the problem is when people are in a group, it changes things, it changes the rules. It depends on the number of people and people's personalities. The better things go, the more it makes the person I was interested in unpredictable. And everyone in the group changes because they are together. Then I get a bit lost."

El chico reconoce llevar a cabo un rol ante determinadas personas, lo cual lleva al entrevistador a preguntarle sobre el rol que ejerce frente a la cámara:

Entrevistador: ¿Qué papel ejerces delante de la cámara?

Adolescente: Intento ser tan auténtico como me sea posible. Y decir cómo veo las cosas. Tanto como sepa, porque realmente no sé cómo funciona o por qué está ahí. Eso es todo. Quizás para conocerme a mí mismo. Quizás al hablar...¹¹

Révolte Intime es un proyecto que guarda una estrechísima relación con *Voilà c'est tout* (Eso es todo), 2008, de la artista francesa Valérie Mréjen. En este vídeo, de muchísima menor duración que el proyecto de Cova Macías, diversos estudiantes adolescentes responden a un cuestionario sobre su vida, su futuro y sus sentimientos. Este documental fue filmado en la escuela Guy-de-Maupassant en Colombes y en la escuela Saint-Sulpice en París.

En *Voilà c'est tout*, Valérie Mréjen les hace preguntas como cuáles son sus modelos a seguir, de qué tienen miedo, qué quieren, o cuál es su mejor recuerdo. El resultado son conversaciones en las que los jóvenes reflexionan sobre sí mismos. Una chica joven dice contestando a una de las

¹¹MACÍAS, Cova, *Révolte Intime* [vídeo], 2009. Traducción propia. Texto original en inglés: "What role are you playing to the camera? / I'm trying to be as genuine as possible. And to say how I see things. As far as I know cos I don't really know how it works or why it's there. But. That's it. Perhaps to understand myself. Maybe in talking..."

preguntas de Mréjen “Tengo miedo de saber que mi vida no ha servido para nada y que ha sido vulgar y monótona y terriblemente aburrida”, mientras que un chico de raza negra dice “De qué tengo miedo... Me da miedo que mis padres no se sientan orgullosos de mí. Sí, es muy importante.” En ocasiones las respuestas llegan a ser extremadamente íntimas, casi ensoñaciones, como cuando Mréjen les pregunta por su mejor recuerdo, a lo que una chica responde: “Un día escuchando música en el alféizar de la ventana fumándome un cigarro y mirando el cielo. Me sentí tan... No sé por qué, pero me sentí tan feliz de estar ahí... Y ese es mi mejor recuerdo.”¹²



Valérie Mréjen, *Voilà c'est tout*, 2008.

¹²Todas estas traducciones de las entrevistas del vídeo fueron realizadas por Matadero Madrid con motivo de la exposición de Valérie Mréjen en el festival SISMO (Festival de creación in Situ), en octubre de 2011.

Tanto la *Révolte Intime* como *Voilà cést tout* nos recuerda a la serie documental televisiva de origen británico, *Up Series*, la cual destaca por el seguimiento realizado a un total de catorce niños británicos desde 1964, cuando los niños contaban con tan sólo siete años de edad. Esta serie documental, presentada en ITC y BBC, se estructuraba en base a entrevistas a cada uno de los protagonistas y fue realizándose consecutivamente cada siete años: a los 7, 14, 21, 28, 35, 42, 49 y 56 años. Los niños fueron seleccionados para representar una serie de personas británicas de diferentes procedencias socio-económicas, con una presunción de si este tipo de condicionantes predetermina el futuro de estos niños. Este exhaustivo y periódico documento audiovisual sobre estas personas elegidas comprende una serie de entrevistas sobre sus expectativas en la vida, sus aspiraciones, e incluso la revisión de si estas fueron o no cumplidas en la posteridad. Este documental ha supuesto una gran influencia reconocida en artistas como Gillian Wearing, quienes también han explorado la infancia y la adolescencia en algunos de sus trabajos.

Aunque no siempre, la mayor parte de las veces las confesiones producidas mediante la entrevista recurre a la grabación de diversas personas en un plano cerrado de su rostro, a menudo en perspectiva frontal. Algunos vídeos revelan formas derivadas de la entrevista, como por ejemplo, entrevistas truncadas como en el caso de *Anger* de Maxi Cohen, donde las entrevistas aparecen cortadas y editadas y tan sólo muestran las respuestas de los protagonistas, sin escuchar las preguntas. Esto es lo que

otros autores como Bill Nichols han denominado como pseudomonólogo, donde el autor da directrices de cómo deben hablar ante la cámara o sobre aquello que deben responder, sin que su voz aparezca en la grabación, dando la sensación de que se trata de monólogos a la cámara.



Michael Apted, *Seven Up Series* (1964-).

Existen autores que, por el contrario, deciden suavizar la postura jerárquica del entrevistador con respecto al entrevistado, facilitando que la confesión y la confidencia se den bajo un clima de confianza. Especialmente interesante es la forma cándida de entrevistar a una testigo que adopta Jayce Salloum en *Untitled Part 1: Everything and Nothing* (Parte 1 sin título:

Todo y nada, 2001). Se trata del retrato íntimo de Soha Bechara, luchadora de la Resistencia Nacional Ex-Libanesa. El vídeo fue grabado en un dormitorio de París durante el último año de la ocupación israelí, un año después de la liberación de su cautiverio en el centro de interrogación y tortura de El-Khiam (al sur del Líbano), donde fue detenida durante diez años, seis años de ellos en aislamiento.

Según Salloum, Soha Bechara es una heroína del Líbano cuya imagen podía verse en fotos y carteles por la ciudad de Beirut y el sur de la región a principios de la década de los noventa. Bechara fue capturada en 1988 por intento de asesinato de Antoine Lahad, general del Ejército del Sur del Líbano (ejército controlado por las fuerzas israelitas para ocupar el sur del Líbano). Según señala Salloum acerca de la entrevista mantenida con Bechara:

*No le pregunté nada específicamente sobre la tortura que sufrió o el trauma de la detención: estuvo siendo entrevistada a muerte por la prensa árabe y europea sobre los detalles de su cautiverio, las minucias de su supervivencia, las condiciones en El-Khiam, los detenidos y la resistencia.*¹³

¹³Video Data Bank [en línea]. [Fecha de consulta: 23 Octubre 2013]. Disponible en: <http://www.vdb.org/node/3444>

Traducción propia. Texto original en inglés: "I didn't ask her anything specifically about the torture she underwent or the trauma of detention: she was being interviewed to death by the European and Arab press over the details of her captivity and the minutiae of her surviving it and the conditions in El-Khiam and the detainees and the resistance."

Mientras Bechara permanece sentada en la cama de su dormitorio¹⁴ - no mucho más grande que lo que fuese su celda – Salloum le pregunta por la distancia vivida entre el Kham y París, y también entre Beirut y París; le pregunta qué fue lo que dejó en El Kham y lo que trajo consigo. La grabación deja constancia de una conversación mantenida entre Bechara y Salloum que gira en torno a ella, donde ambos debaten sobre cuál debería ser el título del vídeo una vez concluida la conversación. *Untitled part 1: Everything And Nothing* es una historia de supervivencia, de resistencia, de encierro y aislamiento expresada por esta testigo. Sin embargo, el vídeo de Salloum, en lugar de ofrecer detalles minuciosos sobre la angustiada situación de Bechara durante esos diez años, nos habla de aquello que queda atrás y aquello que permanece. Se trata de un diálogo muy íntimo que refleja percepciones muy personales sobre su vivencia. La propia Bechara parece sorprenderse de sus propias revelaciones cuando le dice a Salloum:

Bechara: Estoy hablando aquí de cosas de las cuales nunca había hablado antes.

Salloum: ¿Sí?

*Bechara: Sí, nunca he hablado de todas estas cosas, todo lo que acabo de contarte, todo lo que acabo de decir. No es nuevo pero nadie me había hecho estas preguntas antes.*¹⁵

¹⁴ Bechara se encontraba estudiando derecho internacional en Sorbonne.

¹⁵ SALLOUM, Jayce. *Untitled Part 1: Everything and Nothing* [vídeo en línea]. 2001. [Fecha de consulta: 27 Octubre 2013]. Disponible en: <http://vimeo.com/71401594> Traducción propia. Texto original en inglés: "I am speaking here of things that I've never spoken of. /

El testimonio de la mujer ofrece revelaciones muy íntimas y personales. Pero en cualquier caso, el entrevistador nunca pregunta directamente a la entrevistada. Siempre le pregunta por cuestiones circundantes y que tienen más que ver con sus impresiones, sus emociones y sensaciones. Aunque el vídeo no lo muestra, Salloum trajo rosas a Bechara, quien las colocó junto a una pila de flores muertas. En el vídeo, Salloum le pide que le hable acerca de “las flores”, como refiriéndose a un episodio de algo de lo cual habían hablado antes de grabar el vídeo.¹⁶ El relato de Bechara, a la vez que ofrece el testimonio de su experiencia como presa de una guerra civil, retrata con una íntima delicadeza y extremada sutileza sus pensamientos acerca de por qué ya no cree que las flores que se suelen regalar, una vez cortadas, deban ponerse en agua, desvelando una pequeña confidencia a su entrevistador:

Era la primera vez que me preguntaba a mí misma, ¿por qué? Cuando nos ofrecen flores en presencia o ausencia de la gente que las ofreció, ponemos las flores en un vaso con agua. ¿Para hacerlas florecer? Eso es lo que dicen. ¿Qué es florecer? Solía estar de acuerdo con esto pero en el centro de detención ya no fui capaz de relacionarme con ese concepto, con esa lógica.

La primera vez que pensé sobre ello fue cuando estaba en mi celda de aislamiento, atada a una cadena de la mano y del pie, con la puerta cerrada. Vi una sombra que pasaba rápidamente y entonces me di cuenta de que había una rosa en medio de la celda vacía que

Really? / Yes, I have never spoken of all these accounts, everything I've just told you, all I've just said. It's not new but nobody has ever asked me these questions before.”

¹⁶Salloum consideró que debía grabar la historia que Bechara le contó sobre las flores, de modo que tomó la cámara y le pidió que repitiese la historia. Los detalles de esta historia quedan perfectamente recogidos en una entrevista con Mike Hoolboom. HOOLBOOM, Mike. From Lebanon to Kelowna: an interview with Jayce Salloum [en línea]. [Fecha de consulta: 28 diciembre 2013]. Disponible en: <http://mikehoolboom.com/?p=66>

no tenía ni una manta ni un colchón, nada excepto yo. Miré la rosa y empecé a pensar por qué debería estar puesta en agua. Es bonita por sí misma, una vez que está cortada ¿por qué volver a ponerla en agua, en un intento de revivir todos los significados originales que se perdieron cuando fue cortada? Lo importante no es intentar recuperar la rosa. Cuando se destiñe y muere, como hará, pese a añadirle más agua, uno puede añadir aroma artificial, pero ese no es su estado natural.

Recogí la rosa, robé un trozo de cartón, la rodeé con él y se la ofrecí a una chica palestina llamada Kifah, que inicialmente dejó la rosa para mí. Desafortunadamente los guardas vieron lo que estaba haciendo y la quemaron. No nos estaba permitido hacer o guardar objetos que nos expresasen a nosotros mismos, nuestro estado de ser, o ideología de ningún modo. La flor fue quemada, de cualquier modo no tenía nada de agua para revivirla en primer lugar. A pesar de todo, la rosa permaneció como rosa, mantuvo su belleza, su resplandor, incluso después de ser quemada.

Ahí fue cuando decidí que si alguien me traía flores, no pondría las flores en agua.¹⁷

¹⁷Íd. Traducción propia. Texto original en inglés: "It was the first time I asked myself, why? When we are offered flowers in the presence or absence of the people who offered them, we put the flowers in a base with water. To make them flourish? That is what they say. What is to flourish? I used to agree with this but in the detention centre I was no longer capable of relating to that concept, to that logic.

The first time I thought about it was when I was in my isolation cell, tied up, chained hand and foot, with the door closed. I saw a shadow quickly pass by and then I noticed a rose in the middle of the empty cell which did not have either a blanket nor a mattress, nothing but myself. I looked at the rose and started to think why should it be put in water. It is beautiful in itself, once it is cut why put it back in water, in an attempt to revive all the original meanings which were lost when it was originally cut? The point is not to try to recuperate the rose. When it fades and dies, as it will, despite adding more water, one could add artificial scent as well, but that is not its natural state.

I picked up that rose, I stole a piece of cardboard, framed the rose with it and offered it to a Palestinian girl named Kifah, who initially left the rose for me. Unfortunately the guards saw what I was doing and burned it. We were not allowed to make or keep any objects that expressed ourselves, our state of being, or ideology in any form. The flower was burned, anyway I didn't have any water to revive it in the first place. In spite of it all the rose remained a rose, it kept its beauty, and radiance, even after it was burned.

That was when I decided, that if someone brings me flowers, I won't put the flowers in water."

Cuando Jayce Salloum le pregunta acerca de lo que dejó en el Kham, la respuesta de Bechara revela una promesa personal que nos acerca a su intención de no rendirse en una ardua tarea de resistencia:

¿Qué dejé en El Kham? En mi opinión lo dejé todo y dejé nada al mismo tiempo. Dejé a 140 detenidos, dejé detenidos en Israel, dejé mártires que aún continúan allí, encarcelados por los israelitas, incluso como cadáveres. Los dejé pero al mismo tiempo no los dejé – desde que continúo cargando con el compromiso y la promesa que me hiciera a mí misma un día en 1982. Y espero ser igual para la tarea de esa promesa hasta el último día de mi vida.¹⁸



Jayce Salloum, *Untitled Part 1: Everything And Nothing*, 2001.

¹⁸Íd. Traducción propia. Texto original en inglés: “What did I leave behind when I left Kham? In my opinión I left everything and I left nothing at the same time. I left 140 detainees, I left detainees in Israel, I left martyrs who are still there, imprisoned, by the Israelis, even as corpses. I left them but at the same time I didn’t leave them – since I still carry the commitment and the promise that I look upon myself one day in 1982. And I hope I will be equal to the task of that promise to the last day of my life.”

Salloum ha utilizado la entrevista también en otros de sus proyectos (como por ejemplo, *Untitled Part 2: Beauty and the East*, 1999 [2003]), haciendo uso de un enfrentamiento del sujeto a la cámara, hecho que veremos después. El propio autor dice en una entrevista con Mike Hoolboom:

Siempre que estoy grabando conversaciones intentaré disponerlo de forma que el espectador pueda ser traído al encuentro, de modo que se hallen íntimamente involucrados. Coloco la cámara justo aquí, entre nosotros, como un sujeto al que tienes que mirar a través de la lente de la cámara para verme. De vez en cuando la gente intenta mirar alrededor, entonces después de un rato se tranquilizan y hablan a través de la lente al espectador potencial.¹⁹

Al igual que en el caso de Jayce Salloum, existen otros muchos autores, como los artistas Dias & Riedweg (Mauricio Dias y Walter Riedweg), que recurren en vídeos como *Voracidad Máxima* al método de la entrevista generando un clima de confianza y confidencialidad en el cual se sientan cómodos hablando. Dias & Riedweg entrevistan uno a uno a un total de ocho chaperos de Barcelona, y posan en la cama junto a ellos, ofreciendo una relación de cercanía e intimidad. La cámara graba tanto al entrevistador como al entrevistado, donde el grupo de chaperos cubren su rostro con una máscara que representa el rostro de Mauricio o de Walter.

¹⁹HOOLBOOM, Mike. From Lebanon to Kelowna: an interview with Jayce Salloum [en línea]. [Fecha de consulta: 28 diciembre 2013]. Disponible en: <http://mikehoolboom.com/?p=66>

Traducción propia. Texto original en inglés: "Whenever I'm taping conversations I'll try to set it up so the viewer can be brought into the encounter, so that they're intimately engaged. I place the camera right here, between us, as a subject you have to look through the camera lens to see me. Occasionally people try to look around it, then after a while they settle down and talk through the lens to the potential viewer."

La importancia de la relación entre entrevistador y entrevistado determinan la calidad de la entrevista y la sinceración del entrevistado.

Quizá por eso, otras veces la cámara registra confesiones bajo un clima de intimidad y de confianza que se dan gracias a una relación de parentesco o de cercanía entre el autor del vídeo y la persona que comparte sus confidencias, como ocurre en *The Mom Tapes* (1974) de Ilene Segalove, y *Delirium* (1993) de Mindy Faber, dos documentales en los cuales las confidencias surgen gracias a la relación entre las artistas y sus respectivas madres. Caso similar es *Ama l'Uomo Tuo* (Ama siempre a tu hombre, 1975) de la artista Cara DeVito, un documental que la autora realiza sobre el testimonio de su abuela. En él, Adeline LeJudas, la abuela de DeVito, le cuenta a su nieta su historia personal acerca de los abusos y los maltratos a los cuales se vio sometida por su marido. La sinceridad y calidez de su testimonio conducen a un resultado extremadamente conmovedor, con un lenguaje directo entre nieta y abuela. Esta excesiva proximidad entre el autor y la persona filmada es propia también del género de las *home movies*, en tanto que estas grabaciones mantienen el clima de familiaridad y cotidianeidad, un tipo de cine casero destinado históricamente a un uso privado, a pesar de que actualmente sea un género por excelencia cada vez más extendido.

En determinados casos puede desvanecerse la jerarquía estructurante en el papel de entrevistador y entrevistado, y entonces las confidencias pueden surgir fruto de una conversación, dando lugar a revelaciones no esperadas por el autor. La artista californiana Wendy Clarke, cuyo trabajo

analizaremos en la Cuarta Parte de nuestra investigación,²⁰ no utiliza la entrevista. En su serie de vídeos *Love Tapes*, más de ochocientas personas realizaban un monólogo ante la cámara acerca de lo que para ellos era el “amor”. Igualmente, en series como *One On One*, la artista dispone los medios adecuados para que diversas personas mantengan una correspondencia por vídeo en el cual comparten historias muy personales y confidenciales. En estos casos, la presencia del entrevistador parece ser reemplazada por la cámara, donde desaparece la posición jerárquica del entrevistador y aparece la figura del confesante ante la cámara.

Existen proyectos en que la entrevista da paso al monólogo y al pseudomonólogo, que en todo caso hacen que la persona tenga la intención de presentarse por sí misma a la cámara, al espectador. Estos reflejan un mapa psicológico de los protagonistas entrevistados. Nos referimos, por ejemplo, a una obra bastante controvertida: *Küba* (2005) de Kutlug Ataman (Estambul, 1961). Se trata de una videoinstalación que muestra en cuarenta monitores el monólogo de diversos habitantes de Küba (Estambul), retrato sumamente intimista fruto de entrevistas y de la interacción del artista con esta comunidad.

Küba es un gueto emergente a finales de los años sesenta en el sur de Estambul, cerca del aeropuerto, conformado por un centenar de viviendas chabola construidas de forma improvisada que continúan siendo el alojamiento de numerosos inconformistas de diferente índole étnica,

²⁰ Ver p. 418.

religiosa e ideológica, unidos entre ellos en su desafiante desprecio por el control del Estado. Vivir en Küba es lo que define su sentido de identidad, única en el sentido de que no tiene una sola determinación política, étnica, religiosa o de género. Los habitantes de Küba destacan la percepción de Cuba (nombre del que deriva Küba) como un pequeño pero orgulloso estado insular rebelde contra el sistema global, y es por ello que el nombre de este gueto remite a este país.



Kutlug Ataman, *Küba*, 2005.

El artista Kutlug Ataman pasó dos años inmerso en la vida de sus residentes, trazando un mapa físico y psicológico de su territorio a través de la vida de cuarenta habitantes de la zona. Como señala Ataman, un ladrón de Küba nunca robaría a sus vecinos ni les haría daño. Es más, un residente de Küba activista de izquierda nunca atacaría a un islamista o nacionalista, ni viceversa. Se puede considerar Küba como una comunidad de “outsiders” que se protegen del exterior, del resto de la sociedad. En cierta manera, se trata de una comunidad impenetrable, más allá de su condición de pobreza, que puede ser considerada como un “estado de ánimo”²¹, según explica Ataman. La conciencia de comunidad prevalece sobre cualquier condición individual de sus habitantes. Entre los diversos testimonios que ofrecen los habitantes de Küba destacan historias bastante controvertidas. Así por ejemplo, un ladrón residente en Küba que tiene amantes travestis no es visto como inmoral, ni siquiera por el grupo islámico. En otro de los casos, una anciana matriarca reúne a mujeres musulmanas fundamentalistas en su casa con el fin de mostrarles videos pornográficos sólo por diversión y, como ella dice, “educación”. Entre estas historias también descubrimos a un matón que roba a los mercados con el fin de redistribuir los bienes a los residentes pobres de Küba. Algunas casas tienen fotos del Che Guevara a un lado del profeta mártir Ali y héroes juveniles turcos de izquierda asesinados por el ejército tras el golpe militar de 1970. Los residentes están en contra de la delincuencia y la violencia en

²¹ATAMAN, Kutlug. KÜBA, named after the island republic, is one of the most notorious ghettos in Istanbul [en línea]. [Fecha de consulta: 3 marzo 2014]. Disponible en: http://www.artangel.org.uk/projects/2005/kuba/kutlug_ataman_on_kueba/kutlug_ataman_on_kueba

Traducción propia. Texto original en inglés: “state of mind”.

general, pero también entienden la razón por la cual uno se convierte en ladrón o en asesino cuando forma parte de un sistema social manifiestamente injusto.

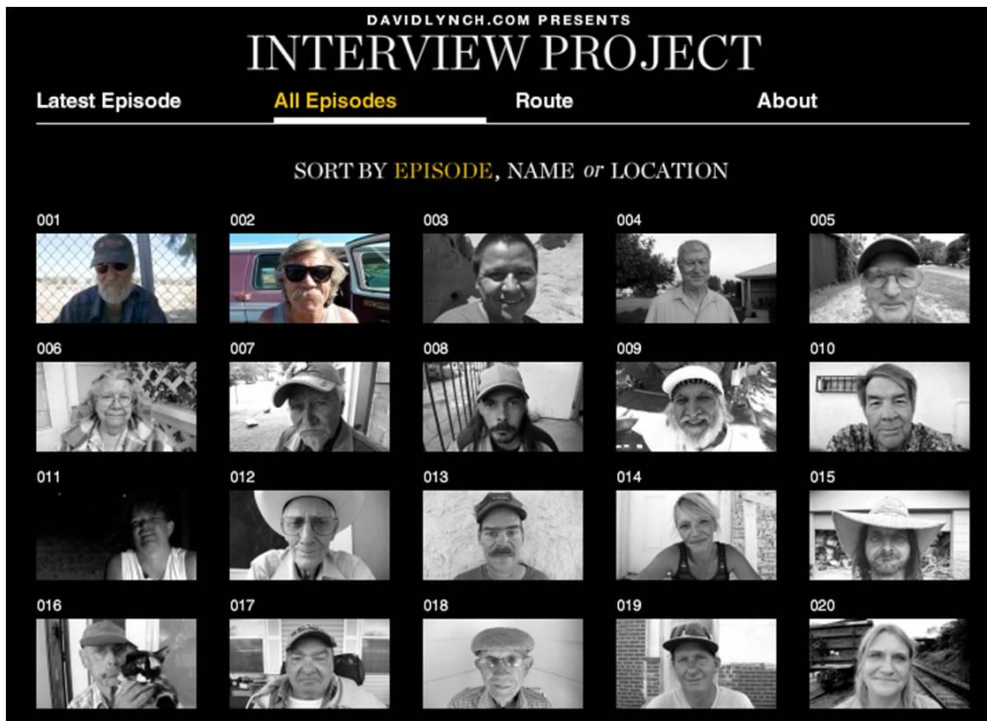


Kutlug Ataman, *Küba*, 2005. Detalle de la instalación.

Küba ha sido mostrada en diversos lugares, desde el Carnegie Museum (Pittsburgh), en la Antigua Oficina de Correos de Birley St (Preston), en vagones de tren (Stuttgart), en Stephenson Works (Newcastle), en el Tribunal de magistrados (Southampton), y en el Museum of Contemporary Art (Sydney).

También merece nuestra atención *The Interview Project* (2009), desarrollado por el conocido director de cine David Lynch, producto de un viaje por carretera de 20.000 millas a lo largo de 70 días en el interior de Estados Unidos. Durante el trayecto por carretera – visitando diferentes localizaciones, bares y áreas – el equipo de Lynch se encontró con diversas personas que se prestaron a contar sus vidas ante la cámara, historias muy personales que muestran triunfos en la vida pero también tragedias. El proyecto se compone de 121 episodios a modo de mini-documentales que responden al retrato de las 121 personas que participaron. Así, por ejemplo, en el episodio 11, Traci (Marfa, Texas) cuenta bajo la luz de la luna cómo llegó a superar su alcoholismo, su primer encuentro con su mejor amigo de toda la vida y sus sueños recurrentes acerca de un hombre con barba y sin rostro; En el episodio 20, Diana (Kisse Mills, Missouri), habla francamente sobre los altibajos que ha tenido en su vida, y sobre la profunda depresión que pasó durante cuatro años sumida en las drogas y el alcohol; en el episodio 31, Jeremie (Hammond, Louisiana) habla sobre los diferentes estilos de vida que ha vivido – en el servicio militar, en la calle, el “escenario de la droga”, etc., contando su condición abiertamente homosexual y las razones de su preferencia por las relaciones de una noche

y las orgías; En el episodio 41, T. J. (Morganton, NC) habla sobre sus encuentros con las drogas y sobre su deseo de convertirse en un escritor en Hollywood; En el episodio 113, Sean Freebourn (Missoula, Montana) habla sobre su lucha contra el cáncer y su amor hacia su fallecida madre, contando su rutina de hacer crucigramas diarios y de cómo el optimismo le ayuda a combatir su enfermedad, etc.



David Lynch, *The Interview Project*, 2009.

Destacable de este proyecto de Lynch es que, según leemos al principio de cada entrevista, los puntos de vista ofrecidos por los participantes reflejan lo que cada uno de ellos quiso contar.

Como hemos visto, los ejemplos analizados dentro de esta modalidad parten de un interés común: aproximarse al conocimiento del sujeto o a determinados aspectos sociológicos, psicológicos o antropológicos de un grupo o sociedad, que en ocasiones deriva en la cartografía de un grupo de diferente edad e índole étnica, cultural, e incluso local. La confesión, en este sentido, se convierte en una cartografía emocional que habla de lo más profundo de cada individuo.

III.1.1.1. El riesgo y la vulnerabilidad del sujeto

El uso de grabaciones realizadas a otras personas – no únicamente mediante la interacción por entrevista – puede resultar algo delicado. En ocasiones por mostrar su imagen; otras veces, por lo que en dichas grabaciones se habla, bien por voluntariedad del individuo, bien mediante la entrevista. Vamos a centrarnos en algunos ejemplos serios dentro del documental (no necesariamente se trata de confesiones, pero sí de información confidencial), y luego abordaremos algunos ejemplos de la confesión en la expresión audiovisual.

En el caso del documental, el principal problema que plantea esta forma de confesión es, precisamente, el efecto que puede ocasionar en aquellos sujetos que se exponen ante la cámara; en ocasiones, por haber dicho algo de lo cual se arrepienten a posteriori. A esto hay que añadir la problemática que plantea la cámara en determinados contextos conflictivos.

Katerina Cizek señala la importancia y la dificultad en la decisión de usar o no la cámara cuando se trabaja en el cine documental. En situaciones de elevado riesgo – de guerra y conflictos, por ejemplo – a veces, la presencia de una cámara puede salvar vidas. En otras situaciones, puede ser objeto de particular atención, un instrumento altamente perseguido por su capacidad de reflejar la realidad, una realidad que determinadas autoridades pueden no desear que se conozca.²² La autora Katerina Cizek señala que, ante todo, hay que tener en cuenta si en determinado lugar o contexto es lícito grabar (por ejemplo, hay países en que grabar a personal militar puede estar prohibido). Sin embargo, también sostiene que hay que tener especial cuidado con la protección de la privacidad de la persona que testifica, puesto que puede quedar indefensa al exponerse ante una cámara. Es por ello que, a veces, la persona que ofrece su testimonio puede solicitar que su identidad sea ocultada. Aunque esto puede realizarse durante la edición y montaje, muchas de estas personas piden que su identidad se oculte en el proceso de grabación.

²²Uno de los principales aspectos que nos interesa resaltar del vídeo como medio es que, según sostiene Sukanya Pillay en *Video for Change*, éste ha sido tradicionalmente usado como evidencia. Este carácter probatorio del vídeo lleva a pensar en la utilidad que ha representado por ejemplo, en tribunales de crímenes de guerra, especialmente hacia el final de la Segunda Guerra Mundial. Como hecho simbólico, en 1945, las potencias Aliadas de Estados Unidos, Reino Unido, Unión Soviética y Francia establecieron el Tribunal Militar Internacional de Nuremberg para procesar a los líderes del nazismo. Cada país introdujo la evidencia fílmica de presuntas atrocidades cometidas por el régimen nazi en Europa. De forma similar, el Tribunal Militar Internacional del Lejano Oriente, establecido y administrado por el General Douglas McArthur de la armada estadounidense en 1946, admitía la evidencia fílmica de las presuntas atrocidades cometidas en el Oriente Asiático. Algo similar ocurrió a raíz de los crímenes de guerra cometidos en la antigua Yugoslavia o, por ejemplo, también en Ruanda (establecido por la UN Security Council en 1993 y 1994 respectivamente), donde se admitió el vídeo como prueba de evidencia de forma regular en los procesamientos.

Entre algunos de los recursos que Katerina Cizek señala para ocultar la identidad de estas personas en la grabación destaca, por ejemplo: pedir al testigo que no mencione nombres ni lugares específicos; que no hagan uso de ropa distintiva; utilizar un contraluz para obtener la silueta de la persona; filmar a la persona con desenfoque; no iluminar el rostro de la persona; filmar sus manos u otras partes del cuerpo excepto el rostro; filmar a la persona de espaldas a la cámara, o con una gorra o algo que oscurezca sus ojos y cara; parar la grabación cuando la persona filmada lo solicite, etc.

En la edición y montaje, Katerina Cizek señala otros procesos: pixelizar el rostro o poner una máscara rectangular sobre los ojos; oscurecer las señas identitarias en primer plano, del fondo o del entrevistado (por ejemplo, el logo de una camiseta); usar edición de sonido para eliminar nombres propios o localizaciones; distorsionar voces para que no sean identificables; utilizar sólo material grabado en el que la persona filmada no sea reconocible. Cizek, además, destaca la importancia de mostrar el resultado final editado para obtener el consentimiento del testigo.

Entre algunas de las consecuencias negativas de la exposición de testimonios a la cámara destaca, por ejemplo, la periodista británica Vanya Kewley, quien dirigió uno de los proyectos pioneros en documentar la situación tibetana a finales de los años ochenta a través de una serie de entrevistas realizadas a monjas tibetanas, testigos de primera mano de la

tortura y de la represión ejercida por el régimen chino. La película fue mostrada en la televisión británica, y pese a que las personas participantes habían dado su consentimiento para ser grabadas e incluso sus rostros fueron oscurecidos o desenfocados, esto no impidió que las autoridades chinas localizaran algunas de estas personas y fueran torturadas. Entre ellas, una de las monjas participantes en el documental. La dicotomía entre mostrar o no un documental de estas características para evidenciar la tortura tibetana compite con la situación de vulnerabilidad de la persona entrevistada. Posteriormente, una de las personas que proporcionaron refugio a la directora durante la grabación de su película también fue torturada a lo largo de seis meses en prisión pese a no haber aparecido en ningún momento en el film.

En otro caso relevante, la directora alemana Maria Blumencron realizó un documental secreto con la ayuda de un hombre tibetano que le sirvió de guía en su película. Durante el rodaje el hombre fue capturado, arrestado y encarcelado en la prisión del Tíbet, agredido y torturado durante cuatro años acusado de espionaje hasta que consiguió escapar a finales de la década de los noventa. La noticia tuvo tal repercusión que incluso la autora admitió para el periódico *Guardian*: “Durante más de cuatro años, viví en el infierno preguntándome qué le habría ocurrido a mi guía, y muchas veces deseé no haber hecho esta película”.²³

²³GREGORY, Sam, et al. [eds.]. *Video For Change. A Guide for Advocacy and Activism*. Londres: Pluto Press, 2005, p. 40. Traducción propia. Texto original en inglés: “For more than four years, I lived in hell wondering what happened to my guide, and I often wished I hadn’t done this film.”

Katerina Cizek sostiene que para saber si la persona que participa en el documental lo hace consciente y voluntariamente, se necesita su consentimiento. En ocasiones, este consentimiento puede verse cumplido si, al mostrar el material grabado a los sujetos implicados, estos aceptan el tratamiento que se ha hecho de ellos en el resultado final de la película. La autora hace referencia al caso de Mandy Jacobson y Karmen Jelinic, directoras del documental *Calling the Ghosts*, que en un principio dudaron entre mostrar o no el resultado final de la película a las dos mujeres que ofrecieron su testimonio ante la cámara. Mandy, que procedía de una formación más clásica, era partidaria de no mostrarlo, pues podía afectar negativamente al resultado de la película; Karmen, por el contrario, consideraba necesario el consentimiento de las mujeres implicadas. Decidieron finalmente que debían mostrarles el material editado, y entonces las mujeres pidieron eliminar cualquier referencia visual al campo de refugiados en el que estuvieron, lo cual significaba reelaborar una parte importante del documental. Una de ellas, que había hecho revelaciones muy íntimas, pidió eliminar una de las secuencias en la que sus padres bromeaban sobre el estado civil de su hija. Claramente, las mujeres entrevistadas estaban pensando en rehacer sus vidas en Bosnia, y a menudo los directores no piensan acerca de las repercusiones de su trabajo en las personas que graban.

La revisión del material grabado y el consentimiento de la persona pueden ser formas de asegurar que el sujeto implicado está de acuerdo con la

representación que se hace de él. Este procedimiento sería planteado de forma pionera por formatos de documental como *Challenge for Change* (1967) de la NFB (National Film Board of Canada), donde los habitantes participantes tenían control sobre la grabación, la selección y la edición del material que compondría la película final. Algo similar hacía la artista Wendy Ckarke, convocando a todas las personas que había grabado para sus *Love Tapes* para que se vieran en vídeo antes de exhibir los vídeos.

Son también frecuentes los casos donde la relación de familiaridad y proximidad dada entre el autor y la persona filmada excede ciertos límites. En *Le Filmeur* de Alain Cavalier, este graba a su mujer desnudándose, vistiéndose, cocinando, o incluso durmiendo en la cama. En una ocasión, ella se despierta asustada al descubrir que Cavalier está grabándola y grita sobresaltada: “¡Me asustaste! ¡Deja de grabar, por favor!”. Un caso mucho más extremo sería *Tarnation* de Jonathan Caouette, película autobiográfica y con momentos sumamente confesionales y controvertidos. Caouette cuenta la vida de su madre, Renee, enferma mental desde los doce años tras sufrir una parálisis debido a un accidente al caer del tejado, hecho por el cual recibió un duro tratamiento de electro-shocks. Renee visita a su hijo a Nueva York durante el año 2000, y en uno de los momentos más intensos, este interroga a su madre en su apartamento dirigiendo la cámara hacia ella, pidiéndole que le hable sobre el accidente y sobre su primer recuerdo en un hospital mental, mientras ella evade respuestas e incluso se levanta y se va de la habitación para no continuar hablando del tema:

Jonathan: *¿Me ayudarás con mi estúpida película, por favor?*
Renee: *Mi estómago no puede con esto.*
Jonathan: *Cuéntame. Mamá, esta es la basura de la que me hablas todo el día. Sacas y reciclas estas historias que me cuentas todo el tiempo sobre Rosemary y Adolph [padres de Renee] y tus doctores y cómo te jodieron la vida.²⁴*

Independientemente de estos ejemplos más próximos al género del documental y del *home movie*, numerosos artistas que han mostrado públicamente contenidos controvertidos o extremadamente confesionales de la grabación de otras personas, han tenido en cuenta la aprobación de estos antes de difundir el vídeo, o bien han optado por ocultar la identidad de los mismos.

En una entrevista realizada por Gene Youngblood al artista Rodney Werden, este le pregunta a Werden si siente que está explotando a las personas que aparecen en sus vídeos. La respuesta de Werden es “no”, aunque en el caso de Pauli, la chica sadomasoquista de su vídeo *Pauli Schell*, se sentía responsable de la información tan personal que ella había

²⁴CZACH, Liz. *Careless Rapture: Artifacts and Archives of the Home Movie* [tesis doctoral]. Rochester, Nueva York: University of Rochester, 2008, p. 180. [Fecha de consulta: 28 diciembre 2013]. Disponible en: https://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&ved=0CDIQFjAA&url=https%3A%2F%2Furresearch.rochester.edu%2FfileDownloadForInstitutionalItem.action%3FitemId%3D5850%26itemId%3D9127&ei=TifpUvn2OdCe0wWapYD4Ag&usg=AFQjCNGma7bKqyNdoYlwx7oX8-Zf6OrIxA&sig2=BJDEvEtXpVnSLlf6yY_sVQ&bvm=bv.60157871,d.bGE
Traducción propia. Texto original en inglés: “Will you just please help me with my stupid film. / My stomach can’t take this. / Talk to me. Mommy, this is the kind of shit that you talk to me about all day. You bring this up and you recycle these stories to me all the time about Rosemary and Adolph and your doctors and how fucked up they fucked you up.”

revelado en la entrevista.²⁵ Esto llevó a Werden a titular su vídeo con el nombre de la protagonista, *Pauli Schell*. De hecho, Werden mostró la grabación a Pauli antes de hacerlo a una audiencia, explicándole las posibilidades de difusión y repercusión de su vídeo a nivel mediático. Además, Werden realizó una publicación de la transcripción de la entrevista del vídeo informando a Pauli acerca de cuántas copias serían impresas. En todo momento, ella estuvo de acuerdo y apoyó la publicación del trabajo.

Como el caso de Werden, otra artista que ha utilizado material controvertido grabado mediante entrevistas ha sido Gillian Wearing. Esta artista británica entrevistó a decenas de niños, utilizando parte de este material en su vídeo *10-16*. En él, varios niños de diversas edades comprendidas entre los 10 y los 16 años hablaban sobre aspectos muy personales e incluso controvertidos. La teórica de arte confesional, Outi Remes, señala que las entrevistas de Wearing a niños pueden ofrecer algunos problemas éticos, ya que además los niños pueden ser fácilmente manipulables. Entre algunas de las directrices de la MRS se destaca que el niño debe ser consciente de cuestiones como “confidencialidad” y “anonimato”, deben tener claro quién tendrá acceso al material grabado y qué se hará con él una vez esté terminado el trabajo. Y sobre todo, las entrevistas a menores de 16 años deben recibir el consentimiento de los padres.²⁶ La artista garantiza el anonimato de los niños participantes

²⁵YOUNGBLOOD, Gene. *Erotic Amateurs, Part Two. The Lives of Rodney Werden*, *Video Magazine*, 80 (5), invierno 1983, p. 40.

²⁶REMES, Outi. *The Role of Confession in Late Twentieth Century British Art*. Tesis doctoral. Reading: University of Reading, 2005, p. 26.

debido a que no usa su imagen, sólo fragmentos del audio de la entrevista. Además, en *10-16*, Wearing entrevista a menores de 16 años, con lo cual necesita el permiso de los padres para poder realizar estas grabaciones. Estos permisos fueron solicitados antes de dichas grabaciones, con lo que puede que algunos padres no sean conscientes de algunas confesiones perturbadoras realizadas por los niños, como por ejemplo el niño de trece años que proclama querer matar a su madre y a su amante.

III.1.2. La confesión que utiliza el medio audiovisual como catalizador

Nos referimos a esta modalidad de confesión para hacer especial hincapié en la relación entre el sujeto y el medio a través del cual se realiza la confesión – la cámara, el vídeo, la obra audiovisual, etc. –. Nos centraremos en esta particular relación en tanto que aborda desde un punto de vista muy específico las implicaciones de la confesión en la práctica artística audiovisual.

La utilización de tecnologías audiovisuales, como por ejemplo el vídeo o la cámara, han dado lugar a investigaciones y disciplinas de trabajo orientadas hacia el crecimiento personal, como por ejemplo la videoterapia. El profesor y videoartista Pedro Ortuño destaca la actividad y el trabajo de Olga Rueda, psicoterapeuta gestalt que aplica la videoterapia en procesos de auto-conocimiento, donde el objetivo es la exploración del

autoconcepto. El autoconcepto lo define como “un marco de referencia necesario desde el que interpretar las propias experiencias y la realidad externa. Un buen ajuste del mismo contribuye a la salud y al equilibrio psíquico permitiendo a una persona respetarse y valorarse tal como uno es”.²⁷ En este caso, con la ayuda de medios objetivos como el vídeo o el registro de sonido, Rueda propone una forma de ejercer una mirada imparcial sobre lo que hacemos y decimos, sobre nuestros gestos, nuestros silencios, etc. La videoterapia permite diseccionar las distintas partes entre la relación de uno consigo mismo y de uno con el otro, entre aquello que somos y aquello que queremos ser.

Si bien este es un claro ejemplo en el que la tecnología audiovisual juega un papel primordial en la relación con el sujeto, en el contexto artístico que analizaremos a continuación no necesariamente tiene fines terapéuticos. Si bien algunos de los artistas a los que nos referiremos han utilizado la tecnología audiovisual como medio de catarsis y como testimonio o medio de una confesión, nos interesará más bien entender las diversas formas de relación que en estas obras genera.

²⁷ORTUÑO, Pedro. Tiempos virtuales; El artista en la era telemática [en línea]. [Fecha de consulta: 28 diciembre 2013]. Disponible en: http://www.espaciointerno.net/index_archivos/Page618.htm

III.1.2.1. La cámara como estimulante psicoanalítico: “Es otro alguien, pero es pequeño, solo en parte humano”

*La cámara, como dice Irving, es un excelente confesionario. La gente quizá diga "No quiero hablar sobre esto", pero enciendes la cámara, y de forma sorprendente lo hacen.*²⁸

(Allie Light)

Los directores de cine documental Allie Light e Irving Saraf revelan algunas de los extraños efectos producidos cuando una persona se enfrenta a la cámara. Ambos directores han manifestado que la cámara incita a hablar. Entre sus películas – realizadas conjuntamente – destaca *Dialogues with Madwomen* (1994), siete entrevistas a mujeres con problemas mentales – esquizofrenias, múltiple personalidad, etc. – entre las cuales encontramos como protagonista a la propia Allie Light, que sufrió una depresión –.

Texto originalmente publicado en la revista *Arte-Terapia y artes* como parte del V Congreso Estatal. *Arte terapia y sus aplicaciones. Encuentros con la expresión*, celebrado en 2006 en Valle del Ricote (Murcia).

²⁸MORRIS, Gary. What does it mean to be a ‘madwoman’ and an artist in American society? A review of Allie Light's documentary on the subject, along with an interview, try to answer that question. *The Bright Side* [en línea], 26 octubre de 2003. Texto original publicado en 1995. [Fecha de consulta: 27 Octubre 2013]. Disponible en:

[http://www.the-bright-](http://www.the-bright-side.org/site/thebrightside/content.php?type=1§ion_id=884&id=1079)

[side.org/site/thebrightside/content.php?type=1§ion_id=884&id=1079](http://www.the-bright-side.org/site/thebrightside/content.php?type=1§ion_id=884&id=1079)

Traducción propia. Texto original en inglés: “(...) the camera, as Irving says, is a great confessional. People will say, "I don't want to talk about such things," and you turn on the camera, and they almost invariably do.”

Light y Saraf no sólo han explorado la enfermedad mental, sino también el impacto psicológico de determinadas enfermedades como el cáncer de mama, caso de *Rachel's Daughters* (1997).

La cámara como herramienta de conocimiento de la psique humana ha sido explorada por diversos autores, tanto cineastas como videoartistas, y muy especialmente dentro de las prácticas del documental, quizá por su poder como herramienta capaz de sacar a la luz confesiones y confidencias que de otra forma resultaría difícil.



Allie Light e Irving Saraf, *Dialogues with Madwomen* (1994).

El objeto de determinadas prácticas del cine documental nos ha llevado a vislumbrar un interés por desencorsetar la realidad, por hacerla visible, por mostrarla de la manera más objetiva posible, como señalaba Michael Renov a través de las prácticas del cine directo. La cámara, desde este punto de vista, constituía un instrumento para desvelar la realidad, donde esta tan sólo se limitaría a registrar lo que ocurre, y donde el director de la película no mostraría ningún tipo de juicio o valor sobre los hechos.

Cabe señalar hasta qué punto se ha perpetuado esta relación de búsqueda de objetividad y conocimiento de la realidad en formulaciones posteriores del documental, esta vez de una manera más introspectiva, penetrando en la psique humana. Si bien es cierto que el *cinéma vérité* ha permitido la introducción del director en el propio film – a diferencia del cine directo –, en ocasiones llevándole a alterar la realidad mediante su presencia, o a establecer diálogos o entrevistas con los diferentes sujetos que aparecen en el film, existen también otras formas de acceder a esta intimidad del sujeto, a sus pensamientos o sentimientos más profundos, quizá posiblemente más emparentados con la primera fórmula del cine directo. Nos referimos a la cámara. Esta ha sido vista como una presencia que no juzga, que no recrimina, que no habla, que simplemente graba, como una máquina, como un órgano pasivo de escucha. Ciertamente, algunos autores como Michael Renov han visto en la cámara la exponencia de una de las premisas del ritual de la confesión enunciadas por Foucault en su *Historia de la sexualidad*: “no se confiesa sin la presencia al menos virtual del otro.”²⁹ En este caso es la propia cámara la que facilita esa “presencia virtual”, la figura del confesor sustituido por el propio aparato tecnológico.

Michael Renov considera *Chronique d'un été* (1961) como uno de los grandes hitos del *cinéma vérité*, una película dirigida por Jean Rouch que contó con la colaboración del etnólogo Edgar Morin, y que constituye un

²⁹FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad: la voluntad del saber*. 9ª ed. Madrid: Siglo XXI de España editores, 1998, p. 78.

mito en el desarrollo de la “confesión a la cámara” en el documental. Según Jean Rouch, la cámara constituye un “estimulante psicoanalítico”:

*Sí, la cámara deforma, pero no desde el momento en que se convierte en cómplice. En este momento tiene la posibilidad de hacer algo que yo no podría hacer si la cámara no estuviese: se convierte en una especie de estimulante psicoanalítico que permite a la gente hacer cosas que de otra manera no harían.*³⁰

*Rápidamente descubrí que la cámara era algo más; no era un freno sino digamos, para usar un término automovilístico, un acelerador. Tú empujas a esta gente a confesarse y nos parecía que no tenía límite. Parte del público que vio la película [Cronique d'un été] dijo que era una película de exhibicionistas. No lo creo. No es exactamente exhibicionismo: es un tipo muy extraño de confesión ante la cámara, donde la cámara es, digamos, un espejo, y también una ventana que se abre al mundo externo.*³¹

³⁰Jean Rouch. Citado en: ROY LEVIN, G. *Documentary Explorations: Fifteen Interviews with Filmmakers*. Garden City, N.Y.: Doubleday, 1971, p. 137. Citado en: RENOV, Michael. Video Confessions. En: RENOV, Michael, SUDERBURG, Erika (eds.). *Resolutions. Contemporary Video Practices*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996, p. 83.

Traducción propia. Texto original en inglés: “Yes, the camera deforms, but not from the moment that it becomes an accomplice. At that point it has the possibility of doing something I couldn't do if the camera wasn't there: it becomes a kind of psychoanalytic stimulant which lets people do things they wouldn't otherwise do.

³¹Jean Rouch. Citado en: EATON, Mick (ed.). *Anthropology – Reality – Cinema: The Films of Jean Rouch*. London: BFI, 1979, p. 51. Citado en: RENOV, Michael. Video Confessions. En: RENOV, Michael, SUDERBURG, Erika (eds.). *Resolutions. Contemporary Video Practices*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996, p. 83.

Traducción propia. Texto original en inglés: “Very quickly I discovered the camera was something else; it was not a brake but let's say, to use an automobile term, an accelerator. You push these people to confess themselves and it seemed to us without any limit. Some of the public who saw the film [Cronique d'un été] said the film was a film of exhibitionists. I don't think so. It's not exactly exhibitionism: it's a very strange kind of confession in front of the camera, where the camera is, let's say, a mirror, and also a window open to the outside.”

La escena más confesional de *Chronique d'un été* es aquella en la que vemos a Marceline³² en la Plaza de la Concordia, una de las pocas personas que sobrevivió a los campos de concentración durante la Segunda Guerra Mundial. Jean Rouch explica que hubo un momento en que Marceline se enfadó porque les había dicho a los directores: "No tengo inconveniente en dejar que me filméis, pero no quiero que nadie escuche lo que tengo que decir hasta que se proyecte la cinta."³³ La particularidad de marcar este distanciamiento entre ella y los posibles auditores de su confesión nos lleva a pensar que la película o el vídeo actúan como filtro, en tanto que la persona que proyecta su monólogo lo hace ante una audiencia reducida, en su extremo únicamente ante la cámara, para posteriormente ser compartido con un público más amplio.

Concretamente, en el caso del vídeo, existen varios ejemplos. Un ejemplo que Michael Renov considera de gran importancia en esta transición hacia un uso de la cámara como instrumento confesional se encuentra en los años setenta, en este caso mediante la utilización de una cámara de vídeo. Es el caso de proyectos de carácter documental como *The Continuing Story of Caryl and Ferd* (1970-71) de Arthur Ginsberg, producido junto con Video Free America. Este trata sobre la vida privada de una particular pareja,

³²El monólogo completo de Marceline en la película de Rouch dice: "Tenías una cebolla en la mano... la pusiste en la mía y me desmayé. (...) (Cantando). ¡Papá! Cuando te vi me preguntaste: '¿Y mamá? ¿Y Michel?' Me dijiste que era tu pequeña. Casi me sentía feliz porque fueran a deportarme contigo. ¡Papá! ¡Papá! Cómo me gustaría que estuvieras aquí conmigo. Fue muy duro. Los vi a todos... en el andén de la estación, a mamá, a todos. Me besaban pero yo tenía el corazón endurecido. Fue Michel quien lo ablandó. '¿No me reconoces?', le pregunté. 'Sí, eso creo. Creo que eres Marcelina', dijo. ¡Papá!"

³³WINTONICK, Peter (dir.). *Cinéma Vérité: Defining the Moment* [vídeo]. Canadá: National Film Board of Canada, 1999.

Carel Row y Ferd Eggan. Ella es una actriz porno y cineasta, y él es un yanqui bisexual. La película, rodada al estilo *cinéma vérité*, captura los deseos y frustraciones de su extraña relación en un ejercicio que denota un carácter terapéutico. Así lo expresa Carel en una entrevista en 1975 emitida junto con un extracto del vídeo para la WNET's Television Laboratory:

*Era importante para nosotros usar la cámara terapéuticamente... Así que cogimos las cámaras a solas y las usamos.*³⁴



Arthur Gingsberg, *The Continuing Story of Carel and Ferd* (1970-71).

La historia de Carel y Ferd tiene lugar bajo una exposición continua y por un período de tiempo ante la cámara, siendo retransmitido el vídeo en directo en una instalación multicanal. Esta obra audiovisual ha sido vista como una mezcla entre la performance, el documental y como terapia para ambos.

³⁴Carel Row. Citado en: RENOV, Michael. Video Confessions. En: RENOV, Michael, SUDERBURG, Erika (eds.). *Resolutions. Contemporary Video Practices*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996, p. 87.

Traducción propia. Texto original en inglés: "It was important for us to use the camera therapeutically... So we took the cameras alone and used them."

En algunos casos, se produce una relación simbiótica entre el propio autor y la cámara, como muestra la artista canadiense Deirdre Logue en una entrevista con Mike Hoolboom, idea bajo la cual la cámara se convierte en una especie de confidente útil en el auto-análisis y la auto-revelación. Logue habla de las potencialidades de la cámara en tanto que instrumento sustitutivo de la presencia humana. Citamos aquí extensamente un fragmento de esta entrevista:

Mi brazo es una rama, la cámara en mi mano es una hoja, en proceso de fotosíntesis. Está mi cuerpo – yo, y después ese `algo` cálido dentro de la cámara, y me permito creer en ello y relacionarme con ello cuando grabo cosas. Es otro alguien, pero es pequeño, sólo en parte humano, y se puede encender y apagar, lo que me gusta hacer a menudo. Soy propensa a hablarle en términos sencillos. A menudo le pregunto por cosas, sopesando la probabilidad de éxito o fracaso, mirando hacia la lente buscando una reacción, criticando mi imagen y compartiendo con ella mis inseguridades. A menudo compartimos nuestras miserias, expresamos las penas que tenemos en común y compartimos nuestros mejores intentos de poner una cara bonita.

[...]

Creo que la creación de una relación antropomórfica con la cámara es esencial para trabajar con uno mismo como sujeto. La cámara siempre está allí, llevada tan fácilmente en la mano, solo a un brazo de distancia, esperando a que aproveches el momento. A que actúes. Esta necesidad que noto de la cámara y su consistente proximidad conlleva una experiencia muy íntima pero a la vez exigente. Casi siempre siento que me están vigilando. Y es precisamente esta mezcla de intimidad con expectación y antagonismo lo que lo hace personal para mí. En realidad, sólo somos nosotras dos.

*Si la cámara no fuera de carne y hueso, quién quedaría sino yo sola.*³⁵

El trabajo de Deirdre Logue, si bien no podemos decir que sea estrictamente confesional, lidia con cuestiones como la auto-revelación. Sin embargo, su relación con la cámara se muestra a veces como una especie de relación con un “amigo confidente”. Para Deirdre Logue, la cámara es como una presencia humana y minúscula. Y como tal, no es una especie de *órgano impasible*, sino que, como presencia humana, es capaz de juzgar nuestros actos:

*A pesar de nuestra proximidad, siento que la cámara enseguida puede juzgar. De hecho, he grabado muchas cosas que siento que a la cámara simplemente no le gustaban.*³⁶

³⁵HOOLBOOM, Mike. *Practical dreamers. Conversations with movie artists*. Toronto: Coach House books, 2008, p. 36.

Traducción propia. Texto original en inglés: “My arm is a branch, the camera in my hand a leaf, photosynthesizing. There is my body – me, and then a warm ‘something’ inside the camera that I allow myself to believe in and relate to when I record things. It is another somebody, but it’s small, only part human, and it can be turned on and off, which I like to do often. I am prone to talking to it in simple terms. I often ask it for things, negotiating the probability of success or failure, looking into the lens for feedback, critiquing my image and sharing with it my insecurities. We often commiserate, expressing a shared sorrow and trying our shared best to put on a good face.

[...]

I think the creation of an anthropomorphic relationship with the camera is essential to working with your self as subject. The camera is always there, held easily in the hand, just an arm’s length away, waiting for you to make something of the moment. To act. This perceived need from the camera and its consistent proximity makes for a very intimate yet demanding experience. I almost always feel like I’m being watched. And it is precisely this intimacy mixed with expectation and antagonism that makes it personal for me. It’s really just the two of us.

If the camera had no carnality, who but me alone would be left?”

³⁶HOOLBOOM, Mike. *Practical dreamers. Conversations with movie artists*. Toronto: Coach House books, 2008, p. 36.



Deirdre Logue, *Per Se*, de la serie *Why Always Instead of Sometimes* (2005).

En la actualidad, con la ayuda de la cámara, los videoartistas son capaces de exhumar sus miedos más profundos e intimidades por sí mismos, o de hacer que otros lo hagan. No es que la cámara y el vídeo sea un sustitutivo de otras terapias, sino que simplemente constituye un medio más a través del cual explorarnos a nosotros mismos. Esto es lo que Michael Renov ha denominado “tecono-análisis”³⁷, es decir, el desplazamiento del analista por el aparato en sí mismo, dando lugar a un tipo de psicoterapia que puede ser realizada por uno mismo. La tecnología se convierte tanto en el lugar de emplazamiento como en un posible punto de relevo para la transferencia. Vemos, en el caso de la confesión a la cámara, una especie de estimulante psicoanalítico que permite que la gente hable y emita monólogos. La cámara no habla. Su silencio no genera diálogo. Esto permite al sujeto

Traducción propia. Texto original en inglés: “Despite our closeness, I feel the camera can sometimes be very quick to judge. In fact, I’ve recorded lots of things I felt the camera simply didn’t like.”

³⁷RENOV, Michael. Video Confessions. En: RENOV, Michael, SUDERBURG, Erika (eds.). *Resolutions. Contemporary Video Practices*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996, p. 197.

encontrarse en silencio ante una presencia. Según sostiene el psicoanalista Theodor Reik, el silencio es un factor importante, ya que puede suponer la antesala de la confesión.³⁸

De este modo, y no de otro, es que en *Electronic Diaries*, la artista estadounidense Lynn Hershman permanece a solas en la habitación, sin la presencia de nadie excepto de la propia cámara, diciendo: “Justo ahora estoy sentada aquí sin ningún técnico de cámara en la habitación. Estoy totalmente sola. Nunca podría hablar de este modo si alguien estuviese aquí.”³⁹ Como Lynn Hershman, otros videoartistas como Paul Wong, Lisa Steele, Martha Wilson o Sadie Benning han explorado el poder de la cámara como confidente, permaneciendo a solas en una habitación o despacho. Muy particularmente, en el caso de Sadie Benning, la artista utiliza el vídeo “como un catalizador para la transformación de sí misma en sus vídeos,”⁴⁰ como señalase Christine Tamblyn. En este sentido, Benning transmite su queja, su desesperación y la injusticia social ante la cámara. En su vídeo *If Every Girl Had a Diary*, Benning se dirige de este modo a la cámara, manifestando dolor e incompreensión:

³⁸REIK, Theodor. *The Compulsion to Confess. On the psychoanalysis of Crime and Punishment*. Nueva York: J. Wiley & Sons, 1966, p. 273.

³⁹Lynn Hershman. Citada en: RENOV, Michael. Video Confessions. En: RENOV, Michael, SUDERBURG, Erika (eds.). *Resolutions. Contemporary Video Practices*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996, p. 202.

Traducción propia. Texto original en inglés: “Right now I’m sitting here with no cameraman in the room. I’m totally alone. I would never, ever talk this way if someone were here.”

⁴⁰TAMBLYN, Christine. Qualifying the Quotidian: Artist’s Video and the Production of Social Space. En: RENOV, Michael, SUDERBURG, Erika (eds.). *Resolutions. Contemporary Video Practices*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996, p. 22. Traducción propia. Texto original en inglés: “(...) Benning use[s] video as a catalyst for self-transformation in [her] tapes.”

*Nací aquí. No estoy de broma. No me mires así.
Tú siempre piensas que es tan divertido, como si fuera una gran
broma o algo así.
Pero no bromeo.*⁴¹

La cámara, como elemento que faculta la introspección, que juzga – según Deirdre Logue – o que, al contrario, se mantiene como un dispositivo silencioso que no emite ningún juicio puede ser un instrumento que facilite la confesión. Bien impulsados por una presencia extraña o por un silencio que nos empuja a emitir nuestro monólogo – tal como un paciente hace ante el silencio del terapeuta durante el análisis – la cámara constituye un método de introspección, un mecanismo que bien nos permite alcanzar cierta auto-comprensión y auto-conocimiento.

III.1.2.2. El vídeo como espejo

*Alguien toma una cámara de vídeo y la pone en marcha, grabando. Se coloca frente a ella, y en un sentido u otro, su cuerpo se descompone. Esta descomposición puede ser más o menos evidente, más o menos literal, pero en todo caso la persona, el sujeto como tal se escinde al aparecer registrado en la banda magnética su otro yo; un yo de naturaleza fantasmal, virtual como lo era la imagen reflejada en el estanque, en el espejo.*⁴²

Gabriel Villota

⁴¹BENNING, Sadie. *If Every Girl Had a Diary* [vídeo]. 1989. Traducción propia. Texto original en inglés: "I was born here. I am not kidding you. Don't look at me like that. You always think it's so funny. Like it's a big joke or something. But I am not kidding you."

⁴²VILLOTA TOYOS, Gabriel. Narciso lee las `instrucciones de uso´. En: *Luces, cámara, acción. Videoacción: El cuerpo y sus fronteras*. Valencia: IVAM, 1997, p. 31.

Son numerosas las interpretaciones realizadas en torno a la imagen desde la primera vez que Lacan hablase sobre su famoso “estadio del espejo” como función formadora del yo en el psicoanálisis, teoría que tuvo múltiples reelaboraciones dentro de la propia disciplina, entre ellas las de Donald Winnicott o Didier Anzieu. Desde entonces, la idea del espejo ha ocupado, como señala Víctor Burgin en *Ensayos*, un lugar destacado en los escritos teóricos sobre la imagen y las artes visuales. Mario Perniola, en *Enigmas: Egipto, barroco y neo-barroco en la sociedad y el arte*, también destaca que el vídeo, desde sus inicios, y en especial durante los primeros años de su producción artística, ha llevado a muchos autores, críticos y teóricos a ver que su condición por excelencia es ser en sí mismo un espejo. En contraposición a la televisión, se subrayan la intimidad del vídeo, su orientación subjetiva, su actitud para funcionar como medio de investigación introspectiva que, según el autor, “tiene la cualidad de espejo del alma, de puerta de acceso a una verdad interior.”⁴³

Una de las críticas más influyentes que ha reflexionado sobre la propia naturaleza del vídeo como un espejo que refleja a su autor ha sido Rosalind Krauss en su texto “Video: The Aesthetics of Narcissism”⁴⁴ publicado en 1976. En él, Krauss expone la doble condicionante que aporta el vídeo: por un lado, la recepción y proyección simultánea de la imagen; y en segundo lugar, la psique humana utilizada como un conducto. A diferencia del resto

⁴³PERNIOLA, Mario. *Enigmas: Egipto, barroco y neo-barroco en la sociedad y el arte*. Murcia: Cendeac, 2006, p. 37.

⁴⁴KRAUSS, Rosalind. Video: The Aesthetics of Narcissism. *October* [en línea]. 1. Primavera 1976, pp. 50-64. [Fecha de consulta: 28 Diciembre 2013]. Disponible en: http://jonahsuskind.com/essays/Krauss_VideoNarcissism.pdf

de las artes visuales, Krauss afirma que el vídeo es capaz de grabar y transmitir al mismo tiempo, produciendo una realimentación instantánea. El cuerpo, ya sea el del artista a través del vídeo o el del espectador en la vídeo-instalación, se encuentra encapsulado entre dos máquinas que son la apertura y el cierre de un paréntesis. Estos son, en primer lugar, la cámara, y en segundo lugar, el monitor, capaz de reproducir la imagen del artista-performer con la misma inmediatez de un espejo.

Según Krauss, el reflejo en el espejo implica una imposibilidad: la de la separación del “yo” de su reflejo. La condición del reflejo es un modo de apropiación, de supresión ilusoria de la diferencia entre sujeto y objeto. En *Air Time* (1973), Vito Acconci se enfrenta a un espejo durante treinta y cinco minutos, al cual dirige su monólogo en el que utiliza los términos “yo” y “tú” para referirse a un diálogo con una amante ausente, pero que parecen traducirse en cierta ambigüedad en tanto que a quien habla es a sí mismo, a su reflejo. De este modo, resulta imposible ver el vídeo *Centers* (1971), también de Vito Acconci, sin entender la conexión entre el artista y su doble, en tanto que, en este vídeo, Acconci se apunta con el dedo a sí mismo durante varios minutos, a su reflejo en el monitor.

Además de *Centers* y *Air Time*, Krauss sitúa como obras centrales para este análisis los vídeos *Now* (1973) de Lynda Benglis, *Revolving Upside Down* (1968), de Bruce Nauman, o también *Boomerang* (1974), de Richard Serra, aunque más tarde señalaría esta última obra como una forma de romper con la prisión de la inmediatez que proporciona la condición del vídeo como espejo.

Sin embargo, mientras que Krauss se refiere a un tipo de vídeo como espejo especialmente centrado en aspectos técnicos del dispositivo y de la imagen, entendemos que la confesión aquí hace uso de este aspecto del vídeo con una finalidad introspectiva a la cual Krauss no parece referirse, al menos por los ejemplos escogidos.

Esta visión de las propiedades especulares del vídeo tiene una estrecha conexión con el “estadio del espejo” de Jacques Lacan. La obra de Lacan ofrece una postura crítica en torno a la tradición filosófico-psicológica, hegemónica en Occidente, que afirma “la existencia de una personalidad humana con una conciencia de su yo.”⁴⁵ Así, el argumento de Lacan seguiría la línea opuesta a la tradición de Descartes y de Kant. Para Lacan la unidad del yo no existe, no hay “personalidad total”. Tan sólo existe ficción unificadora, falsa y alienante.

Sería en el Congreso de Marienbad de la Asociación Psicoanalítica Internacional, en 1936, cuando Lacan presentara su famosa tesis sobre el estadio del espejo bajo el título “El estadio del espejo como formador de la función del Yo (*je*) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”, comunicación por la que recibió duras críticas.

El niño, nos dice Lacan, inicialmente sumido en la descoordinación motriz y en el cuerpo fragmentado, al mirarse en el espejo, reconoce su imagen. Aquel que el niño mira y reconoce, aquel que le imita tan bien (que tarde o temprano descubrirá que se trata de él mismo), no actúa

⁴⁵PRAT, Joan. *Los sentidos de la vida. La construcción del sujeto, modelos del yo e identidad*. Barcelona: Bellaterra, 2007, p. 70.

descoordinadamente y no tiene cuerpo fragmentado. Esta imagen está dotada de una unidad que el niño es incapaz de percibir en sí mismo. No puede verse de forma completa si no es a través de este reflejo en el espejo. Esta imagen anticipa una maduración del dominio motriz que en el momento no se tiene, la primera identificación imaginaria, clave para la formación del yo y fundadora de otra serie de identificaciones posteriores importantes en la constitución del yo.

El vídeo, especialmente en su primera etapa, podría ser visto como un momento de reconocimiento del individuo en el medio electrónico. De hecho, gran parte del videoarte realizado en los inicios del vídeo, especialmente en el contexto estadounidense, experimenta con la imagen reflejada en el monitor y con el vídeo en circuito cerrado.

En el análisis del vídeo como espejo que proponemos, nos interesará abordar esta estética del narcisismo descrita por Krauss, aunque a través de un reflejo especular más introspectivo; trabajos en los que el espejo no es sólo una cualidad estética o formal, sino que trasciende a una representación del individuo, de su yo fantaseado, del proceso de reconstrucción de su memoria y sus recuerdos, de sus peores miedos. Hemos querido prestar atención en este análisis al trabajo de tres artistas que han utilizado el vídeo como espejo introspectivo aprovechando las cualidades específicas del dispositivo del vídeo: *7 Day Activity* de Paul Wong, *A Very Personal Story* y *Birthday Suit* de Lisa Steele, y *Deformation* de Martha Wilson. Como veremos, este reflejo introspectivo nos dejará ver un contenido bastante confesional en estos vídeos.

Paul Wong: 7 Day Activity. “Me hice vegetariano a causa de mi vanidad”

*A menudo he usado el vídeo como espejo. Con este iPad, por ejemplo, puedo dar una vuelta, sentarme y, como con un lápiz y papel, puedes escribir en tu diario todo tipo de cosas para ti que no dirías a otros. Parte de mi práctica siempre ha sido el uso del vídeo, especialmente en el momento en que todavía era considerado bastante radical – ahora la gente lo hace todo el tiempo, suben cualquier cosa en Facebook y en Youtube en un minuto –. Estaba intentando reivindicar el medio del vídeo como un espacio privado confesional en el cual uno podría decir y hacer cosas y entonces decidir si compartirlas o no con un mundo más grande. Y ahora la gente lo hace todo el tiempo.*⁴⁶

Paul Wong (British Columbia, Canadá, 1954) es un artista multimedia que comenzó a trabajar con el vídeo como una herramienta realmente revolucionaria. Mientras que muchos de sus vídeos suelen tratar sobre sexo y sexualidad – especialmente a través de los testimonios de otros individuos, – una extensa producción videográfica de Paul Wong es autobiográfica.⁴⁷

⁴⁶Ver Anexo. Entrevista a Paul Wong, p. 4. Traducción propia. Texto original en inglés: “I often have used video as a mirror. With this iPad, for example, I can walk around, sit down and like with pen and paper you can write in your journal all kinds of things to yourself you would not say to other people. Part of my practice always has been the use of video, especially at that time when it was still considered quite radical – now people do it all the time, they put anything up on facebook and YouTube in a minute. I was trying to claim the video medium as a private confessional space that one could say and do things in and then decide to share or not to share that with a bigger world. And now people do it all the time.”

⁴⁷Algunos de los primeros vídeos de Wong constituyen más bien acciones ante la cámara, como *60 Unit: Bruise*, en la que su entonces pareja Kenneth Fletcher extraía su sangre con una jeringuilla y la inyectaba en la espalda de Wong, lo cual le produjo una moradura. Otro

El vídeo que mayormente describe la relación del artista con el vídeo como espejo es *7 Day Activity* (1977), en el cual Wong documenta siete días de tratamientos faciales para su acné – “el problema de mi piel”,⁴⁸ según confiesa Wong en una entrevista –. En él, vemos desde un primer momento a Paul Wong en primer plano, mirándose a un espejo, aplicándose tratamiento y quitándose los granos. Mientras, un texto recorre la pantalla y nos informa del riguroso proceso seguido por el artista durante cada uno de los siete días de tratamiento, señalando en cada momento los productos que se aplica en la cara (desde jabón de glicerina a cremas de limpieza facial, mascarillas o baños de vapor en la cara) y las direcciones a seguir con cada uno de ellos (enjuagar con agua fría, aplicar por la noche, usar especialmente para el tratamiento de espinillas, etc.).



Paul Wong, *7 Day Activity*, 1977.

de los vídeos más expresivos de Wong es *in ten sity* (1978), un vídeo catártico dedicado a Kenneth tras su suicidio, vídeo en el cual Wong rebota contra las paredes de un habitáculo videovigilado al ritmo de una banda sonora de punk. Podemos encontrar más detalles sobre la intensidad dramática de estos vídeos en una entrevista de Wong con Richard Fung. Ver: FUNG, Richard. *Misfits Together: Paul Wong on Art, Community and Vancouver in the 1970s and '80s*. *Fuse*. 21 (3), 1998, p. 45.

⁴⁸GOLDBERG, Michael. Paul Wong as Interviewed by Michael Goldberg. *Centerfold*. junio de 1978, p. 53. Traducción propia. Texto original en inglés: “my problem skin”.

Mientras vemos al artista en diversas escenas aplicándose los productos, comprendemos que Wong está mirando su reflejo, la pantalla del monitor, que utiliza como espejo. Sobre las imágenes y el texto se superpone, además, la voz en off de Paul Wong explicando que el acné es una infección de la piel, a la vez que introduce una serie de declaraciones que permiten al espectador comprender el verdadero conflicto que supone el aspecto físico de su rostro, lleno de acné:

Me hice vegetariano a causa de mi vanidad.

No puedo esperar a volver a Vancouver. Viajar es muy duro para mi cutis. Cuando estoy fuera, lo que más echo en falta es a mi dermatólogo.

Si tengo una vida que vivir, déjame vivir mi piel bella.

Mírame, 22 años con el cutis de un adolescente. Qué humillación... dame una bolsa de papel para llevarla sobre mi cabeza.

*Mis fotos favoritas son borrosas.*⁴⁹

Junto a las declaraciones del propio artista, que proclaman la imposibilidad de alcanzar su ideal de perfección, escuchamos una voz femenina que le hace algunas advertencias: “¿Qué es lo que comes? Te recomiendo que sería mejor que dejases de comer carne y alimentos con colesterol.” O “¿Qué esperas? Probablemente eres alérgico al alcohol y bebes todos los días. Deberías de dejarlo...”.

⁴⁹WONG, Paul. *7 Day Activity* [vídeo]. 1977. Traducción propia. Texto original en inglés: “I became a vegetarian because of my vanity”. “I can’t wait to come back to Vancouver. Travelling is very hard on my complexion. When I’m away, I miss my dermatologist the most.” “If I have one life to live, let me live my skin beautiful.” “Look at me, 22 years old with the complexion of an adolescent. How humiliated... give me a paper bag to wear over my head”. “My favorite photos are blurred”.

Lisa Steele: *A Very Personal Story* y *Birthday Suit*. “Tengo algo que contarte”

Lisa Steele (Kansas City, Missouri, 1947), es una artista que emigró a Canadá en 1968, donde desarrolló su carrera artística en la ciudad de Toronto. Lisa Steele destaca por ser una de las artistas pioneras en utilizar el vídeo en Canadá, donde ha desarrollado una extensa y prolífera producción videográfica, que a partir de los ochenta desarrollaría junto con su pareja Kim Tomczak. Algunos de los primeros vídeos de Lisa Steele tienen un carácter bastante confesional y autobiográfico, como sucede en su vídeo *A Very Personal Story* (Mi historia personal, 1974), revelando el recuerdo de la muerte de su madre cuando era adolescente:

*Cuando tenía quince años, llegué a casa y encontré a mi madre muerta. Este vídeo describe el día de su muerte. Hasta que hice este vídeo, nunca había contado completamente esta historia. El vídeo es un intento de recordar lo más fiel posible un día de mi vida – para dejar que el recuerdo se convierta en presente –.*⁵⁰

Lisa Steele se coloca desnuda frente a la cámara, donde únicamente vemos un plano de su rostro. Pone sus manos delante de su cara, se toca los dedos y juega con ellos mientras rememora su historia.

⁵⁰VTAPE [en línea]. [Fecha de consulta: 27 Octubre 2013]. Disponible en: <http://www.vtape.org/catalogue.htm>

Traducción propia. Texto original en inglés: “When I was 15, I came home to find my mother dead. This tape describes the day of her death. Until I did this tape, I had never completely recounted this experience. The tape is an attempt to remember as accurately as possible on day in my life – to let memory become the present tense”.

En A Very Personal Story sabía que quería hacer este vídeo pero no sabía cómo, no sabía qué necesitaba hacer así que probé un par de sitios en mi apartamento que no funcionaron y finalmente me coloqué poniendo mis manos delante de mi cara de modo que pudiese hablar.⁵¹

La autora se mantiene en silencio durante los primeros segundos del vídeo, como si tratase de recomponer la historia antes de hablar, y comienza diciendo: “Tengo una historia que contarte, una verdadera, una historia muy personal.”⁵²

Lisa Steele continúa diciendo que se trata del recuerdo de algo que ocurrió en diciembre de 1963, pero la imprecisión de su memoria le lleva a dudar: “No recuerdo el día, el 11 o 12, más o menos, de 1963”⁵³. Por aquel entonces su madre estaba enferma. Lisa Steele dice que en el colegio había sido un día bastante normal, y que al salir, pasó la tarde en casa de su novio, no haciendo nada en particular. Lo curioso es que Steele dice no haber recordado esta última parte de la historia hasta ahora, hasta el momento en que graba el vídeo.

⁵¹Ver Anexo. Entrevista a Lisa Steele, p. 6. Traducción propia. Texto original en inglés: “In *A Very Personal Story* I knew I wanted to make this tape but I didn’t know how, I didn’t know what I needed to do to find it so I tried a couple of places in my apartment that wasn’t working and finally I set down putting my hands in front of my face so I could talk.”

⁵² STEELE, Lisa. *A Very Personal Story* [vídeo]. 1974. Traducción propia. Texto original en inglés: “I have a story to tell you. A really, a very personal story”.

⁵³ STEELE, Lisa. *A Very Personal Story* [vídeo]. 1974. Traducción propia. Texto original en inglés: “I don’t remember the day, 11th or 12th, something like that, 1963”.



Lisa Steele, *A Very Personal Story*, 1974.

Al volver a casa vio que las luces permanecían apagadas, y que la puerta estaba abierta, y que entraba bastante frío en el interior. Al entrar, su madre yacía muerta en la cama. En la narración del relato, Lisa cuenta que nunca antes había visto a una persona muerta, pero que no tuvo la sensación de que fuera espeluznante o terrible: “Estaba muerta. Tan solo se fue.”⁵⁴

La autora recuerda cómo comprobó realmente que su madre estaba muerta – tocó el pulso de su madre, y colocó un espejo enfrente de sus labios y su nariz para comprobar que su corazón no palpitaba y que no respiraba – y entonces permaneció dos o tres minutos junto a la cama, mirando alrededor, intentando buscar alguna explicación que pudiese decirle lo que había ocurrido. Le llevó algunos minutos reaccionar para

⁵⁴ STEELE, Lisa. *A Very Personal Story* [vídeo]. 1974. Traducción propia. Texto original en inglés: “... she was dead. Just gone.”

pedir ayuda a alguien. Sin embargo, Lisa Steele era consciente: “(...) mi madre se había ido de su cuerpo para siempre y nunca volverá.”⁵⁵

La reconstrucción de la historia llega en un clímax cuando Steele, que dice tener como familia tan solo a su hermano, se dio cuenta que estaba sola, que a partir de ese momento tendría que continuar su vida por sí misma:

*La mayoría de los padres de la gente no mueren cuando ellos son jóvenes, mueren cuando son mayores. Y nadie quiere perder a sus padres, no importa lo poco que les gusten o se lleven bien con ellos. No quieres perderlos. Y supe que estaba realmente sola entonces. No solo en términos de, cuando tu madre muere, sí, como niña, estás sola. Estaba sola en un sentido más amplio también. Porque fue una gran experiencia en mi vida, y nadie quiere oír sobre ello, demasiado.*⁵⁶

Mientras que al principio Lisa Steele mantiene sus manos delante de su cara, al final, la autora ha conseguido bajar las manos y mostrar su rostro completamente, mostrando la dificultad del relato de esta historia, como si a lo largo del vídeo consiguiese recuperar y reconstruir esa memoria.

Otro de los vídeos más emblemáticos de Lisa Steele es *Birthday Suit – With Scars and Defects* (Traje de cumpleaños – con cicatrices y defectos, 1974):

⁵⁵ STEELE, Lisa. *A Very Personal Story* [vídeo]. 1974. Traducción propia. Texto original en inglés: “(...) my mother had gone away from her body and she will never be back”.

⁵⁶ HENRICKS, Nelson, REINKE, Steve (eds.). *By the Skin of their Tongues. Artist Video Scripts*. Toronto: YZY Books, 1997, p. 23. Traducción propia. Texto original en inglés: “Most people’s parents don’t die when they’re young, they die when they’re old. And nobody wants to lose their parents, no matter how much they dislike them or don’t get along with them. You don’t want to lose them. And I knew that I was really alone then. Not even in terms of just, when your mother dies, yes, as a child, you’re alone. I was alone in a larger way, too. Because it was a big experience in my life, and nobody really wants to hear about it, too much.”

*En la ocasión de mi 27 cumpleaños decidí hacer un vídeo que hiciese una crónica de mi paso a través del tiempo. Siempre he sido torpe, tropezándome, desplomándome y cayéndome con alarmante regularidad. Este vídeo acepta el alcance de las consecuencias.*⁵⁷

En *Birthday Suit*, Lisa Steele permanece ante la cámara, alejándose del objetivo para mostrar todo su cuerpo desnudo, su “traje” de cumpleaños, con todas sus cicatrices y defectos. Después se aproxima para mostrar y datar cronológicamente cada una de las cicatrices y marcas de su cuerpo, seguido de una explicación que contextualiza el trauma de algunas de estas heridas. Steele narra especialmente aquellas historias que relatan accidentes por travesuras y traspies, mientras muestra de cerca sus marcas señalándolas y tocándolas con el dedo.

El alcance de estas heridas, inscritas en la piel y exteriorizadas a través de la historia oral, produce un diario de supervivencia que delata cicatrices más recientes como la de una biopsia por un cáncer de mama. Steele utiliza la performance emplazando su cuerpo como un lugar para la memoria, con todo tipo de dolencias y resistencias a través del paso del tiempo, y donde el vídeo constituye un espejo que sirve a la artista para mirarse y señalar sus heridas frente a la cámara, un espacio para la identificación del cuerpo a través de historias y anécdotas privadas e íntimas.

⁵⁷VTAPE [en línea]. [Fecha de consulta: 27 Octubre 2013]. Disponible en: <http://www.vtape.org/catalogue.htm>

Traducción propia. Texto original en inglés: “On the occasion of my 27th birthday I decided to do a tape that chronicled my passage through time. I have always been clumsy, tripping, dropping, falling with alarming regularity. This tape accepts the extent of the consequences.”

Martha Wilson: Deformation. “Voy a deformarme del modo que más temo”

Martha Wilson (Filadelfia, 1947), es una performer y artista feminista que vive en Nueva York, y que comenzó a trabajar en vídeo en los setenta cuando se fue a estudiar a Halifax en Nova Scotia (Canadá).

La obra de Wilson ha reflejado, desde diferentes disciplinas artísticas, la actuación del sujeto ante la cámara y el vídeo monitor, su posición en tanto que efecto de dicha representación. Así, en *Premiere* (Estreno, 1972), la artista deja claro este concepto, leyendo un texto mientras se encuentra sentada enfrentada al objetivo de la cámara:

Estoy dramatizando la actuación del comportamiento humano mediante la lectura de un guión frente a este vídeo monitor. Los individuos juegan a ser ellos mismos para darse cuenta de sí mismos, así que en un sentido, todos los seres humanos están actuando frente a los vídeo monitores o audiencias, ficticios o reales, todo el tiempo. Lo que esto significa para el concepto del “yo” es que el yo no existe como nada sino como efecto dramático. El yo con el que otros tratan es la imagen que proyectamos en la escena de acción, y lo que está en riesgo es si la imagen será acreditada o desacreditada. Por ejemplo, estoy jugando a ser una artista delante del vídeo monitor, y lo que está en riesgo no es si estoy aquí, sino si estoy convenciendo exitosamente a mi audiencia de que soy una artista. Incluso si fuera una artista farsante, tendría que usar técnicas que todo el mundo usa para convencer a mi audiencia de mi sinceridad. Lo que es más importante para esta pieza no es lo que estoy diciendo, sino lo que no estoy diciendo: lo que la audiencia lee de mis movimientos de ojos, tono de voz, gestos, errores y demás. Si esta fuese una situación de la vida real, la audiencia podría ejercitar el tacto, protegiéndome de cualquier indirecta que mi actuación no está analizando. No estoy siendo

*negativa sobre la actuación. Una buena actuación transforma el estilo en propio, o el estilo en arte.*⁵⁸

La obra de Martha Wilson trata en gran parte sobre la representación del individuo. A principios de los setenta (entre 1970 y 1974) realizaría una serie de fotos combinadas con texto, entre las cuales destaca principalmente un díptico compuesto por el rostro de la artista con su mejor look, y su mismo rostro deformado. Abajo, en el texto, podemos leer: “Maquillo la imagen de mi perfección” / “Maquillo la imagen de mi deformidad.”⁵⁹ En esta línea cabe destacar el vídeo de Wilson titulado *Deformation* (Deformación, 1974), donde la artista se maquilla mirándose al monitor de forma que construye la imagen de sí misma que más teme, aquella en la que no quiere llegar a convertirse.

⁵⁸VTAPE [en línea]. [Fecha de consulta: 27 Octubre 2013]. Disponible en: <http://www.vtape.org/catalogue.htm>

Traducción propia. Texto original en inglés: “I am dramatizing the performance aspect of human behavior by reading a script in front of this video monitor. Individuals play at being themselves in order to realize themselves, so in a sense, all human beings are performing in front of video monitors or audiences, fictive or real, at all times. What this means for the concept of “self” is that the self does not exist as anything but a dramatic effect. The self others deal with is the image we project into a scene of action, and what is at stake is whether this image will be credited or discredited. For example, I am playing at being an artist in front of a video monitor, and what is at stake is not whether I am here, but whether I am successfully convincing my audience that I am an artist. Even if I were a con-artist, I would have to use techniques everyone uses to convince my audience of my sincerity. What is most important to this piece is not what I am saying, but what I am not saying: what the audience reads from my eye-movements, tone of voice, gestures, mistakes and so on. If this were a real-life situation, the audience might exercise tact, protecting me from any hint that my performance is not going over. I am not being negative about play-acting. A good performance transforms style into self, or style into art.”

⁵⁹Traducción propia. Texto original en inglés: “I make up the image of my perfection”. “I make up the image of my deformity”.

Al principio, Wilson muestra su rostro maquillado de la forma en que más se siente favorecida, colocando la cámara ligeramente en alto de manera que reduzca su papada y no le permita mostrar sus dientes. Sin embargo, después de hacer este avance y de explicar la imagen de sí que más le gusta, Wilson anuncia: “Voy a deformarme del modo que más temo. De todas las maneras que más temo.”⁶⁰ Para ello, hará uso del punto de vista de la cámara y del maquillaje, para mostrar su rostro lo más deformado posible.

Martha Wilson comienza a marcarse y dibujarse bolsas en los ojos, diciendo que así es cómo amanece por las mañanas; después traza arrugas en los ojos y en la frente; se peina con la raya en medio aplastándose el pelo; exagera con maquillaje su papada y su barbilla, y finalmente muestra sus dientes a la cámara, parte de su rostro de la cual dice avergonzarse.

La artista confiesa su rostro más terrible, los defectos físicos de los cuales se avergüenza, y los miedos que la llevan a hacer una parodia de sí misma. Casi cuarenta años después, en el 2011, Wilson realizaría una retrospectiva en PPOW Gallery (Nueva York), en la que mostraría cómo ha llegado a convertirse en aquello que precisamente más temía. La exposición se titulaba *I Have Become My Own Worst Fear* (Me he convertido en mi propio miedo).

⁶⁰WILSON, Martha. *Deformation*. 1974. Traducción propia. Texto original en inglés: “I’m going to deform myself in the way I fear the most. All the ways that I fear the most”.



Martha Wilson, *Deformation*, 1974.

Tanto en la obra de Paul Wong como de Lisa Steele o Martha Wilson existe un interés en el uso del vídeo como espejo. Sin embargo, ¿podemos hablar de narcisismo en estos vídeos? Mientras Rosalind Krauss fija especial atención en vídeos de artistas que ponen en énfasis este hecho – a la vez que proporciona ejemplos de cómo romper con la instantaneidad que encierra el dispositivo del vídeo – nosotros hemos querido resaltar ejemplos que claramente utilizan el vídeo como espejo para revelar aspectos personales y confesionales, pero que chocan particularmente con esta idea de narcisismo encerrada en las obras descritas por Krauss. Si bien algunos críticos como Gabriel Villota desestiman que la estética del narcisismo sea el eje vertebrador de muchas de las obras posteriores del videoarte a las del año en que Krauss escribiese su famoso artículo, es cierto que la concepción del vídeo como espejo ha sido una idea muy

influyente en los primeros videoartistas y en parte de la producción videográfica posterior.

No obstante, conviene señalar que en estas vídeo-confesiones – utilizando aquí el término de Renov – se parte de una construcción alejada de este narcisismo. El propio artista Paul Wong señala que “*7 Day Activity* quizá trate de la vanidad, pero no es [un vídeo] narcisista.”⁶¹ El vídeo explora, más bien, el concepto de belleza construido y manipulado a través de los medios de comunicación.⁶² Por su parte, *A Very Personal Story* y *Birthday Suit* de Lisa Steele abordan un cuerpo marcado por heridas – físicas y emocionales – donde la artista muestra un interés en su reconstrucción a través de la memoria oral. Por último, en el caso de *Deformation* de Martha Wilson, la artista, en un intento de mostrar su mayor miedo, acaba por construir la imagen de aquello en lo que realmente no desea convertirse.

La confesión en vídeo puede llegar a ser un producto narcisista, especialmente aquel que estamos acostumbrados a ver en Youtube, las redes sociales o los medios de comunicación. Pero en el videoarte se ha tratado numerosas veces de romper con los estereotipos y la imagen idealizada del sujeto. Existe más bien una fractura con ese Yo ideal con el que el yo se identifica en un espejo. La confesión, en la expresión artística

⁶¹ Ver Anexo. Entrevista Paul Wong, p. 4. Traducción propia. Texto original en inglés: “*Seven Day Activity* perhaps deals with vanity, but it’s not narcissistic.”

⁶² Wong habla de esto en una entrevista con Michael Goldberg. Ver en: GOLDBERG, Michael. Paul Wong as Interviewed by Michael Goldberg. *Centerfold*. junio de 1978, p. 56.

audiovisual, muestra en estos casos estudiados los miedos, defectos o traumas de un sujeto que huye de cualquier forma de idealización. Quizá, como señala Gabriel Villota Toyos en su texto “Narciso lee las `instrucciones de uso””, la ruptura con este narcisismo se deba precisamente a que “la mayoría de los trabajos englobables dentro de cualquiera de estas categorías [el cine de vanguardia, experimental o no convencional, y el video experimental o videoarte] han tratado habitualmente de deconstruir – de muy diferentes modos – esas estructuras o mecanismos de fascinación en los que se basa la industria hollywoodiense (...), para tratar más bien de mostrar las entrañas del monstruo.”⁶³

III.1.2.3. La obra audiovisual como confesión

Dedicaremos este capítulo a abordar un ejemplo clarificador de lo que supone la obra audiovisual como confesión, es decir, cuándo la obra se convierte en la propia confesión de su autor y, finalmente, lo que se produce no es un miedo al contenido que encierra la confesión, sino más bien un miedo al propio acto de la confesión audiovisual por el cual se confiesa a la audiencia, y muy específicamente a “determinada audiencia”. En *A Very Personal Story*, de Lisa Steele, vimos cómo el vídeo era la propia confesión. Steele nunca había hablado con tal claridad y exactitud sobre el día de la muerte de su madre hasta grabarlo en vídeo, y tampoco tuvo

⁶³ VILLOTA TOYOS, Gabriel. Narciso lee las `instrucciones de uso’. En: *Luces, cámara, acción. Videoacción: El cuerpo y sus fronteras*. Valencia: IVAM, 1997, p. 36.

necesidad de volver a hablar de ello después de hacerlo. La obra se convierte aquí en la propia confesión.

Además del caso de Steele, existen otros casos similares. Nos remitiremos a tratar una de las obras más conocidas de Renata Mohamed, artista cuya familia es de origen guyanés (nacida en las British Virgin Islands del Caribe), y que a finales de los ochenta emigró a Canadá junto con sus padres y su hermano, donde estudió arte y realizó su vídeo *Coolie Gyal* (2004), una película experimental de cuatro minutos rodada en super 8 y editada en vídeo, donde la autora confiesa a sus padres su homosexualidad. Hemos de tener en cuenta, como Robin Metcalfe sostiene, que “la confesión es un recurso dominante en el discurso gay.”⁶⁴ Renata Mohamed habla de la importancia de la audiencia de la confesión; quién es el receptor de esa confesión y a quién va dirigido:

*[Realizar] una confesión (...) puede resultar duro dependiendo de quién sea la audiencia [a quién la dirijas] (...). Yo [puedo hablar sobre ello] con mis amigos y nunca lo vería como una confesión, sólo como una conversación. Pero con la familia u otras personas, no personas de autoridad sino simplemente otras personas, que puedan cambiar, puedo mostrarme muy aprehensiva.*⁶⁵

⁶⁴METCALFE, Robin. Black Box: The Videos of Steve Reinke. *Parachute*. Diciembre 2000, p. 88. Traducción propia. Texto original en inglés: “The confessional is a dominant trope in gay discourse.”

⁶⁵Ver Anexo. Entrevista a Renata Mohamed, p. 5. Traducción propia. Texto original en inglés: “In a confession, (...) it [can] also be harder depending on who the audience is [depending on who you’re addressing it to]. (...). I myself [can talk about it] with my friends and would never see it as a confession, it’s just conversation. But then, with family or other people, not people of authority but just someone else, that can change, I can feel apprehensive.”

En el film, la voz en off de Mohamed se dirige como una carta leída a su familia, mientras vemos imágenes que evocan las ocupaciones laborales de su padre (comerciante y carpintero) y de su madre (costurera). La artista pretendía hacer reflexionar a sus padres sobre los valores propios de la familia porque estaba convencida de que confesar ser gay o lesbiana a menudo acaba por destruir las relaciones familiares. Es por ello que en el la película utiliza imágenes de la boda de sus padres y de la infancia de la artista grabadas en Super 8. De esta forma la autora podría mostrar una relación entre las actividades desempeñadas por sus padres, de carácter artesanal, y la creación elaborada del film mediante la grabación y el revelado de la película:

No era que quisiera hacer un vídeo para declarar mi homosexualidad a mis padres, quería decir que era gay a mis padres y encontrar la mejor forma. Y vi que una [vídeo-] carta sería capaz de hacerlo. [Elegí la vídeo-carta] porque no era capaz de decíselo a la cara.⁶⁶



Renata Mohamed, *Coolie Gyal*, 2004.

⁶⁶*Id.* Traducción propia. Texto original en inglés: “(...) it wasn’t that I wanted to make a video to come out to my parents, I wanted to come out to my parents and [I was looking for the] best way. And I found that a [video] letter would be able to tell them. [I chose the video letter] because I wasn’t able to tell them face to face.”

En la película, la figura de Renata Mohamed está presente únicamente a través de su voz. “No me gusta verme ante la cámara”⁶⁷, dice justificando el motivo por el cual decide utilizar la *voz en off* sin hacer uso de la presencia de su propia imagen. En *Coolie Gyal*, Renata Mohamed utilizó su obra audiovisual como filtro, como máscara. Esta le proporcionaba la distancia necesaria para poder contar algo muy personal, ya que el camino era construir este mensaje en un modo en que la propia artista se sintiese cómoda. Al finalizar el vídeo, Mohamed mostró la película a sus padres y hermano en privado:

*[Estábamos todos] en casa con mi hermano, y les dije [a mis padres] que quería mostrarles algo específico y verdaderamente importante. Les dije que lo pusieran y lo vieran y me fui porque no podía estar en la habitación. Aquello era demasiado.*⁶⁸

Mohamed confiesa a sus padres mostrándoles la película que había hecho, un mensaje que muy específicamente estaba dirigido a ellos. La joven siente ansiedad por el hecho de mostrarlo. Esto nos lleva a pensar que existe un desplazamiento del miedo a confesar al miedo a mostrar la película en la cual confiesa su homosexualidad. Para comentar esto, primeramente necesitamos identificar que en el acto de confesión se

⁶⁷ *Íd.* Traducción propia. Texto original en inglés: “I don’t really like myself on camera”.

⁶⁸ *Íd.* Traducción propia. Texto original en inglés: “No, I told them that I wanted to show them something really important. [We were all] at home with my brother, and I told them that I wanted to show them something specific and really important. I told them to turn it on and watch it and I left because I couldn’t be in the room [laughs] That was a bit too much.”

produce lo que el psicoanalista Theodor Reik identifica como uno de los efectos terapéuticos de la confesión.

Theodor Reik explica que en la confesión, uno de los efectos terapéuticos se produce por una razón que a simple vista no es obvia, y que tiene que ver con que la necesidad de castigo encuentra su particular gratificación en la compulsión a confesar.⁶⁹ En la terapia psicoanalítica ya no se trata únicamente de los impulsos y pensamientos, sino también de la necesidad de castigo, que encuentra una limitada gratificación al producirse la confesión, siendo esta cualitativamente diferente de una satisfacción material, del *real* cumplimiento de estos impulsos. Esta gratificación tiene que ver con la tensión que se produce en el sujeto antes de confesar, que desde el punto de vista del castigo experimentaría un extraordinario incremento. Así pues, el mismo acto de confesar es parte del placer previo de su gratificación, a la vez que supone la superación de un estado previo de ansiedad. Reik sostiene que es por ello que la confesión es capaz de reemplazar el síntoma neurótico, el cual se había establecido como sustituto de la gratificación de las tendencias reprimidas y de la necesidad de castigo. Curiosamente, en el análisis, muchas veces el síntoma desaparece cuando la confesión se produce.

Reik señala como ejemplo cuando un niño realiza una travesura y lo mantiene en secreto a sus padres. Al sentirse culpable, este muestra ansiedad por lo que sus padres podrían pensar de su travesura, pero

⁶⁹Reik señala que un ejemplo claro de hallar esta gratificación en el castigo podría verse en un paciente masoquista.

también por el hecho de confesarla. El niño ha transformado el miedo al castigo en el miedo a la confesión. Incluso puede que no sea al castigo a lo que teme el niño, sino el hecho de imaginarse la escena en la cual cuenta a sus padres lo que hizo. Aquí se puede observar que la necesidad de castigo, como cualquier otro impulso fuerte, produce tensiones que son reemplazables. La intensidad de estos impulsos reemplazados puede aminorarse sólo mediante una gratificación parcial, en este caso, la que la confesión produce.

El caso de Renata Mohamed, como el del ejemplo del niño, supone una muestra de la dificultad de la confesión, por miedo, por vergüenza, por sentimiento de culpa. En el caso de Mohamed, no es hacia la propia confesión que la artista hace en su película a la que siente temor o ansiedad. Más bien, es al hecho de mostrarla a aquellas personas a las cuales teme su reacción. Esto tiene especial relevancia cuando en la entrevista la autora dice que, al poner a sus padres, tuvo que salir de la habitación porque “aquello era demasiado.”

Sin embargo, según revela Mohamed en esta misma entrevista, hay un momento en el que el valor artístico, estético y semántico de su película choca con la valoración negativa que obtiene de parte de sus padres. Esto llevó a su autora a no informarles acerca de su proyección en múltiples festivales:

[La reacción de mis padres] fue realmente mala, negativa. Ellos pensaban que estaba mal. Fui [también] un poco tonta ya que me

había subido el ego porque todo el mundo en la escuela, mis compañeros y mis profesores, dijeron que realmente les gustaba, y el modo en que estaba construido visualmente y los significados que tenía. Así que sólo había oído cosas positivas [aunque más] en un modo de crítica de arte. Pensaba que, por supuesto, a ellos les iba a encantar, usé super 8 y tengo imágenes procesadas manualmente y ¡parecía tan bonito! Pero por supuesto mis padres estaban escuchando la parte negativa (...).”⁷⁰

Hemos de tener en cuenta que las confesiones, en un contexto artístico, van dirigidas a un importante sector de la audiencia. Sin embargo, puede que la confesión no sea tan desgarradora cuando no se dirige a las personas “adecuadas”. La artista explica que su vídeo sirvió como ejercicio terapéutico por diversos factores:

¿Que si fue una terapia para mí? Sí. Fue mi tesis final. Bueno, es un trabajo universitario, pero es una especie de proyecto de tesis. [Inicialmente] propuse proyectos mayores. Propuse cosas completamente diferentes. (...) pero realmente no terminaban de cuajar. Mi profesora las vio (...) y me dijo: ‘¿Sabes? Todo esto es interesante pero no termina de funcionar junto y parece que estás evitando algo, que estabas intentando darle vueltas a un asunto, y no sé realmente qué es.’ ¡Pero lo hice! En ese momento sabía exactamente qué quería hacer. Esa parte de mi vida donde quería

⁷⁰Ver anexo. Entrevista a Renata Mohamed, p. 5. Traducción propia. Texto original en inglés: “It was really bad, really negative. They thought it was wrong. I was [also] a bit silly because I was getting a bit of an ego because everyone at school, my peers and my instructors, said that they really liked it and the way it was constructed visually and the sort of meanings behind it. So I had only heard positive things [but more] in an art critique way. I was like, of course they’re going to love it, I used super 8 and I have hand processed images and it looked all so beautiful! But of course my parents were hearing the negative side (...).”

contarles a mis padres que era lesbiana (...) Pienso que estaba indirectamente intentando sacar ese mensaje.”⁷¹

Hoy día, *Coolie Gyal* ha sido una película que ha conseguido una gran aceptación en más de treinta festivales internacionales, a la vez que ha adquirido un gran reconocimiento importante en Canadá, siendo distribuido por CFMDC, uno de los principales centros de distribución de cine y vídeo independiente en Toronto.

III.1.3. Confesiones a una amplia audiencia: Los que se exhiben a la cámara

Si en el caso anterior la cámara actuaba como íntimo confidente e incluso la propia obra audiovisual podía suponer la confesión en sí mismo, especialmente dependiendo de la audiencia a la que la dirigiésemos, el caso de estas confesiones a una amplia audiencia es bien distinta. En esta forma de confesión pública, el autor necesita mostrarse ante alguien, pero su actitud no es necesariamente la de buscar una comunicación sincera y una necesidad de transformación de la vida, que se le revela. Su confesión

⁷¹*Íd.* Traducción propia. Texto original en inglés: “Whether it was a therapy for me? Yes. It was my thesis film, well it is an undergrad work, but it is kind of a thesis project. [Initially] I was proposing bigger projects. I was proposing completely different things. (...) I was proposing these things and they weren’t really coming together. My teacher saw that and she challenged me and said: ‘You know, these things are interesting but they are not coming together and it seems like you’re avoiding something and you were trying to go around an issue and I don’t really know what it is.’ But I did! At that time I knew exactly [what] I wanted to do. That part of my life where I wanted to come out to my parents (...). I guess I was indirectly trying to get that message out.”

no arranca como un intento de huida de sí cuando su vida se hace insostenible, cuando, en palabras de José Luís Pardo, uno “se abrasa de sí mismo”.⁷² Ya no se trata de que la presencia del otro le abrume, le intimide y le impida guardar por más tiempo su secreto. Todo lo contrario: en esta forma de confesión, el autor gusta de la presencia del otro, y a él quiere mostrarse.

Algunos de estos artistas actúan mostrando su vida cotidiana de forma prolongada, convirtiendo su intimidad en su fuente de trabajo. En determinadas ocasiones, incluso ofrecen una actitud exhibicionista e incluso caricaturesca. Algunos de los trabajos que analizaremos están dirigidos claramente a un público, a una audiencia, despertando un fuerte carácter voyerista. Los artistas recogidos bajo esta modalidad muestran sus intimidades como forma de combatir estereotipos y clichés sociales, o bien desarrollan otro tipo de intereses conceptuales y reflexivos que tienen en cuenta al espectador como voyeur de su acción.

Existen varios autores que han hecho un registro audiovisual de sus vidas cotidianas, como Jonas Mekas, George Kuchar, Ilene Segalove, Vanalyne Green, Joe Gibbons, o Michel Auder. Entre algunos de los vídeos más confesionales de Auder destaca *My Last Bag of Heroin (For Real)* (Mi última bolsa de heroína. De verdad, 1984) donde el artista muestra su adicción a esta droga desde principios de los años ochenta. En *My Last Bag of Heroin*,

⁷²PARDO, José Luis. *La intimidad*. Valencia: Pre-Textos, 1996, p. 192.

el artista utiliza un método de fumar heroína denominado *Chasing the Dragon*⁷³, a la vez que proclama consumir su última bolsa de heroína:

*Sabes que eres un adicto a la heroína cuando empiezas proclamando toda bolsa ser la última.*⁷⁴

La actitud de estos artistas es a menudo irreverente, mostrando y revelando sus adicciones, sus extravagancias, sus vicios, e incluso sus comportamientos antisociales o antiestereotipados. Esta actitud contra el estereotipo tiene lugar muchas veces bajo dosis de humor y con cierto desparpajo, como muestra la obra de Susan Mogul o Joe Gibbons.

Muchos de estos artistas han desarrollado en sus vídeos el rol de lo que Castilla del Pino denomina como *personaje*. Castilla del Pino sostiene que “un personaje es, desde luego, una persona de renombre y que, por tanto, posee una proyección en un contexto determinado más amplia y sobresaliente que la de los demás componentes del mismo contexto.”⁷⁵ El personaje es una figura arquetípica: así, alguien es “el justo”, “el sabio”, “el honesto”, “el fresco”, “el extravagante”, “el bohemio”, etc. Según Castilla, el personaje debe entrañar cierta desviación: la exageración de un rasgo que lo haga peculiar.

⁷³Este método consiste en la inhalación del vapor de la heroína al calentarla.

⁷⁴AUDER, Michel [en línea]. [Fecha de consulta: 23 Octubre 2013]. Disponible en: <http://www.michelauder.com/lastbagtext.html>

Traducción propia. Texto original en inglés: “You know you're addicted to heroin when you begin proclaiming every bag to be your last.”

⁷⁵CASTILLA DEL PINO, Carlos (comp.). *Teoría del personaje*. Madrid: Alianza Universidad, 1989, pp. 31-32.

Esta figura del personaje desarrolla una fuerte dependencia con respecto a los demás. Tiene un carácter hipersocial, y son las relaciones con su público las que le hacen dependiente de él. El personaje necesita a su público, que actúa como espejo que le devuelve su reflejo y le concede existencia y aprobación para actuar como tal. Así, artistas como George Kuchar o Vito Acconci se dirigen abiertamente a la audiencia, despertando el voyerismo del espectador. Su obra está mediada siempre por la presencia del espectador.

El videoartista y cineasta estadounidense George Kuchar, con una extensísima obra fílmica y videográfica, ha dicho que la diferencia entre sus melodramas y sus documentales es que, en los primeros, los excrementos son falsos, mientras que en los segundos siempre son reales. El excremento en su obra constituye la representación de un cuerpo que envejece dentro de la cultura del consumo de comida basura. Estas y otro tipo de transgresiones presentes en su obra establecen una parodia de lo confesional. Al igual que ocurre con los excrementos, la ropa interior sucia se convierte en un elemento convulsivo de lo confesional. Por un lado, manifiesta la reacción contra la autoridad maternal: la obligación de que el niño comunique cuándo tiene ganas de defecar, o la obligación de mantener una higiene corporal. En la escena final de su vídeo *Cult of the the Cubicles* (1987), Kuchar dice: “Señor, siento haberme peleado con mi madre, pero mi ropa interior es asunto mío y de mi audiencia. Tampoco

son tan amarillos.”⁷⁶ Esta franca declaración del artista lleva a Steve Reinke a decir sobre la obra de Kuchar:

*En esta aparente inversión de relaciones de poder, de lo público y de lo privado, Kuchar ha desestabilizado los discursos del autoconocimiento, que incluyen el diario, la confesión, la autobiografía. Y nos ha hecho cómplices. Su ropa sucia no es sólo nuestro asunto, es la razón de ser de los vídeos. No es que los calzoncillos blancos de George siempre estén sucios. Simplemente no tiene motivos para enseñarnos los limpios.*⁷⁷

En mayor o menor grado, todos estos artistas – los extrovertidos, los irreverentes, los que muestran su intimidad sin tapujos, los que tienen muy presentes a la audiencia, los que se dirigen a ella directamente, los que la utilizan como filtro o espejo, los que nunca se sienten solos con su cámara, los que no se sienten culpables por lo que hacen, los que han objetivado sus vidas, los que viven grabándose y filmándose constantemente – son los artistas que englobaremos bajo esta modalidad de confesión audiovisual. Para profundizar en el modo en que algunos de estos artistas llevan a cabo

⁷⁶*The Kuchar Experience*. Toronto: Pleasure Dome, Video Data Bank & YZY Books, 1996, p. 8.

Traducción propia. Texto original en inglés: “Dear Lord, I’m sorry I fight with my mother, but my underwear is my business and the business of my audience. They ain’t that yellow.”

⁷⁷*The Kuchar Experience*. Toronto: Pleasure Dome, Video Data Bank & YZY Books, 1996, p. 8.

Traducción propia. Texto original en inglés: “In this seeming reversal of power relations, of public and private, Kuchar has destabilized discourses of self-knowledge which include the diary, the confession, the autobiography. And he’s made us complicit. His dirty laundry is not only our business, it’s the *raison d’être* of the tapes. It’s not that George’s white cotton briefs are always dirty. He just has no reason to show us his clean ones.”

sus confesiones en vídeo o ante la cámara, hemos analizado de forma más extensa el trabajo de Vito Acconci, Susan Mogul y Joe Gibbons.

III.1.3.1. El que despierta el sentimiento voyerista. Vito Acconci: “A cualquiera que venga, le revelaré algo”

Sin duda, uno de los primeros videoartistas en utilizar la cámara y el vídeo en un sentido confesional ha sido Vito Acconci, ya desde principios de los setenta. Algunas de las cuestiones que atraviesan el trabajo de Acconci (*Le Bronx*, N. York, 1940) tienen mucho que ver con su vida de niño, ya que fue hijo de una familia italiana pobre. Su padre era un inmigrante de Italia y su madre era americana, aunque con raíces italianas. De pequeño, Acconci recibió una enseñanza católica en un colegio de Manhattan y estudió en el Instituto jesuita de la Santa Cruz en Massachusetts hasta cumplir veintidós años de edad. Pese a las numerosas declaraciones en las que el propio autor revela detestar la religión, es obvio que ha ejercido influencia en su trabajo. Esto se refleja en el hecho de que la confesión de sucesos personales y la exposición de la intimidad del artista constituyen una serie de premisas que se repiten en gran parte de su producción artística.

La exposición de lo secreto e íntimo tiene notoriamente lugar en una de sus performances, *Untitled Project for Pier* (1971). Se trata de una performance que fue realizada en un malecón abandonado en Nueva York, desde el 27 de marzo al 24 de abril de 1971. Allí, durante un mes, Acconci

asistía todas las noches desde la una a las dos de la madrugada. El lugar era oscuro, peligroso, totalmente abandonado y derruido, por lo que el espectador debía encontrar a Acconci por sí mismo en aquel lugar desolado. Acconci explica así su performance:

A cualquiera que venga a verme, le revelaré algo que normalmente mantendría en secreto: historias y actos censurables, miedos, celos; algo que no había sido nunca revelado con anterioridad y que podría ser desagradable para mí al contarlo en público. No documentaré el encuentro. Cada visitante, entonces, puede realizar alguna documentación si desea, para cualquier propósito; el resultado podría ser que el propio visitante se llevara a casa material cuya revelación podría serme perjudicial - material para hacerme chantaje.⁷⁸

En este caso la performance no fue documentada ni en fotografía ni en vídeo, sin embargo su llamada invita al espectador a acudir hasta el lugar para escuchar su secreto. Acconci haría uso del vídeo en trabajos posteriores como *Face Off* (1973), donde el artista aparece junto a un magnetófono que reproduce una grabación sonora, la de su voz contando episodios íntimos de su vida. En aquellos momentos en los que el contenido de sus confidencias resulta bastante personal, Acconci grita muy fuerte, impidiendo que el espectador escuche aquello que él no quiere: “No! No! No digas eso! No...no... no lo digas!!!” El título *Face Off*, que quiere decir “Enfrentamiento”, viene a significar lo que en el vídeo ocurre: una confrontación entre lo privado y lo público, pero también entre el pasado y el presente. Mientras Acconci indaga en su pasado a través de la grabación reproducida por el magnetófono, el presente queda

⁷⁸Vito Hannibal Acconci *Studio*. Barcelona: MACBA, 2004, p. 216.

enmascarado por los gritos del artista que impiden al espectador seguir escuchando.

El artista ha declarado acerca de *Face Off*: “En realidad quiero que la gente descubra estos secretos porque pueden establecer una imagen de mí mismo”.⁷⁹ Sin embargo, la idea que encierra este vídeo parece más bien fruto de una contradicción. Al privar al espectador de poder escuchar, los secretos de Acconci permanecen únicamente implícitos: Acconci invita al espectador a la vez que evita un enfrentamiento directo con él.



Vito Acconci, *Face Off* (1973).

En otra obra, *Recording Studio from Air Time* (1973), Acconci hace una confesión personal en la cual el vídeo funciona simultáneamente como espejo y como mediador de la acción. Solo, en una habitación aislada de la galería y durante dos semanas, Acconci se sentaba ante la cámara que

⁷⁹Electronic Arts Intermix [en línea]. [Fecha de consulta: 29 mayo 2011]. Disponible en: <http://www.eai.org/title.htm?id=967>

Traducción propia. Texto original en inglés: "I really want other people to find out these secrets because they can establish a kind of image for me."

enfocaba su reflejo en un espejo. La imagen de lo sucedido en el interior de la habitación podía verse desde otro espacio de la galería a través de un monitor de vídeo, mientras que la voz de Acconci podía escucharse por unos altavoces. En la acción, el artista revela en su monólogo la relación que mantuvo con una mujer durante cinco años, evidenciando detalles explícitos sobre su vida en pareja y sus sentimientos hacia ella. Al final del vídeo, Acconci explica cómo decidió acabar con la relación ante la degradación de la situación entre ambos.



Vito Acconci, *Recording Studio from Air Time* (1973).

En *Air Time*, el vídeo se convierte en un medio de introspección personal que es mostrado a la audiencia: “Hablo contigo, así que puedo verme a mí mismo a la vez que tú me ves. (...) Estoy exteriorizando algo para ellos.”⁸⁰ Más allá de la introspección, el trabajo de Acconci busca la relación con el

⁸⁰Electronic Arts Intermix [en línea]. [Fecha de consulta: 29 mayo 2011]. Disponible en: <http://www.eai.org/title.htm?id=991>

Traducción propia. Texto original en inglés: "I'm talking to you so that I can see myself the way you see me". "I'm acting something out for them."

otro, con el espectador, interesándose por el modo en que la obra es recibida dentro del propio espacio de la galería:

La galería/museo, por tanto, se usa como una zona colchón: yo traigo algo privado a un espacio público –una vez que la privacidad se ha hecho pública, ya no puedo negarla- una vez que se devuelve, más tarde, a la privacidad, no hay razón para no afrontarla. Aplicando un lenguaje: “Yo” procuro por “ti” a través de “mí” / “Yo” procuro por “mí” a través de “ti”.⁸¹

El pensamiento de Vito Acconci revela claves no solo acerca de un tipo de trabajo que focaliza su atención en el cuerpo – su propio cuerpo – sino también acerca de un tipo de confesión en la cual el artista utiliza al espectador como pantalla de reflexión, como espejo. Acconci considera que detrás de toda obra existe un cuerpo, *una presencia* – la del artista que se muestra en el vídeo – donde las funciones de emisión y recepción del mensaje recaen sobre el propio autor:

Yo soy el agente de una acción y, al mismo tiempo, el receptor de la acción; “Yo” inicio una acción que acaba en “mí”.⁸²

En las confesiones de Acconci está implícita la relación consigo mismo a través del vídeo como espejo, de un modo que la teórica Rosalind Krauss ha considerado como “la estética del narcisismo”. Pero a su vez, el artista siempre tiene presente la figura del espectador (tanto como voyeur de sus acciones como espejo de sí mismo), pues es a través del *otro* que la

⁸¹ACCONCI, Vito. Pasos hacia la performance (y lejos de ella). *Luces, cámara, acción. Videoacción: el cuerpo y sus fronteras*. Valencia: IVAM, 1997, p. 18.

⁸²ACCONCI, Vito. Pasos hacia la performance (y lejos de ella). *Luces, cámara, acción. Videoacción: el cuerpo y sus fronteras*. Valencia: IVAM, 1997, p. 16.

confesión puede ser realizada. En *Face Off*, la presencia del *otro* era tenida en cuenta en tanto que Acconci censuraba con su voz aquellas partes que no deseaba revelar. Y en el caso de *Recording Studio from Air Time*, la performance era transmitida al espectador a través de un monitor situado en una sala diferente, funcionando como espacio intermedio entre él mismo y el espectador. La sala, galería o museo se convierte, pues, en ese punto de encuentro entre él y el espectador.

III.1.3.2. La que *se desnuda* ante la cámara. Susan Mogul: “Mi consolador era un regalo muy caro”

*Mogul hace esto con perspicacia, humor y con buena voluntad para permanecer desnuda – literalmente y metafóricamente – todo eso antes que hacer simplemente un diario (...).*⁸³

L.A. Weekly

La artista Susan Mogul (1949, Nueva York), cuyo trabajo desempeña en Los Ángeles, utiliza tanto un formato de diario fílmico como un estilo autobiográfico y etnográfico para hablar de la propia identidad en relación a un grupo, familia o cultura, casi siempre con un tono divertido y humorístico:

⁸³MOGUL, Susan [en línea]. [Fecha de consulta: 15 abril 2013]. Disponible en: <http://www.susanmogul.com/video.php>

Texto original en inglés: “Mogul does this with insight, humor and a willingness to stand naked-literally and metaphorically - so that rather than merely being a diary.” Esta cita fue publicada por *Weekley* y hace referencia concretamente a su vídeo *Driving Men*, aunque puede verse también como una síntesis de sus vídeos en general.

*Estaba revelando intentos de definir mi propia imagen mediante anécdotas autobiográficas humorísticas. En ellas me medía en contra de los modelos de rol influyentes.*⁸⁴

Uno de los primeros vídeos de Mogul, *Untitled (Menses)* (1973) muestra la acción de la joven artista a los 23 años de edad en la cual se baja los pantalones y muestra la sangre de su menstruación, introduciéndose los dedos en la vagina y chupándolos después. Aunque el vídeo obtuvo buena recepción en el programa de arte feminista CAL ARTS (1973), recibió un fuerte rechazo y crítica al mostrarlo en una clase de arte de Doug Edge en UC Santa Barbara, lo que hizo que la artista no volviera a mostrar su vídeo prácticamente en ningún festival. Notablemente distinto es *Dressing Up* (1973), vídeo en el que Mogul se viste y mantiene un monólogo ante la cámara sobre cada uno de sus complementos de ropa mientras come quicos, imagen poco glamurosa que rompe con el estereotipo femenino.

Otro de sus primeros vídeos, *Take Off* (1974), muestra a Susan Mogul en una posición enfrentada a la cámara, copiando la perspectiva frontal del vídeo *Undertone* de Vito Acconci, en el cual el artista aparecía masturbándose sentado al final de una mesa. En su lugar, Mogul habla sobre lo caro que resulta su vibrador, explicando con desparpajo que desde que se lo regalasen en junio, había llegado a gastar hasta treinta pilas.

⁸⁴Video Data Bank [en línea]. [Fecha de consulta: 15 abril 2013]. Disponible en: <http://www.vdb.org/node/164>

Traducción propia. Texto original en inglés: "I was revealing attempts to define my self-image through humorous autobiographical anecdotes. In them I measured myself against influential role models."

I Stare at You and Dream (1997) es un vídeo grabado en el vecindario de Highland Park – un área de Los Ángeles de clase trabajadora latina – en el cual se yuxtaponen y conectan las vidas de cuatro personas: la propia Susan Mogul; su amiga Rosie Sánchez; Alejandra (Alex), la hija adolescente de Rosie; y Ray Aguilar, el novio ocasional de Susan. Cada uno de los personajes revela los deseos, heridas y enredos románticos de sus vidas diarias. El vídeo habla de nostalgia, de pérdida, sobre los altibajos del amor, el sacrificio, el enfado, y la esperanza, una especie de diario cálido e íntimo del entorno de la artista. La autenticidad o ficción de las historias de estos cuatro personajes no es resuelta con claridad, aunque al concluir el vídeo Mogul admitiría que sentirse culpable por “intentar hacer de su vida una película.”⁸⁵ El uso del formato de diario en vídeo está presente también en otros films de la autora, como *Everyday Echo Street: A Summer Diary* (1993), grabado también en Highland Park, que ofrece un retrato de los vecinos del barrio a través de conversaciones y anécdotas.

Dear Dennis (1988) es otro vídeo de Mogul, un mensaje con fuertes dosis de humor dirigido al cineasta experimental Dennis Hopper. El mensaje irónico que encierra este vídeo es que, pese al reconocimiento de Hopper como cineasta experimental y como performer, la verdadera distancia entre sus películas y los vídeos experimentales de Mogul hace que la artista

⁸⁵Video Data Bank [en línea]. [Fecha de consulta: 15 abril 2013]. Disponible en: <http://www.vdb.org/titles/i-stare-you-and-dream>

Traducción propia. Texto original en inglés: “trying to make my life like a movie”.

se dirija a él por lo único que tienen en común: que Hopper y Mogul comparten el mismo dentista.

En uno de los fragmentos del vídeo, mientras suena *Easy Rider* de C. C. Rider, Mogul se cepilla los dientes al tiempo que muestra a la cámara lo estropeados que los tiene, diciendo que necesita una endodoncia y una muela de oro de quinientos dólares.

En otro fragmento de *Dear Dennis*, Susan permanece leyendo en la cama, escondida tras las páginas de *L.A. Weekly*, cuya portada anuncia el enfrentamiento de una guerra, mientras suena *Somethin's Comin* de Barbara Streisand. Detrás de la revista, Mogul asoma de vez en cuando la cabeza dirigiéndose a la cámara y mostrando su cara amoratada e hinchada, contándole a Dennis que recientemente había visto su película *Colors*. Mientras que ella nunca ofrece su opinión sobre la película en sí, da a entender que la revuelta que se produjo durante la proyección de la película le salvó de una factura de dentista muy cara, ya que la muela problemática que le enseña se le había caído de un golpe que le dieron. La impresión que nos llevamos con *Dear Dennis* es que Mogul da a entender sin mucha sutileza que la obra de Hopper neutraliza las prácticas subculturales y refuerza su valor como mercancía para Hollywood.

Hacia el final del vídeo, Mogul enseña a la cámara un collar hecho con sus propios dientes, algo que puede ser interpretado de tan poco interés para Hopper como el vídeo de Mogul.

III.1.3.3. El antisocial. Joe Gibbons: “¿Quién os creéis que soy?”

*Pero, ya ves, a cambio de enseñarte estas cosas, tienes que cargar con cierta responsabilidad.*⁸⁶

Joe Gibbons, *Confessions of a Sociopath*

Otro claro ejemplo de este tipo de confesión exhibicionista lo encontramos en Joe Gibbons, un artista estadounidense de Providence (Rhode Island). Con un humor ácido, Gibbons muestra los delirios obsesivos que rozan una mente paranoica, esparciendo fantasías de poder, de destrucción y de muerte, tal y como puede verse en algunos de sus vídeos como *Confessions of a Sociopath Part 1* (Confesiones de un sociópata Parte 1), 2001 – 2006; *Confessions of a Sociopath Part 2. These Are My Sins* (Confesiones de un sociópata Parte 2. Estos son mis pecados), 2006; *The Producer* (Tony Conrad con Joe Gibbons y Louise Bourque) (El productor), 2005; y *Doppelganger* (El que camina al lado), 2006. Gibbons revela la profundidad de su psicosis confiando sus pecados (adicción a las drogas, alcoholismo, robo, engaño a su oficial de libertad condicional) y finalmente enseñándonos cómo hacer una película.

⁸⁶COCKBURN, Daniel. Misfit Bliss: Confessions of a Sociopath... [en línea]. 2008. [Fecha de consulta: 18 abril 2012]. Disponible en: <http://zerofunction.com/misfit-bliss/full-text-14>
Traducción propia. Texto original en inglés: “But, you see, in exchange for me showing you these things, you have to bear a certain burden”.

Confessions of a Sociopath muestra una vida constantemente documentada que desvela un sentimiento de autodestrucción. Gibbons ha sido arrestado en varias ocasiones por su comportamiento antisocial, perfil que conocemos en *Confessions* debido a las opiniones y aportaciones facilitadas por sus psiquiatras.

En ocasiones vemos a Gibbons inyectándose heroína, en un estado completamente embriagado. Comenzó a robar libros de arte en tiendas para costear su consumo de heroína y cocaína. Gibbons relata así el modo en que lo descubren:

*Justo cuando iba a salir con unos doscientos dólares en libros, un tipo me tocó en el hombro y me dijo: '¿Le importaría acompañarme a la trastienda?' Supe que ese era el final.*⁸⁷

Encontrándose en libertad condicional tras haber sido condenado varias veces por robo, las autoridades pretenden que Gibbons lleve a cabo un programa de reintegración social, ante lo cual el artista reacciona diciendo a la cámara:

*Sé lo que quieren de mí. Quieren que me busque un trabajo. Se sentirían mejor si tuviese un empleo. ¿Pues sabéis lo que les he dicho? Les he dicho: 'Yo soy Joe Gibbons, no necesito un empleo. ¿Quién os creéis que soy?'*⁸⁸

En *Confessions*, Gibbons comenzó a realizar una serie de “investigaciones de carácter”, comenzando por una etapa voyerista, y continuando con una

⁸⁷ *Metrópolis*: Autorretratos. TVE2. 8 marzo 2001.

⁸⁸ *Íd.*

etapa anarquista en la que incluso rompía ventanas de establecimientos de bancos, mostrándose en constante rebelión con el resto del mundo:

*Todo sea por la ciencia y por los estudios que hay que hacer para entender a la gente de hoy en día; gente con sus miserias, con todos esos problemas que se crean.*⁸⁹

Confessions muestra toda una serie de conductas antisociales, revelando el posicionamiento de su autor, quien no quiere convertirse en una pieza más del engranaje de la sociedad. *Confessions* ofrece el testimonio de un individuo capaz de someterse a cualquier cosa para evitar tener que llamarse a sí mismo “ciudadano”.

Sin embargo, la verdadera patología mostrada en el video es que, pese a que la intención de Gibbons fuese lo contrario, el vídeo fue realizado con una audiencia en mente. El marginado ha llegado a ser el propio artista, y es el tratamiento de sí mismo al mismo tiempo tan real y tan ficticio lo que hace de este vídeo algo mucho más que un inquietante testimonio de autodestrucción. *Confessions of a Sociopath* es el camino sobre una cuerda floja. Como señala Daniel Cockburn:

Se trata de un punto de vista en primera persona a lo largo de un precipicio de hormigón, y sabemos que Joe lo hace por nuestro beneficio. ¿Por qué si no iba a haber llevado una cámara para desplazarse por el borde? ¿Y por qué otra cosa podrías haber pagado dinero para verlo? La "carga" a que se refiere es nuestra carga de responsabilidad en esta dinámica, una simbiosis nacida en

⁸⁹ *Íd.*

*las llamas del más profundo aburrimiento. Él nos necesita, y nosotros lo necesitamos.*⁹⁰

“El nos necesita y nosotros lo necesitamos”, dice Cockburn... A Joe Gibbons no le importa mostrar sus trapos más sucios. No tiene cargo de culpabilidad ninguno. No decide cargar él con esa responsabilidad. Se la cede, en cambio, al público, al cual va dirigido. ¿Está acaso Gibbons dándonos una lección no sólo de cómo hacer una película, sino también de cómo evaluar críticamente nuestra sociedad?

⁹⁰COCKBURN, Daniel. Misfit Bliss: Confessions of a Sociopath... [en línea]. 2008. [Fecha de consulta: 18 abril 2012]. Disponible en: <http://zerofunction.com/misfit-bliss/full-text-14>
Traducción propia. Texto original en inglés: “It’s a first-person POV along a concrete precipice, and we know Joe’s doing it for our benefit—why else would he have brought a camera for his jog along the edge? And why else would you have paid money to see it? The “burden” to which he refers is our burden of responsibility in this dynamic, a symbiosis born in the fires of deepest boredom. He needs us, and we need him.”



Joe Gibbons, *Confessions of a Sociopath*, (2001-2006).

La excentricidad está presente en gran parte del trabajo videográfico de Joe Gibbons. Escenas de diálogos del propio artista con su perro o con una muñeca Barbie, siempre delante de la cámara, denotan parte de este monólogo casi delirante. Entre estos vídeos, cabe destacar *Barbie's Audition* (La audición de Barbie), 1995; *Elegy* (Elegía), 1991; *Final Exit* (Salida final), 2001; *His Master's Voice* (Su voz de maestro), 1994; *Multiple Barbie* (Barbie múltiple), 1998; *On Our Own* (Por nuestra cuenta), 1990; *Pretty Boy* (Chico guapo), 1994; *Sabotaging Spring* (Saboteando la primavera), 1991.

III.1.4. La reflexividad en la confesión audiovisual

III.1.4.1. (Per)versiones de la confesión en la práctica artística audiovisual

Existen una serie de confesiones audiovisuales que, a diferencia de las anteriores, provocan directa o indirectamente una reflexión sobre los límites propios que definen la confesión. El factor de reflexividad de estas confesiones viene determinado, en lo que nos referimos a este capítulo, a un cuestionamiento de algunas de las premisas fundamentales que definen el ritual de la confesión. Para ello nos hemos inspirado en las premisas mencionadas por Michel Foucault en su libro *Historia de la sexualidad* (que ya vimos al inicio de la investigación en la Parte 1), y nos referiremos tan sólo a las que consideramos fundamentales en este estudio. A partir de estas características, analizaremos determinadas obras que “pervierten” este ritual de la confesión, expandiendo sus límites más allá de la definición propuesta por Foucault.

Hemos utilizado aquí el término (per)versión en tanto que proponemos formas de entender la confesión que desvían, derivan o contradicen estas características hacia nuevos intereses, lo cual da lugar a nuevas “versiones” que redefinen este ritual de la confesión.

Este análisis de la reflexividad en la confesión audiovisual se estructura en tres partes que exponen cada una de las tres características que hemos recogido del texto de Foucault. La primera parte plantea a través del

análisis de algunos ejemplos la problemática de quién es el sujeto enunciante de la confesión, cuestionando la premisa de que en la confesión el sujeto que habla coincide con el sujeto del enunciado. La segunda parte se centra en el problema de quién es el sujeto que recibe la confesión, ya que quien confiesa no lo hace sin la presencia al menos virtual del otro. Por último, la tercera parte aborda ejemplos que rompen la promesa de autenticidad de la confesión. Este último apartado será al que mayormente dedicaremos atención en tanto que la confesión dentro de la práctica del vídeo dialoga con la ficción.

Las tres visiones expuestas apuntan hacia otras direcciones o recorridos de la confesión en búsqueda de nuevos significados y sentidos. En un momento en el que los géneros evolucionan y no permanecen encorsetados, las obras abordadas bajo esta reflexividad analizan la confesión cuestionando y ampliando sus fronteras dentro de la práctica artística.

III.1.4.2. Primera (per)versión:

Cuando el sujeto que habla no coincide con el sujeto del enunciado

La primera característica descrita por Foucault en la cual nos centraremos es que “la confesión es un ritual en el cual el sujeto que habla coincide con

el sujeto del enunciado.”⁹¹ Con ello, Foucault se refiere a que la confesión se produce siempre en primera persona. Sin embargo, existen ejemplos en la práctica artística del vídeo donde el artista no es quien enuncia su propia confesión, sino que más bien lo hace a través de la voz de otros sujetos.

Uno de estos casos lo vemos en *AM Radio Was His Only Friend* (1977), vídeo del artista canadiense Rodney Werden, el cual presenta durante diecisiete minutos una serie de planos muy cerrados de una pareja que mantiene explícitamente sexo, ofreciéndonos imágenes de felación, cunnilingus, y penetración. Al cabo de varios minutos de vídeo sin sonido, se superpone la voz de una mujer que emite un monólogo sobre aspectos íntimos de una persona, que pronto relacionamos con el propio artista, especialmente cuando se refiere a cómo su personalidad se refleja en sus propios proyectos artísticos. El papel de la mujer parece ser el de una analista que revela los miedos y frustraciones de Werden, descubriendo que la falta de dinero y el rechazo de la crítica se convertían para él en la principal razón de su depresión.

Este aspecto de la confesión del artista realizada por otro –u otros– sujetos nos acerca también a la obra del israelita Roe Rosen, quien en su obra *Confessions* (2008) aborda un proyecto protagonizado por tres trabajadoras ilegales extranjeras residentes en Israel que realizan por turno un monólogo en hebreo –lenguaje que estas mujeres no hablan– recogiendo las fantasías y confesiones del propio Rosen. Las mujeres

⁹¹FOUCAULT, Michel: *Historia de la sexualidad: La voluntad del saber*. 9ª ed. Madrid: Siglo XXI de España editores, 1998, p. 78.

recitan cada monólogo a través de la lectura de un texto transcrito a caracteres latinos que aparece en la pantalla de un apuntador electrónico, donde a veces se acota que deben imitar los movimientos corporales y expresiones faciales del auténtico Roee Rosen, situado al otro lado de la cámara. De este modo, las *Confesiones* de Rosen se convierten en un peculiar discurso en el cual las mujeres que prestan su voz al autor ignoran lo que ellas mismas dicen.⁹²

Al principio de sus *Confesiones*, Rosen (una de las mujeres) admite que ahora que está a punto de morir, su carrera como artista ha estado plagada de mentiras, escándalos y falsas identidades. Rosen habla de sus fantasías escatológicas, de su vida al llegar a Nueva York y de algunas de las cuestiones circundantes en torno a la explotada representación del Holocausto en sus pinturas iniciales. Todo el texto de las *Confesiones* de Rosen está construido ciertamente como un híbrido: por una parte, ofrece dudas sobre los posibles delitos del autor, pero a su vez se convierte en un monólogo plausible de un trabajador extranjero.

⁹²ROSEN, Roee. Confession. Mafté'akh. Lexical Review of Political Thought [en línea]. 2011. [Fecha de consulta: 28 diciembre 2013]. Disponible en: <http://mafteakh.tau.ac.il/en/issue-2e-winter-2011/confession>



Roe Rosen, *Confessions*, 2008.

III.1.4.3. Segunda (per)versión:

Quando la “presencia virtual” del otro se convierte en una máquina

La segunda característica del ritual de la confesión consiste en que este “se despliega en una relación de poder, pues no se confiesa sin la presencia al menos virtual del otro.”⁹³ Según Foucault, esta presencia no es un simple interlocutor, sino que llega a convertirse en la instancia que requiere la confesión, en tanto que “la impone, la aprecia e interviene para juzgar, castigar, perdonar, consolar, reconciliar.”⁹⁴

⁹³ FOUCAULT, Michel: *Historia de la sexualidad: La voluntad del saber*. 9ª ed. Madrid: Siglo XXI de España editores, 1998, p. 78.

⁹⁴ *Íd.*

En nuestra investigación esa “presencia virtual” se manifiesta en numerosas obras de artistas contemporáneos en las que la confesión ya no es dirigida a una persona real, sino que es recogida y procesada por una máquina. Un dispositivo destacable en esta línea es la cámara de vídeo o de cine. La cámara casi siempre ha adoptado un carácter más intrusivo, y ha sido utilizada como confesora por diversos videoartistas como Lynn Hershman, Sadie Benning, Wendy Clarke, Paul Wong o Gillian Wearing, y por directores de cine documental como Jean Rouch o Allie Light e Irving Saraf, como anteriormente introdujimos.⁹⁵

Queremos destacar en particular, dentro de esta línea de trabajo donde la cámara ocupa un papel fundamental, otras formas de sustitución de la presencia del confesor mediante videoconfesionarios automáticos. *Secret Box: Confiesa un secreto* (2010) de Juan Antonio Cerezuela consiste en un videoconfesionario automático que invita a la persona visitante a contar un secreto, el cual es registrado por una videocámara de vigilancia que se dispone automáticamente a grabar en cuanto percibe a alguien dentro.

Secret Box se ubicaba tras una cortina roja de terciopelo, la cual hace referencia al teatro, a la representación, a la ficción. Por un lado, traspasar la cortina supone convertirse en un *personaje* en sentido literal, y adquirir una nueva identidad, manifiesta también por el hecho de disponer de máscaras y antifaces para ocultar la identidad. Y por otro lado, porque la

⁹⁵ Ver capítulo en la que hablamos sobre el uso de la cámara como catalizadora, p. 276.

cortina en el teatro clásico abre y cierra el espacio de la escena, separando el lugar donde se ubica el espectador del espacio representacional.



Juan Antonio Cerezuela, *Secret Box. Confiesa un secreto*, 2010. Vista exterior e interior.

En la parte exterior al habitáculo, el espectador podía visualizar en una pantalla las instrucciones a seguir para poder participar en *Secret Box*: “Entra, disfrázate y cuenta un secreto a la cámara”. Una vez dentro, el usuario se encontraba frente a una cámara y una pequeña pantalla que le

devolvía su propia imagen en tiempo real, a modo de espejo. Algunos de los participantes, al entrar, no sabían si estaban siendo o no grabados, puesto que todo funcionaba automáticamente por detección de movimiento, lo cual introducía cierto extrañamiento. Esta extrañeza surgía, además, al encontrarse ante una máquina que no decía nada, que simplemente se limitaba a grabar, que no marcaba el inicio o el final de cada intervención. Las diferentes intervenciones – bautizadas con el nombre de *videosecretos* – podían visitarse en el siguiente blog: www.videosecretbox.blogspot.com

Entre estos videosecretos que podemos encontrar, una chica dice “Yo quiero confesar que hoy en día me da miedo todo. Que cada vez me dan miedo más cosas y que es terrible cómo ver que pasan los años y que cada vez te das cuenta de todo lo que tienes que aprender y todo lo que te falta.” Otro chico joven dice “Confieso que me encanta la vida, que merece la pena vivirla lo mejor que puedas, y que merece la pena aprovechar cada momento y cada instante.” Un hombre, dentro del confesionario, dice: “Bien, mi secreto inconfesable es el siguiente. (Silencio durante 10 segundos). Espero que lo hayan comprendido bien telepáticamente.” Otro participante, con un velo de novia sobre la cabeza, cuenta una serie de chistes sobre la Iglesia y sobre los confesionarios religiosos, entre ellos un chiste sobre un confesionario automático. En otras ocasiones, la actividad de los participantes es más intimista e introspectiva. Así, un chico disfrazado de tigre con una peluca roja escribe en una pizarra “Soy un león

asexuado”, y después ruge, o una chica con esta misma máscara se sienta en el sillón durante varios segundos, y se levanta sin decir nada.



Frames de participantes en *Secret Box. Confiesa un secreto*, 2010.

Secret Box se presenta como una especie de cadáver exquisito en el cual se suceden una serie de intervenciones ante la cámara. Unos dejan una nota en la pizarra que dice “La boda del año”, lo que da pie a los siguientes a hablar de ello; otros dejan carteles en el sillón de “Dóna la nota”, un concurso de música organizado por la Universidad de València; los hay quienes dejan post it escritos o intervienen en el espacio; e incluso algunos cogen caramelos depositados en una mesita para las visitas para aclarar su garganta antes de hablar ante la cámara.

III.1.4.4. Tercera (per)versión:

Cuando la confesión rompe la promesa de sinceridad.

La tercera característica que destacamos expresa que la confesión “es un ritual donde la verdad se autentifica gracias al obstáculo y las resistencias que ha tenido que vencer para formularse,”⁹⁶ produciendo modificaciones intrínsecas en aquel que la enuncia, bien tornándolo inocente, purificándolo o liberándolo de sus faltas. Este hecho conlleva que, históricamente, la confesión haya constituido según Foucault una de las técnicas más valoradas para la producción de verdad, motivo que facultaría su exitosa regularización en el discurso científico –particularmente, en el discurso científico sobre la sexualidad. Según señala el artista Steve Reinke, “una de las ideas centrales en torno a la confesión es que no es ficción, y

⁹⁶FOUCAULT, Michel: *Historia de la sexualidad: La voluntad del saber*. 9ª ed. Madrid: Siglo XXI de España editores, 1998, p. 78.

que no sólo necesita ser verdadera sino también trascendente [...].”⁹⁷ En este sentido, el análisis del trabajo de los artistas propuestos en esta sección nos acerca al uso de un “estilo confesional” que abre nuevos caminos para la interpretación de obras que oscilan entre la sinceridad de su autor y la ficción narrativa. Recordemos la importancia que Peter Brooks otorgaba a la performance de la confesión, donde el aspecto performativo podía producir el constatativo, según indicamos en la Parte 1 de nuestra investigación.⁹⁸

En este apartado analizaremos en primer lugar un caso en el que la ficción actúa como máscara de la realidad, permitiendo una separación indisoluble entre la confesión real y la ficticia. Analizaremos en este caso la vídeo-instalación *Se abre el telón* de Juan Antonio Cerezuela.

En segundo lugar, estudiaremos el caso de la obra de Colin Campbell, centrándonos en su serie *The Woman From Malibu*, donde la confesión es emitida por un personaje creado por el artista que, en ocasiones, vemos fundido con su propia personalidad.

En tercer lugar, estudiaremos la obra de Steve Reinke, especialmente en lo que respecta a su serie *The Hundred Videos*, donde el artista propone un estilo confesional, una retórica de la confesión que nos aleja de cualquier posibilidad de confesión auténtica.

⁹⁷Ver Anexo. Entrevista a Steve Reinke, p. 2. Traducción propia. Texto original en inglés: “Central to the idea of confession [is that] it’s not fiction. That it not only needs to be true but it needs to be important [...]”

⁹⁸Ver pag. 129.

La confesión fingida: Juan Antonio Cerezuela.

“La ficción existe porque no podríamos soportar la más absoluta transparencia de las cosas”

En *La invención del sujeto*, Antonio Campillo se refiere a la ficción no como concepto opuesto a realidad, sino más bien como una puesta en diálogo entre ambas, donde la ficción procede del verbo “fingir”, que en la lengua latina (*fingere*) significa formar, figurar, modelar, componer. Fingir es dar forma a algo o alguien, por ejemplo: construir una casa, componer un poema o hacer una hogaza de pan, pero también adiestrar a un caballo o educar a un niño. Toda acción destinada a modelar la apariencia sensible de algo, incluido el aspecto, el discurso y la conducta de uno mismo o de los otros, será por tanto una acción fingidora.

Dar a otro o a sí mismo una determinada forma no puede hacerse si no es cambiando dicha forma, transformando un estado. De este modo, toda figuración es en sí una transfiguración. Según Campillo, todas las técnicas e instituciones humanas no hacen sino fingir y modelar el aspecto del mundo y de los hombres. Así pues, resulta imposible discernir entre lo que hay de invención o de imitación en cada nueva forma fingida o figurada: imposible discernir entre original y copia. Toda forma, desde el momento en que irrumpe como acontecimiento, no puede dejar de manifestarse como una forma irreductiblemente única, susceptible de ser repetida numerosas veces. Cada uno de nuestros gestos, cada una de nuestras palabras, cada

una de nuestras ficciones o figuraciones culturales es una forma irreductiblemente única y, sin embargo, inevitablemente repetida y repetible.

La visión que ofrece Campillo es la de una ficción como modificación y como transformación de una cosa o de un estado; desde este punto de vista no implica que la ficción sea opuesta a la realidad. De hecho, para Campillo, tanto las formas fingidas como las formas verdaderas son formas reales, porque producen un efecto de realidad en las personas que se dejan afectar por ellas.

En ocasiones, la ficción sirve como máscara de la realidad, como filtro de una confesión real, constituyendo una confesión *fingida, modelada, modificada*. Esta confesión se elabora y modelada mediante una serie de estrategias y recursos. Como caso, analizaremos la vídeo-instalación *Se abre el telón* (2011), en la cual Juan Antonio Cerezuela reflexiona sobre los límites entre lo dramático y lo cómico, entre lo autobiográfico y lo ficticio. *Se abre el telón* pone en escena algunos mecanismos del humor, evidenciando que este se halla repleto de clichés que perpetúan reiterados posicionamientos xenófobos, machistas, feministas, a veces cargados de violencia. El humor también sirve para hablar de determinados tabúes sociales, como puedan serlo por ejemplo la enfermedad, la muerte, la prostitución o el aborto.

Se abre el telón se compone de un escenario situado a un metro de altura y cubierto por un telón de terciopelo rojo que evoca el escenario de un teatro. El acceso a este espacio puede realizarse por medio de una escalera de madera, que el espectador sube hasta traspasar la cortina. La cortina aquí alude al teatro, a la capacidad de convertir en ficción todo aquello que se oculta tras ella, pero a su vez, también se refiere a lo oculto, a lo que permanece escondido tras ella.



Juan Antonio Cerezuela, *Se abre el telón*, 2011.

Tras la cortina, un vídeo reproducido en miniatura en una habitación totalmente a oscuras revela la boca de una figura humana emitiendo un extenso monólogo dividido en dos partes claramente diferenciadas, y

precedidas por un prólogo. El Prólogo, dividido a su vez en dos partes, contextualiza y reflexiona sobre los términos “ficción” y “risa” empleados en la obra, que ayudan a comprender el enfoque y el efecto que pretende conseguirse en esta videoinstalación. Al finalizar la primera parte del prólogo sobre la ficción, el protagonista del vídeo (el propio autor) dice “La ficción existe porque no podríamos soportar la más absoluta transparencia de las cosas.”⁹⁹ Después, en la segunda parte del prólogo, el protagonista reflexiona sobre la risa, citando abiertamente partes de un texto de Chantal Maillard que vertebra el desarrollo conceptual de la obra (“La ingenua complicidad de la Pantera Rosa” del libro *La razón estética*). Esta segunda parte del monólogo dice así:

Cualquier sentimiento puede convertirse en estético cuando es experimentado indirectamente a través de su escenificación, de su representación. El que algo sea estético depende de que el sujeto esté en actitud de recepción especular y esto supone que no esté directamente implicado en la situación que provoca la experiencia sentimental en cuestión. ¿Es posible reírse de uno mismo? Hallamos placer en lo trágico, en lo terrible, incluso en lo repugnante, cuando estos sentimientos se avivan en nosotros de forma indirecta. Ahí donde intervengan los sentimientos particulares lo risible deja de ser estético o no empieza a serlo¹⁰⁰.

En la primera parte, “Despiezando [despedazando] lo cómico” el personaje recita de forma monótona y fría una serie de chistes que encierran clichés en torno a la violencia, la muerte o el racismo, donde el espectador siente

⁹⁹ CEREZUELA ZAPLANA, Juan Antonio. *Se abre el telón* [vídeo]. 2011.

¹⁰⁰ *Íd.*

extrañeza al reírse, a pesar de reconocer que se trata de un chiste. Al principio, estos chistes tienen un tono bastante edulcorado:

Antes los chistes de delincuentes decían “Se busca...”. Ahora dicen: “Vote por...”. (Risas).

Tengo una memoria estupenda para la política. No recuerdo nada de lo que ocurrió el año pasado. (Risas).

Los políticos ya no se casan por lo civil... porque en cuanto pisan un juzgado los meten en la cárcel. (Risas).¹⁰¹

Sin embargo, estos chistes se van haciendo cada vez más irreverentes:

María, me bajo al bar. / Pues pégame ahora, que luego me despiertas. (Risas).

¿Por qué la estatua de la libertad es mujer? Porque los arquitectos tenían que encontrar un ser vivo con la cabeza hueca para poder colocar el mirador. (Risas).

¿Por qué Dios invento las lesbianas? Para que las feministas no se reproduzcan. (Risas).

¿En qué se parece un hombre y el apendicitis? En que ninguno sirve para nada. (Risas).

¿Y a los caracoles? En que ambos tienen cuernos, babea, y encima se arrastran. Y para colmo creen que la casa es suya. (Risas).

Un enfermo de sida acude a un médico para tratarse y este le receta comer naranjas y más naranjas. El paciente le reprochó que lo único que conseguiría con eso sería tener colitis, a lo que el médico le responde: “¡¡Eso es para que sepas para qué sirve tu trasero!!” (Risas).

¹⁰¹ *Íd.*

¿Qué hace una niña columpiándose en Kosovo? Mareando al francotirador. (Risas).

¿Cómo castigas a un niño soldado? Lo desarmas. (Risas).

¿Por qué en África las papeleras son de cristal? Porque los negros también tienen derecho a escaparates. (Risas).

¿Quién cae primero de un cerro de 1.000 metros? ¿Un judío o un negro? / ¿Y a quién le importa? (Risas).¹⁰²

El sentimiento de extrañeza ante lo que supuestamente debe ser interpretado cómicamente queda reforzado por el hecho de que al espectador se le ofrecen pistas del efecto que el mensaje emitido debería producir: unas risas enlatadas, como en las comedias americanas. Esta disociación entre lo que podría interpretarse como cómico o trágico se ve favorecida también por el hecho de que el personaje no resulta del todo humano: su imagen aparece distorsionada, al igual que su voz, que oscila entre un tono grave y agudo, mostrando sólo en determinados momentos el tono real de voz del protagonista. Este efecto hace más ambivalente aún los límites entre la ficción y la realidad, como si la ficción constituyese la modulación de la realidad – del mismo modo en que la voz del personaje es modulada y distorsionada.

Este efecto da pistas también de lo que trata la segunda parte del vídeo, titulada “Recomposición”, donde, a pesar de que el personaje emite un monólogo cómico, la definición de los límites entre autobiografía y ficción

¹⁰²Íd.

resulta bastante borrosa. Esta segunda parte habla de cuestiones que reflejan miedos y episodios íntimos o privados de la vida del artista. Sin embargo, estos episodios son presentados de forma elaborada y ficcionalizada, donde la parte verídica de la historia narrada tan sólo compone la base sobre la que se construye el monólogo. En él, el personaje habla de visitas a médicos y psicólogos, de problemas de memoria, de inseguridad e incertidumbre, de miedos al fracaso, a la pérdida de pelo y a hablar en público, retratando episodios que se refieren a su identidad sexual, al aborto de una antigua pareja y a pensamientos de suicidio. Uno de estos episodios narrados relata una historia traumática acerca de una antigua novia que desemboca en la adopción de una nueva identidad sexual:

Hay tantos temas que parecen siempre difíciles de sacar, de extraer, de expulsar, de exorcizar... (Risas) por ejemplo... un divorcio... un aborto... Cuando se trata de un aborto, mal asunto... Tuve una novia que al quedarse embarazada amenazó con arrojarse a las vías del tren por miedo a abortar. Lo peor es que la pobre era ecologista y defensora de los animales, y claro, pensaba como en su pueblo, que abortar era tirarles piedras a las pobres cigüeñas. (Risas) Estaba completamente ida, así que le dije ¡adiós! Saturó tanto mi vida que hice lo que ella realmente quería: le pagué para que abortara, y le dije: ¡toma, para que le compres un casco a tus puñeteras cigüeñas! (Risas) Luego me enteré de que todo había sido una mentira, y que lo había hecho para robarme dinero por toda la cara... (Risas) Acabé tan harto de esta chica que ya no me quedaba otra: me hice gay (Risas).¹⁰³

¹⁰³Íd.

En otro fragmento de esta segunda parte, el protagonista enumera sucesivos miedos que le preocupan:

En fin... dicen que todo se supera... excepto mi inseguridad. Bueno, sí, la inseguridad también se supera... bueno no... o sí... ¿yo que sé? (Risas). También tengo un profundo miedo al fracaso, a sentirme aislado... Además en este orden: miedo al fracaso, luego al aislamiento, y después a que hablen mal de mí. Aunque como decía Oscar Wilde, "que hablen de uno es espantoso. Pero hay algo peor: que no hablen". Eso es para ponerlo en el epitafio de su tumba, ¿eh? Sonaría a recochineo: "Por favor, acordaos de que aunque estoy muerto sigo aquí, así que hablad de mí porfaplease". (Risas).

Finalmente, el personaje cierra su monólogo con una cita de Vargas Llosa que dice "La vida es una tormenta de mierda y el arte nuestro único paraguas", a lo que añade concluyendo: "la risa puede también ser un paraguas".¹⁰⁴

Tanto la primera como la segunda parte juegan buscando los límites que definen el humor, partiendo de un distanciamiento emocional de lo relatado. En la primera parte, se trata de un distanciamiento emocional de lo cómico, lo cual desvela algunos de los tabúes sociales ocultos tras esta cortina del humor. En la segunda parte, se trata de un distanciamiento emocional del artista con respecto a aquellas cuestiones y miedos que le preocupan, para ello utilizando el humor como mediador.

El título *Se abre el telón* alude a la fase de apertura de una escena, pero es al mismo tiempo la apertura del artista al espectador, la confesión ofrecida

¹⁰⁴Íd.

en forma de espectáculo que aproxima al artista a la audiencia. El escenario cubierto por el telón es aquí un símil del individuo: una cortina que se abre al público. Pero a su vez, a pesar de la enorme apariencia espectacular desde fuera – una fachada de tres metros y medio de altura cubierta por un telón rojo – el interior de ese escenario es un espacio discreto de tamaño reducido, lugar en el que encontramos el vídeo que reproduce la imagen del rostro del monologuista – el rostro de un personaje oculto tras una fachada perfectamente construida.



Juan Antonio Cerezuela, *Se abre el telón*, 2011.
Fotogramas del vídeo que forma parte de la instalación.

El espectador asciende las escaleras de un palco y queda en posición de juez. Desde arriba, puede observar y juzgar lo que ve al situarse en un espacio intermedio entre el emisor (el monologuista) y el efecto del mensaje (las risas enlatadas reproducidas por los altavoces que se encuentran tras el espectador). Este posicionamiento privilegia la

percepción del mensaje, donde el espectador se convierte en la figura más importante de la instalación.

El alter ego: Colin Campbell.

“Yo me convertía en alguien completamente diferente”

Hasta 1977 hice obra que era en su mayor parte autobiográfica, o centrada en cómo yo interactuaba con el mundo. Entonces en el 77 fui a California e hice la serie “La mujer de Malibú”, y ese fue el primer material con un guión de verdad donde yo me convertía en alguien completamente diferente y donde aparté la cámara de mí mismo y empecé a trabajar con ficción externa en vez de ficción interna.¹⁰⁵

Creo que a todo el mundo le gustan las historias. Si puedes contar una buena historia en lugar de algo que simplemente parece confesión o diario, probablemente tendrás una audiencia más interesada en lo que dices. Si eres capaz de conectar al espectador con un personaje con el cual empatizar, hacerlo así resulta más interesante.¹⁰⁶

Colin Campbell

¹⁰⁵MAITLAND-CARTER, Kathleen. Colin Campbell interviewed. *Cine Action!* (9), 1987.

Traducción propia. Texto original en inglés: “So from there up until 1977 I did work that was mostly autobiographical, or focused on how I was interacting with the world. Then in ’77 I went to California and did the *Woman From Malibu* series, and that was the first really scripted material I did where I impersonated another person altogether and turned the camera away from me completely and I started dealing with external fiction as opposed to internal fiction.”

¹⁰⁶DITTA, Sue. A Work in Progress. An Interview with Colin Campbell. Citado en: GLEDHILL, Randy. Cheezie Vogue. *Take One*. Marzo 2001, p. 20.

Traducción propia. Texto original en inglés: “I think everybody like stories. If you can tell a good story instead of something that appears to be merely confessional or diaristic, you probably will have an audience that is interested in what you are saying. If you can bind the viewer up with a persona that makes them emphatic, that is a more interesting way to do it.”

Mientras que en los primeros vídeos del videoartista Colin Campbell (Reston, 1942 – Toronto, 2001) el sujeto principal era él mismo, en vídeos posteriores el artista desarrollaría una serie de personajes protagonizados por sí mismo. John Greyson destaca esta faceta de Campbell al referirnos a sus diversos alter egos en sus vídeos¹⁰⁷: Art Star, un pretencioso y petulante artista de Sackville; y las tres hermanas, Mildred, la Mujer de Malibú, una mujer casada detalladamente obsesiva; Robin, una joven inocente que consigue su momento de gloria en la escena musical underground; y Colleena, artista de performance que vive en Siena.

Los vídeos de Campbell realizados entre 1972 y 1974 comienzan a demostrar una preocupación duchampiana a lo Rose Sélavy, con ciertas dicotomías y contradicciones. En 1976, Colin Campbell se muda a vivir al sur de California durante nueve meses, y allí producirá su serie de vídeos *The Woman from Malibu* (1976-1977), un conjunto de capítulos que se centran en un personaje femenino interpretado por el propio artista, cuya historia está basada en la noticia de un artículo de periódico acerca de una mujer que presencié la muerte de su marido en una escalada en el Himalaya. Lo que conmovió a Campbell fue no la noticia en sí, sino más bien la carencia de emoción revelada por los comentarios citados de aquella mujer. En una entrevista para *Cine Action!*, Cambell sostiene en una entrevista:

¹⁰⁷GREYSON, John. The Singing Dunes: Colin Campbell, 1943-2001. *C Magazine*. 22 junio de 2002, p. 29.

Creo que ella concedió la entrevista cuando estaba extremadamente traumatizada por el hecho, pero parecía tan extraño que supiera que su marido cayó 19.000 pies desde una altura de 31.000 pies [risas], una manera extraña de dar detalles de una historia terrible, y era posible usar ese tipo de detalle para señalar todas estas peculiaridades de la cultura de California del Sur, donde ella lo toma en serio pero para la audiencia parece realmente gracioso.¹⁰⁸

A partir de esta historia, Campbell genera un personaje ficticio asumiendo la identidad de esta mujer, a través del cual explora aspectos psicológicos de su personaje, sus manías persecutorias y sus sueños.

El monólogo de apertura, *The Woman from Malibu* (1976), primer vídeo de la serie, supone una narración del hecho relatado en el periódico. Campbell, en un primerísimo plano de su cara, travestido con peluca de mujer, pendientes grandes y gafas de sol negras, mira directamente a cámara y relata los hechos sucedidos en el Himalaya, donde vio morir a su marido.

En una de las siguientes tomas más relevantes de este vídeo, se puede leer un título que dice: “Ella pasó toda la tarde fotografiando”.¹⁰⁹ Campbell posa como modelo masculino en camisa negra mientras una mujer – la

¹⁰⁸MAITLAND-CARTER, Kathleen. Colin Campbell interviewed. *Cine Action!* (9), 1987. Traducción propia. Texto original en inglés: “I think she gave the interview when she was extremely traumatized from the event, but it seemed so strange that she knew that her husband fell 19.000 feet to a 31.000 foot level [laughter], a weird kind of detailing about a horrific story, and it was possible to use that kind of detailing to point out all the peculiarities of Southern Californian culture, where she takes it seriously but to the audience it seems really funny.”

¹⁰⁹CAMPBELL, Colin. *The Woman from Malibu* [video], 1976.

Traducción propia. Texto original en inglés: “She spent the entire afternoon photographing”.

también artista canadiense Lisa Steele – mide la luz con un fotómetro y toma una fotografía de ambos. La imagen de Campbell sin su disfraz femenino hace que la verdadera identidad del artista resulte accesible al espectador, como si tratase de preservar su aspecto de “no actor”, que finalmente da como resultado una simbiosis entre el documental y la ficción.



Colin Campbell, *The Woman from Malibu* (1976-1977).

The Temperature in Lima (1976), segundo episodio de la mujer de Malibú, arranca con la confesión del propio Campbell travestido, que cuenta cómo inició este cambio físico de manera gradual a través de una traumática introspección. El clímax de la historia surge cuando el protagonista narra un hecho tan traumático como irracional:

Una noche fui al McDonalds solo, para tomar una hamburguesa, y de repente descubrí que no podía salir del coche. Estaba

*aterrorizado. Otra vez me había salido un herpes. El miedo me paralizó. Supe que necesitaba ayuda.*¹¹⁰

Después, en un primerísimo plano aparece la mujer de Malibú mirando desde la ventana, protagonizando un extenso monólogo en el cual acaba hablando de las sucesivas llamadas telefónicas que estaba recibiendo a raíz de la muerte de su marido. En una de estas llamadas, la mujer cuenta que un hombre la acosaba para mantener relaciones sexuales ahora que su marido estaba muerto.

Culver City Limits (1977) y *Hollywood and Vine* (1977) continúan los episodios de la mujer de Malibú hacia una vertiente bastante surrealista. Mientras en el primero la mujer habla de sus encuentros con hombres que la persiguen o la acosan, en el segundo Campbell muestra al espectador el *making off* de su personaje manteniendo un soliloquio frente al espejo mientras se maquilla y se coloca la peluca rubia y unos pendientes. El vídeo termina con la mujer adentrándose en el desierto de Mojave en busca de esqueletos de ponis.

Last Seen Wearing (1977) es el episodio que cierra la serie. En él, la mujer de Malibú narra la historia de cómo su hija salió de casa y no volvió nunca más. Los intentos por buscarla, después de dos meses desaparecida, llevaron a la mujer a llamar a la policía y describir la ropa exacta que

¹¹⁰CAMPBELL, Colin. *The Temperature in Lima* [video], 1976.

Traducción propia. Texto original en inglés: "One night I went down to the local McDonalds alone, just to get a hamburger, and I suddenly found I couldn't get out of the car. I was terrified. I'd been cold sore again. The fear just paralyzed me. I knew I needed help."

llevaba justo el último día que la vio. La historia narrada ofrece una profunda introspección en el trauma de la mujer, mientras se baña con una esponja en la bañera. Al final del vídeo, la mujer describe su estado delirante frente a la cámara en un plano muy cerrado:

He tenido dolores de cabeza muy persistentes durante muchas semanas y he tenido problemas para dormir por la noche. Mi doctor me dio pastillas para dormir, pero no parecen tener efecto. Sigo despertándome noche tras noche. Una sensación de terror, pero no podía recordar nada hasta anoche. Había tanto silencio. Los pájaros habían dejado de cantar. Eso era extraño, pensé, porque era a pleno día.¹¹¹

Entonces la mujer comienza a relatar la historia de cómo fue asaltada por un hombre de camino en el coche. Para ella, la extrañeza de todo aquello era que no había podido recordarlo hasta días después, como si se tratase de un extraño sueño:

Anoche fue la primera vez que recordaba todos estos detalles. Me produce ansiedad. No se lo he contado a nadie. No sé qué significa.¹¹²

¹¹¹CAMPBELL, Colin, *Last Seen Wearing* [video], 1977.

Traducción propia. Texto original en inglés: "I've had very persistent headaches for many weeks now and I've had trouble sleeping at night. My doctor gave me sleeping pills, but they don't seem to work. I keep waking up night after night. Some terrible kind of dread but I could never remember anything until last night. It was so silent. The birds had stopped singing. That was strange I thought, because it was a bright daylight."

¹¹²*Íd.* Traducción propia. Texto original en inglés: "Last night was the first time I remembered all these details. It makes me very anxious. I have not told anyone about this. I don't know what it means."

La protagonista enciende el tocadiscos y pone un vinilo de The Platters que dice: “Cuando el crepúsculo se pone, y no suenan los cantos de los pájaros, cuando el crepúsculo se pone, tú entras en mi corazón”.¹¹³ Un seguimiento del plano final de su mano nos muestra cómo la mujer cubre lentamente la ventana con la cortina.

John Greyson, quien fue pareja de Campbell entre 1986 y 1989, destaca el fuerte componente confesional en el estilo de Campbell. Los guiones de sus monólogos a menudo se basaban en confesiones íntimas de amigos, y en sus vídeos destaca el recurso de la confesión a la cámara y del vídeo como espejo.¹¹⁴ Estas confidencias revelan un fuerte carácter intimista de los personajes, especialmente cuando la introspección es ejercida a través de protagonistas femeninos.

El lugar que ocupa la ficción en Campbell es, sin duda alguna, de extremada importancia. Constituye la plataforma de invención y reinención de sí mismo de manera continua. Sin embargo, pese a que la serie de la mujer de Malibú pueda ser considerada estrictamente ficción, Campbell no deja de hacer guiños al espectador que revelan su propia identidad. Así, la aparición de Campbell travistiéndose de la mujer de Malibú debe ser interpretado como una fusión entre lo documental y la ficción, pero también entre los géneros masculino y femenino:

¹¹³CAMPBELL, Colin, *Last Seen Wearing* [video], 1977.

Traducción propia. Texto original en inglés: “When the Twilight is gone, and no songbirds are singing, when the twilight is gone, you come into my heart”.

¹¹⁴GREYSON, John. The Singing Dunes: Colin Campbell, 1943-2001. *C Magazine*. 22 junio de 2002, pp. 30-31.

*Soy bisexual. Es una posición peculiar de tomar en la vida porque te critican por los dos lados. Seguramente ha sido la base de gran parte de mi trabajo – el difuminado de los géneros y el travestismo, la mezcla de los roles de género y el rechazo a comprometerse con ellos.*¹¹⁵

El estilo confesional: Steve Reinke.

“Uso lo confesional como un estilo ficcional”.

La obra de Steve Reinke (Canadá, 1963) utiliza la forma y el estilo de la confesión, pero el contenido de sus vídeos – que en su mayoría gira en torno al deseo y a la sexualidad, y están protagonizados por la voz en off del artista – no debe ser interpretado como una confesión auténtica o sincera. Reinke hace uso de un *estilo confesional* que socava y subvierte la noción de una identidad y una subjetividad estables, confesando cosas que no han ocurrido o que podrían no ser ciertas. Reinke lo expresa del siguiente modo en algunas de sus entrevistas¹¹⁶:

Uso lo confesional como un estilo ficcional. Utilizo cualquier experiencia (intereses, deseos, métodos, materiales) a los que tengo

¹¹⁵MAITLAND-CARTER, Kathleen. Colin Campbell interviewed. *Cine Action!* (9). 1987. Traducción propia. Texto original en inglés: “I’m bisexual. It’s a peculiar position to occupy in one’s life because you get it from both sides. It’s certainly been the basis for a lot of my work – the gender blurring and the cross-dressing, the mix up and rejection of commitment to gender roles.”

¹¹⁶Además de las entrevistas citadas a continuación, existen otros muchos textos interesantes acerca del posicionamiento de Reinke ante los modos autobiográficos y confesionales, como en la entrevista inicial de Mike Hoolboom a Reinke en: REINKE, Steve. *Everybody Loves Nothing: Video 1996-2004*. Toronto: Coach House Books, 2004.

*acceso, pero no hago autobiografía (o autorretrato). No me encuentro a mí mismo tan interesante, y si lo hiciera, lo guardaría para mí.*¹¹⁷

*Central a la idea de confesión es que no es ficción. Que no solo necesita ser verdadera sino que necesita ser importante. Necesita reflejar la interioridad más profunda de uno. La materia de la confesión sería idealmente algo todavía no conocido; sería algo secreto o íntimo. De algún modo, no ocurre algo así en la confesión ficcional. No es realmente una confesión. La confesión ficcional utiliza el estilo, el estilo discursivo, para hacer algo más. No estoy interesado ni en revelar nada sobre mí ni incluso en reivindicar que utilizar ese estilo me ayudaría a conocerme o [que ayudaría a] la gente a conocerse a sí misma.*¹¹⁸

La confesión produce un efecto de verdad. En *Historia de la sexualidad*, Foucault señaló que precisamente la confesión se convertiría a lo largo de la historia en una técnica altamente valorada de producción de verdad. No obstante, esta condición de la confesión es franqueada por Reinke en sus vídeos:

¹¹⁷HOOLBOOM, Mike. *Practical Dreamers. Conversations with Movie artists*. Toronto: Coach House books, 2008, p. 236.

Traducción propia. Texto original en inglés: "I use confessional as a fictional mode. I use whatever experiences (interests, desires, methods, materials) I have access to, but I am not making autobiography (or self-portraiture). I don't find myself that interesting, and if I did, I would keep it to myself."

¹¹⁸Ver Anexo. Entrevista a Steve Reinke, p. 2. Traducción propia. Texto original en inglés: "Central to the idea of confession [is that] it's not fiction. That it not only needs to be true but it needs to be important, it needs to reflect one's deepest interiority. The material of the confession is ideally something that wouldn't be already known and would be in some way secret or intimate knowledge. So, in a way, there is no such thing as a fictional confession, it's not really a confession at all. So fictional confession just uses the mode, the discursive mode, to do something else. I'm not interested in either revealing anything about myself or even in making the claim that using that mode would help me understand myself or [that it would help] people understand themselves."

*[Mi trabajo] no es realmente confesional, pero usa la idea y forma de la confesión de modo irónico y satírico. (...) El estilo confesional tiene una promesa, y es: "Te contaré una historia íntima y seré honesto y franco sobre ello." Así que estoy usando la promesa del estilo confesional, pero entonces, con un poco de suerte, haciendo otras cosas con ello.*¹¹⁹

En sus vídeos, Reinke propone una estética *queer* radical, explícitamente sexual y específicamente homosexual. Pero también, al mismo tiempo, cuestiona la construcción de la identidad gay violando los códigos de una supuesta veracidad de los estilos confesionales y documentales. Destacaremos principalmente su serie *The Hundred Vídeos* (Los cien vídeos), un proyecto comenzado durante su etapa como estudiante en Nova Scotia College of Art and Design. Los cien vídeos que componen este proyecto fueron iniciados en la década de los noventa cuando Reinke declaró su intención de hacer cien vídeos antes del año 2000 (su 36º cumpleaños), llegando a terminarlos antes de lo previsto (en 1997). Muchos de estos vídeos varían en duración (desde quince segundos a diez minutos) e incorporan diferentes recursos estéticos y narrativos. Reinke subvierte los significados convencionales de la imagen con el objetivo de explorar narrativas experimentales próximas al ensayo, yuxtaponiendo imágenes fijas con imágenes en movimiento y haciendo uso de recursos como el sonido no diegético, el texto o la voz. En ocasiones, Reinke toma prestadas imágenes de la televisión comercial, del cine documental y

¹¹⁹Ver Anexo. Entrevista a Steve Reinke, p. 1. Traducción propia. Texto original en inglés: "[Mi work] is not actually confessional, but it uses the idea and form of the confession in a kind of ironic or satiric way. (...) The confessional mode has a promise, and it's: I will tell you an intimate story and I will be honest and frank about it. So [I'm] kind of using the promise of the confessional mode, but then, hopefully, doing other things with it."

educativo, programas de ciencia, y del vídeo porno gay. El trabajo de Reinke muestra ciertas similitudes con la escritura autobiográfica en tanto que existe un texto y una voz en primera persona que se expresa de un modo confesional. Como sostiene Robin Metcalfe, Reinke emplea los modos confesionales desde diferentes perspectivas: de la narración en primera persona al discurso psiquiátrico o la entrevista de un *talk show*.¹²⁰ Muchas veces sus vídeos condensan un humor adolescente y descarado, lo que lleva a autores como L. Gabrielle Mark a destacar en su obra una estrategia que imita la tradición teatral del *bouffon*.¹²¹ Reinke atrae al espectador y lo convierte en su cómplice, para llevarlo a continuación a una región que no este no puede anticipar ni habitar cómodamente.

Temáticamente, *The Hundred Videos* trata temas concernientes al erotismo y la sexualidad gay, la cultura popular, la epistemología y la muerte. Juntos pueden leerse como un cuaderno de apuntes de vídeo, donde el autor pretendía huir de ideas fijas, generando un proyecto narrativo sin significados cerrados ni concluyentes.

Para ejemplificar el uso de este *estilo confesional* en la obra de Reinke, a continuación nos detendremos en algunos de los vídeos de la serie *The Hundred Videos* a la cual nos referimos: *Love Letter To Doug* (vídeo nº 52 de la serie), *Corey* (vídeo nº 71), *Testimonials* (vídeo nº 28), *Minnesota Inventory* (vídeo nº 58), *Self Help* (vídeo nº 44). Hemos seguido este orden por una intención meramente argumentativa.

¹²⁰METCALFE, Robin. Black Box: The Videos of Steve Reinke. *Parachute*. Diciembre 2000, p. 89.

¹²¹MARK, L. Gabrielle. Steve Reinke. *Poliester*. 6 (19), 1997, p. 43.

Love Letter To Doug (Carta de amor para Doug, 1994) es un vídeo dirigido a un chico llamado Doug, narrado en formato de vídeo-carta. Este vídeo no parte de una iniciativa del propio Reinke, sino que se trata del encargo de un artista, Micah Lexler, quien le pidió realizar un vídeo titulado *Love Letter To Doug* que formase parte de *The Hundred Videos*. A pesar de que la narración es realizada por Reinke en primera persona, el vídeo se revela desde el conocimiento de este hecho como una carta ficticia en la que Reinke acaba despidiéndose así: “Te quiere, Micah”.

De Doug, su destinatario, sabemos que puede ser una persona real o no: “(...) esta carta es sólo para decirte que tanto si eres o no el producto de toda mi imaginación pre-adolescente, tú eres el único con el que quiero vivir.”¹²² En *Love Letter To Doug*, la voz en off de Reinke se dirige francamente a Doug contándole sus fantasías homo-eróticas que tiene con sus compañeros de clase:

Cuando estaba en 8º me sentaba en historia y soñaba con los otros chicos de clase. Mis fantasías eran vagas pero sistemáticas; pasaba por cada uno de los chicos por turno, no alfabéticamente pero de acuerdo a su proximidad. Aprovechaba cualquier chico que cayese en mi campo de visión. La clase se convirtió en un terreno libidinosamente cargado de posibilidades. En mis promiscuas fantasías los tenía a todos, y me gustaban todos, unos más que otros. Era una serie de enamoramientos, cada uno de tres semanas, que me llevaron hasta el final del año escolar. Imaginaba la calidez y

¹²² REINKE, Steve. *Love Letter To Doug* [vídeo]. 1994. Traducción propia. Texto original en inglés: “this letter is just to say that whether or not you are the product of all my pre-pubescent imaginings, you are the one I want to live with.”

luminosidad de la piel bajo camisetas y pantalones. Los imaginaba masturbándose y a la vez masturbándolos.

Pero mayormente imaginaba un futuro distante como adulto y cómo podría ser vivir con ellos. Por supuesto, a la vez parecían fantasías imposibles. Dos hombres, un marido sin una mujer. Aunque no pensaba sobre aquello, mantenía una genitalidad difuminada, borrando todo salvo mis ojos miopes y un trocito de piel. Lo único que tenía claro era que quería que los chicos fueran chicos, incluso si eso significaba que yo tenía que convertirme en nada.¹²³



Steve Reinke, *Love Letter To Doug*, 1994.

¹²³REINKE, Steve. *Love Letter To Doug* [vídeo]. 1994. Traducción propia. Texto original en inglés: “When I was in grade 8 I would sit in history and dream about the other guys in class. My imaginings were vague but systematic; I went through each of the boys in turn, not alphabetically but according to their proximity. I seized upon whatever boy fell into my line of vision. The classroom became a libidiously charged arena of possibilities. In my promiscuous imaginings I had them all, and liked them all, though some more than others. It was a series of crushes, each lasting three weeks which took me till the end of the school year. I imagined the warmth and luminance of skin beneath t-shirts and jeans. I imagined them jerking off as well as jerking them off. But mostly I imagined some distant future as an adult and what it would be like living with them. Of course, at the time these seemed impossible imaginings. Two men, a husband without a wife. I didn't think about that though, I kept myself a genital blur, erasing everything but my myopic eyes and a little patch of skin. All I knew for sure was that I wanted the guys to be guys, even if that meant I had to be nothing”.

El deseo y la fantasía sexual están presentes en muchos vídeos de Steve Reinke, como *I Love You Too* o *Barely Human*. Sin embargo, destacaremos dentro de esta serie otra vídeo-carta, dirigida esta vez a otro chico, Corey, Reinke reitera el estilo confesional ficticio utilizado en *Love Letter To Doug*. En *Corey* (1995), Reinke utilizó la grabación de un joven jugador de un torneo de bolos, cuyo aspecto se asemejaba al de una estrella pop adolescente.

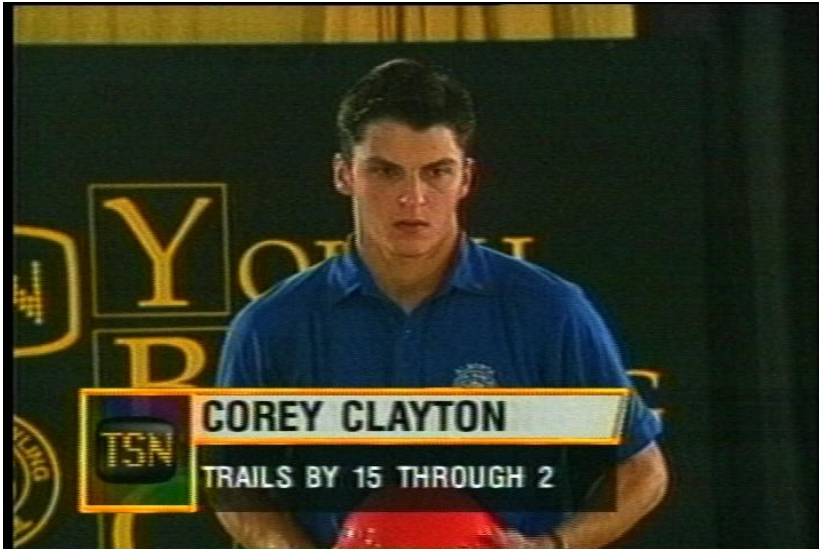
En esta carta, la voz en off de Reinke se dirige a su correspondiente de forma íntima, preguntándole por su fecha de cumpleaños, si mantiene correspondencia con otras personas o si tiene novia.

Reinke alaga su personalidad, su físico y su profesionalidad jugando a los bolos a pesar de haber perdido el torneo. La fantasía sexual del autor hacia su correspondiente –imaginario también, como Doug – le llevan a indagar en la vida de Corey:

*¿Tienes novia? Eres tan atractivo que probablemente tengas muchas. Yo no tengo novia ni nada por el estilo. No soy tan atractivo, pero tengo muchas otras buenas cualidades. No soy mucho de fijarme en cosas superficiales como el atractivo, pero cuando cierro mis ojos por la noche, lo único que puedo ver es tu cara.*¹²⁴

¹²⁴REINKE, Steve. *Corey* [vídeo]. 1995. Traducción propia. Texto original en inglés: “Do you have a girlfriend? You are so good looking you probably have lots. I don't have a girlfriend or anything like that. I am not so good looking, but I have plenty of other good qualities. I am not so much into superficial things like good looks, but when I close my eyes at night, all I can see is your face.”

*Sé qué en los bolos normales no hay duchas ni nada por el estilo, pero en los bolos profesionales, ¿tienes que meterte en la ducha? Sólo preguntaba. No parecías del todo sudoroso, pero el otro chico seguro que lo estaba.*¹²⁵



Steve Reinke, *Corey*, 1995.

¹²⁵REINKE, Steve. *Corey* [vídeo]. 1995. Traducción propia. Texto original en inglés: “I know in regular bowling there aren't any showers or anything, but in professional bowling do you have to hit the shower? Just wondering. You didn't seem sweaty at all, but that other guy sure did.”



Steve Reinke, *Testimonials*, 1992.

En su vídeo *Testimonials* (Testimonios, 1992), Reinke adopta otro registro totalmente diferente, donde cinco personas cercanas a Steve (4 chicos y una chica: Yudi, Jin, Joe, Hall, Loisa) hablan directamente a la cámara sobre lo bueno que es Steve como pareja en la cama. Sin embargo, no se trata de testimonios reales. En realidad, aunque algunas de estas personas eran amigos de Reinke, otras eran tan solo conocidas. En cualquier caso, el artista no había mantenido relaciones sexuales con ninguna de ellas. Simplemente les pidió que se pusiesen ante la cámara y que contasen sus dotes como amante y como pareja en la cama, de modo que tuvieron que inventárselo. Algunos de los testimonios como Yudi, vecino de Steve, inventaron la historia a partir de algo real. Aunque Yudi, en la realidad, a veces bajaba a casa de Steve y se sentaba junto a él para ver la tele, en el

monólogo a la cámara tomó este hecho real queriéndole otorgar a la historia una carga sexual inexistente (además, Yudi era heterosexual y tenía novia).

En otro de sus vídeos, *Minnesota Inventory*, (Inventario Minnesota, 1995), se yuxtaponen una serie de enunciados de texto sobre las imágenes de un vídeo encontrado en el que podemos ver y escuchar a un hombre hablando sobre el deseo y la necesidad que tiene de masturbarse ante el espejo. El efecto es de lo más estridente, explorando el territorio de lo confesional sin llegar a tratarse de ningún tipo de episodio autobiográfico.

El texto que corre la pantalla en la parte inferior es un test psicológico, el Inventario Multifásico de Personalidad de Minnesota, que es una de las pruebas de personalidad más utilizadas en el campo de la salud mental y que fue especialmente diseñado para la identificación del perfil de personalidad y la detección de psicopatologías. En este test hay cerca de trescientas preguntas en las cuales se puede responder afirmativa o negativamente.

Entre los títulos que recorren la pantalla de derecha a izquierda encontramos enunciados como: “Mi vida diaria está llena de cosas que me interesan”; “Parece que tengo un nudo en la garganta la mayor parte del tiempo”; “Trabajo con muchísima tensión”; “Tengo diarrea una vez al mes”; “Mi vida sexual es satisfactoria”; “Tengo pesadillas cada pocas noches”; “Encuentro difícil mantener una tarea o trabajo”; “He tenido experiencias muy peculiares y extrañas”; “Tengo tos la mayor parte del

tiempo”; “Rara vez me preocupo por mi salud”; “Durante un período cuando era jovencito me dedique bastante a robar”; “La mayoría de las veces me sentaba y fantaseaba sin hacer nada más”; “No siempre digo la verdad”; “De jovencito suspendía en la escuela una o más veces por hacer el tonto”; “Veo cosas o animales o gente a mi alrededor que otros no ven”; “Ojalá pudiese ser tan feliz como otros parecen ser”; “Casi nunca siento dolor en la parte de detrás del cuello”; “Me atraen enormemente personas de mi propio sexo”; “A menudo he deseado ser una chica”; “Me enfado algunas veces”; “Tengo una total falta de confianza en mí mismo”; “Creo en la segunda llegada de Cristo”.¹²⁶

Mientras tanto, un hombre fornido y desnudo se masturba y habla ante la cámara. Sin ningún tipo de tapujos dice:

Creo que hacerme una paja delante de todo el mundo dejando que todo el mundo lo vea, es realmente lo máximo. Me excita que la gente vea esto, pensando sobre mi polla. Pienso sobre sexo, así es

¹²⁶REINKE, Steve. *Minnesota Inventory* [video]. 1995. Traducción propia. Texto original en inglés: “My daily life is full of things that keep me interested”; “There seem to be a lump in my throat much of the time”; “I work under a great deal of tension”; “I have diarrhea once a month”; “My sex life is satisfactory”; “I have nightmares every few nights”; “I find it hard to keep a task or job”; “I have had very peculiar and strange experiences”; “I have a cough most of the time”; “I seldom worry about my health”; “During one period when I was a youngster I engaged in petty thievery”; “Most of the time I would rather sit and daydream than do anything else”; “I do not always tell the truth”; “As a youngster I was suspended from school one or more times for cutting up”; “I see things or animals or people around me that others do not see”; “I wish I could be as happy as other seem to be”; “I hardly ever feel pain in the back of the neck”; “I am very strongly attracted to members of my own sex”; “I have often wished I were a girl”; “I get angry sometimes”; “I am entirely lacking in self-confidence”; “I believe in the second coming of Christ”.

*cómo me siento. Me siento como un trozo de sexo, eso es lo que soy. Existo como un pedazo de sexo. Soy sexo.*¹²⁷

Después, el hombre continúa diciendo que la gente pagaría por verle masturbándose y por conseguir su esperma, sus uñas, su ropa usada o su ropa interior. Experimenta el placer al verse grabado en vídeo, observado por los demás, y es capaz de excitarse con chicos, chicas, excrementos, penes... pudiendo tener orgasmo tras orgasmo ante su imagen reflejada en un espejo e incluso simplemente paseando por la calle.

En otro vídeo de Reinke, *Self Help* (Auto-ayuda, 1994), una mujer escucha una cinta de auto-ayuda mientras conduce en el coche. Se escuchan una serie de confesiones cuya autenticidad resulta un tanto cuestionable, especialmente por el formato fragmentario en el que se ofrecen las declaraciones y por la ausencia de contextualización o de justificación detallada de estas afirmaciones: “Pierdo mucho tiempo preocupándome por el futuro. / Tengo dificultades para expresar mis carencias y mis necesidades a compañeros de trabajo y miembros de familia. / No como tan bien como debería. / Si mi coche se rompiera, no sabría cómo arreglarlo. / No puedo incluso cambiar un neumático. / No siempre reciclo. / Prefiero lo Gótico a lo Románico. / Nunca he expresado un pensamiento o una opinión original. / Con frecuencia desearía poseer una vida

¹²⁷REINKE, Steve. *Minnesota Inventory* [video]. 1995. Texto original en inglés: “I think that jerking off in front of everybody, letting everybody see it is actually ultimate. Then I experience ecstasy that people will see this happening, thinking about my prick. I think about sex, that’s what I feel like. I feel like a piece of sex, that’s what I am. I exists as a piece of sex. I am sex.”

completamente diferente. / Mi corazón pierde el ritmo cuando se acerca el estetoscopio.”¹²⁸



Steve Reinke, *Self Help*, 1994.

En *Self Help*, parece como si estos enunciados aparentemente confesionales hubieran sido dichos por cualquier persona, idea que inspiró a Reinke en vídeos posteriores como *Echo Valley* o *Fireball*. En el primero, Reinke buscaba un monólogo sin personaje – no enraizado en una voz o una subjetividad particular – que pudiera ser atribuido a cualquier otra

¹²⁸REINKE, Steve. *Self Help* [video]. 1994. Traducción propia. Texto original en inglés: “I spend too much time worrying about the future. / I have difficulty expressing my wants and needs to coworkers and family members. / I don't eat as well as I should. / If my car broke down, I wouldn't know how fix it. / I can't even change a tire. / I don't always recycle. / I prefer the Gothic to the Romanesque. / I have never voiced an original thought or opinion. / I frequently wish I possessed a wholly different life. / My heart becomes erratic at the stethoscope's touch.”

persona. En el segundo vídeo, Reinke escribió e imprimió una serie de monólogos para que otras personas los recitaran de manera que pareciesen autobiográficos.

En la obra videográfica de Steve Reinke todo parece autobiográfico, confesional. Sin embargo, el autor revela que tras esta apariencia sus pretensiones son otras muy distintas:

Estas formas básicas de comprendernos en el mundo [la autobiografía y la confesión] parecen inevitables, pero nos limitan. Quiero pasar por ellos para llegar a algo más.¹²⁹

Posteriormente a *The Hundred Videos*, Reinke ha seguido produciendo una serie de vídeos que continúan haciendo uso de similares estrategias y recursos narrativos. Así, el vídeo *J.-P. (Remix of Tuesday and I by Jean-Paul Kelly)*, 2001, incluye el monólogo confesional a la cámara de J.-P., alumno de Reinke que hizo el vídeo *Tuesday and I* una noche de madrugada, deprimido después de un fin de semana de fiesta y éxtasis. J.-P. ofreció el vídeo a cualquiera que quisiese hacer un remix, y Reinke realizó una versión del vídeo acelerando ciertas partes del monólogo.

Reinke ha seguido produciendo series de vídeos posteriores, como *Final Thoughts*, dividido en dos partes hasta el momento, que se refiere a la muerte, al final y al límite de las cosas. Reinke ha declarado sobre este

¹²⁹REINKE, Steve. *Everybody Loves Nothing: Video 1996-2004*. Toronto: Coach House Books, 2004, p. 24. Traducción propia. Texto original en inglés: "These basic ways of understanding ourselves in the world seem inescapable, but limiting. I want to move through them to something else."

proyecto que no estará realmente completo hasta el momento de su muerte.¹³⁰

III.1.5. Narrativas confesionales de ficción

En el cine de ficción podemos encontrar múltiples ejemplos en los que se ha utilizado la confesión como parte narrativa de la historia, o bien determinados protagonistas confiesan algo a otros personajes. Películas en las que la confesión de lo íntimo y lo secreto aparece como un importante elemento narrativo, por citar algunos ejemplos, son *Yo confieso* (1953) de Alfred Hitchcock; *Los comulgantes* (1963), *El silencio* (1963) o *Persona* (1966), de Ingmar Bergman (y en general, en gran parte de su filmografía); *Paris, Texas* (1984), de Wim Wenders; *La mamá y la puta* (1973) de Jean Eustache; e incluso algunos argumentos son contruidos en base a personajes que graban sus confesiones en vídeo, como sucede en los largometrajes *Cosas que nunca te dije* (1996), de Isabel Coixet; *Sexo, mentiras y cintas de vídeo* (1989), de Steven Soderbergh, *Yo maté a mi madre* (2009), de Xavier Dolan, *Martín (Hache)* (1997) de Adolfo Aristarain, o *El diario de David Holzman* (1968) de Jim McBride.

Sin embargo, nos interesará destacar otro tipo de narrativas de ficción contruidas principalmente en torno a una voz confesional, donde principalmente la historia es contada por los propios protagonistas. En gran

¹³⁰Íd.

parte de estas narrativas ficticias, los sujetos realizan sus monólogos mirando a cámara, haciendo visible de este modo al espectador. El cortometraje experimental *Happy Anniversary* de Stephen Carnell, rodado con un móvil y premiado en Mobile Screenfest en 2010 (Sydney) y Spanish Movil Film Fest en 2011, nos muestra una historia ficticia que está basada en un crimen real, en la que una mujer deja una confesión grabada con un móvil contando a sus padres una serie de terribles sucesos que ocurrieron treinta años atrás.



Stephen Carnell, *Happy Anniversary*, 2010.

En esta línea cabe destacar también la serie *Talking Heads* de Alan Bennett para la BBC. Las dos temporadas de esta serie fueron lanzadas en 1988 y en 1998, y también llegaron a ser retransmitidas en la BBC Radio debido a que

cada uno de los capítulos se articulaba como un monólogo. Cada temporada se compone de seis capítulos, casi siempre relacionados con temas comunes: muerte, enfermedad, culpabilidad y soledad. La primera serie está conformada por los capítulos “A Woman of No Importance”, “A Clip in the Sugar”, “A Lady of Letters”, “A Bed Among the Lentils”, “Soldiering On”, “Her Big Chance”, “A Cream Cracker under the Settee”, mientras que la segunda se divide en los siguientes: “Miss Fozzard Finds Her Feet”, “The Hand of Good”, “Playing Sandwiches”, “The Outside Dog”, “Nights in the Gardens of Spain”, y “Waiting for the Telegram”.



Alan Bennett, *Talking Heads*, 1988-1998. Fotogramas de diferentes episodios de la serie.

En referencia a la serie, Alan Bennett señala que cada capítulo ofrece únicamente el punto de vista del monologuista, lo cual hace que el espectador vea la historia de forma incompleta, ya que la realidad de los personajes no siempre parece corresponderse con lo que relatan:

*Hay un único punto de vista, el del que habla a solas con la cámara, y ya que el resto de la historia es imaginada y completada por el espectador, se requiere un mayor esfuerzo de imaginación. En este sentido ver un monólogo está más cerca de leer un relato corto que de ver una obra de teatro.*¹³¹

La utilización del monólogo a la cámara como recurso de narrativas de ficción está también presente en el trabajo de la finlandesa Eija-Liisa Ahtila¹³², en cuyas películas e instalaciones los personajes hablan en un tono confesional dirigiéndose a cámara, al espectador, en un intento de mostrar sus estados de psicosis y trastornos emocionales, como ocurre en *Consolation Service, The Wind, The House, The Bridge, Me- We Okay, If 6 Was 9, o Where is Where?* La misma artista manifiesta en una serie de entrevistas la importancia de que la narrativa de sus historias se articule en base al monólogo, donde los personajes se muestran individualmente al espectador, hecho que permite profundizar en la psicología de cada uno de ellos:

¹³¹BENNETT, Alan. *Talking Heads*. Londres: BBC Books, 1990, p. 7. Traducción propia. Texto original en inglés: "(...) there is a single point of view, that of the speaker alone with the camera, and with the rest of the story pictured and peopled by the viewer more effort is demanded of the imagination. In this sense to watch a monologue is closer to reading a short story than watching a play."

¹³² Analizaremos su trabajo detenidamente a lo largo de la Parte 4 de nuestra investigación.

*Mediante las palabras (...) puedo contar cosas acerca del personaje, y las palabras pueden hacer muchas cosas que las imágenes no pueden.*¹³³

*En las primeras películas los personajes hablaban a la cámara. En Consolation Service se les pidió a los actores que se dirigieran el uno al otro pero sin evitar la cámara; que le prestasen atención cuando lo considerasen apropiado. El objetivo era crear un mundo de historia aparte – una ilusión fílmica – y al mismo tiempo jugar con ello.*¹³⁴

III.2. Estrategias estéticas y discursivas de la confesión en la práctica artística audiovisual

En esta parte de la investigación contemplaremos una serie de recursos formales y conceptuales utilizados en la confesión dentro de la práctica artística audiovisual, desde el tipo de plano, la importancia del rostro o de la voz, el uso de máscaras, efectos de voz y texto, etc. Algunos de estos recursos resultarán de gran ayuda para la comprensión de aquellas estrategias narrativas y reflexivas presentes en este género.

¹³³Artivi [en línea]. [Fecha de consulta: 10 febrero 2012]. Disponible en: <http://www.artivi.com/encounters/ahtila.php>

Traducción propia. Texto original en inglés: “Through your words (...) I can tell about the character, and the words can do many things that images can’t (...).”

¹³⁴Fetherstonhaugh [en línea]. [Fecha de consulta: 27 Octubre 2013]. Disponible en: http://www.fetherstonhaugh.com/script/FA_web_assets/store/wp/art-resource/eija-liisa-ahtila

Traducción propia. Texto original en inglés: “In the earlier films the characters talk to the camera. In Consolation Service the actors were asked to address each other but not to avoid the camera; that they would pay attention to it when they felt appropriate. The aim was to create a separate story world – a filmic illusion – and at the same time play with it.”

III.2.1. El sujeto enfrentado a la cámara: la mirada que interpela al espectador

*El acto más sublime es situar a una persona delante ti.*¹³⁵

William Blake

*(...) el rostro es humano, y sólo se habla de rostro para un animal, una cosa o un paisaje en referencia a un sentido profundo de la humanidad; el rostro está en la parte delantera, es la parte noble del individuo; principalmente, es el lugar de la mirada. Lugar desde donde se ve y desde donde se es visto a la vez, razón por la que es el lugar privilegiado de las funciones sociales – comunicativas, intersubjetivas, expresivas, lingüísticas, - pero también soporte visible de la función más ontológica: el rostro es del hombre.*¹³⁶

Jacques Aumont

En *El rostro en el cine*, Jacques Aumont expresa que el cine comenzaría a dar un vuelco especial hacia el sujeto en la posguerra, donde el rostro humano y la voz ocuparían un papel protagonista, como ocurre en el cine de Fellini o de Bergman. De este modo, el cine profundizó e indagó en el retrato, abordando tanto los aspectos físicos como psicológicos de los personajes mediante el uso de primerísimos planos. Para Aumont, esto lleva a hablar de un tipo de rostro que parece descomponerse, como si ya no pudiera contenerse más. En películas como *Como en un espejo* (1961),

¹³⁵BUNBURY, Stephanie. Moving pictures. *The Age Newspaper* [en línea], 24 septiembre 2006, p. 5. [Fecha de consulta: 27 Octubre 2013]. Disponible en: <http://www.theage.com.au/news/arts/moving-pictures/2006/09/23/1158431949700.html>

Traducción propia. Texto original en inglés: "The most sublime act is to set another before you".

¹³⁶AUMONT, Jacques. *El rostro en el cine*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1998, p. 18.

La vergüenza (1968), *Los comulgantes* (Nattvardsgasterna, 1962), y *Persona* (1966), de Bergman, el rostro aparece comprimido en el plano, como desbordándolo. Muchas veces, este rostro de frente, en plano corto o muy corto, es un rostro que juzga o se confiesa. Como señala Aumont, esta confesión de los personajes, a través de planos sumamente cerrados, se convierte en un símbolo de incontinencia del rostro en el cine.

Por otro lado, hemos de señalar que en los comienzos del cine parece que el hecho de que un personaje mirase directamente a la cámara no siempre fue bien recibido. Así, en muchas de las versiones de *Le Coucher de la mariée*, proyectada por primera vez en la pantalla parisina en 1986, una mujer se desnuda ante la mirada de un hombre escondido. La mujer realiza un guiño a la cámara, como queriendo tomar por testigo al espectador, de forma parecida al *striptease* sobre el escenario. Este tipo de seña procede del teatro popular, de la escena de variedades, del melodrama o de la farsa, formas que implican la interpelación directa al espectador a modo de “paréntesis” de la escena o la narración. Este recurso no fue únicamente utilizado en películas de desnudamiento, sino que fue bastante corriente en Francia hasta 1914 en películas como *Les Vampyrs* de Feuilliade, donde el cómico Levesque, el detective Edouard Mathé o la sombría heroína Musidora lanzaban miradas cómplices o interrogadoras a la cámara.

En Estados Unidos, la Seling Polyscope Company prohibiría la mirada de los personajes a la cámara de manera oficial en 1909. Si bien esta medida fue tomada por la mayoría de las otras firmas americanas, perduraría en el

género burlesco hasta los años treinta. La mirada al objetivo de la cámara producía un efecto muy distinto al de las miradas lanzadas al público desde un escenario de teatro. Según sostiene Noël Burch en *El tragaluz del infinito*, mientras que en el caso del teatro la mirada al público interpela a una colectividad, en el caso del cine esta mirada al objetivo de la cámara es interpretada como una mirada individualizada hacia el espectador.

Este tabú de la mirada a la cámara supondrá uno de los umbrales críticos franqueados por el cine, especialmente durante los años cuarenta y comienzos de los cincuenta, que constituyen en Hollywood un período bastante rico en “experiencias”, si bien muchas de ellas abocadas a un estrepitoso fracaso, como el caso de *The Lady in the Lake* (1947), película de Robert Montgomery basada en una adaptación de la novela de Chandler, y en la cual se introduce el relato en primera persona, donde el espectador ocupa el punto de vista del detective Marlowe durante todo el film, por lo que todos los personajes que dialogan con el protagonista lo hacen también mirando directamente al espectador. Según Burch, uno de los motivos del fracaso de la aceptación de esta película fue precisamente hacer ocupar al espectador un rol que no le toca. Este deja de ocupar su puesto en una butaca para ser arrojado a un punto localizable entre la cámara y el resto de los personajes, entre Marlowe y los demás. La consecuencia es que el espectador se hace “visible” en todo momento de la película. A esto, Burch añade la irrealidad del movimiento de la cámara subjetiva y otros tantos recursos que hacen imposible que el espectador se introduzca plenamente en la historia.



Robert Montgomery, *The Lady in the Lake* (1947).

Al contrario de cómo se ha producido este recurso de la mirada dirigida al espectador en el cine clásico, habría que destacar especialmente que en la confesión en la expresión artística audiovisual, dicho recurso no constituye un guiño al espectador ni tampoco representa la mirada de este en el lugar del personaje protagonista. Más bien todo lo contrario. Cuando se utiliza este recurso en la práctica artística es más para hacerle ocupar el papel de sí mismo como espectador, como voyeur – sin ser otro personaje –. El individuo frente a la cámara literalmente habla al espectador, dirige su monólogo hacia él. Este recurso ha sido comúnmente conocido como

talking heads o “cabezas parlantes”, donde se presenta un plano bastante cerrado al rostro del sujeto que habla ante la cámara.



Corinna Schnitt, *Living a Beautiful Life* (2003).

Cuando la mirada a cámara interpela al espectador, la confesión se dirige directamente a él. En ocasiones, estas confidencias son compartidas únicamente con el espectador y no con el resto de personajes que forman parte del elenco de actores o protagonistas. Este es el caso de *Living a Beautiful Life* (2003), vídeo de la artista alemana Corinna Schnitt, en el cual una atractiva pareja casada de mediana edad son mostrados separadamente hablando directamente a la cámara, mientras ocupan diferentes estancias en su lujosa villa de Beverly Hills. Ambos hablan sobre lo maravillosa que es su vida, su matrimonio, sus hijos, su trabajo, hasta un punto tan perfecto que llega a ser irritante para el espectador. Sin embargo, el marido revela al espectador que, ocasionalmente ha tenido aventuras amorosas. En tanto que el monólogo de la mujer no menciona

este hecho, esta información es compartida tan solo con el espectador, convirtiéndolo en el único confidente.

La mirada a la cámara constituye un recurso frecuente en la historia del videoarte, no sólo en la confesión audiovisual. Los planos frontales de Vito Acconci en *Undertone* o *Theme Song*; el primer plano de Lisa Steele en *A Very Personal Story*; el plano detalle del ojo de Sadie Benning en sus vídeo-diarios; Baldessari en *Baldessari Sings LeWitt*; Martha Wilson en *Premiere* o *Deformation*; Susan Mogul en *Take Off*, etc. Hay que tener en cuenta que un alto porcentaje de estos vídeos serían autoproducidos por los propios artistas, desde el proceso de grabación al de edición y postproducción. Esto es importante de destacar, pues indica que en ocasiones cuando el artista está grabándose a sí mismo no hay nadie detrás de la cámara. El artista mira a la cámara, pues es la única referencia visual a la que poder dirigirse.

El efecto sorpresa que producen vídeos como *True / False* del videoartista canadiense Colin Campbell, consiste principalmente en el cambio de posición de Campbell hasta llegar a enfrentar su mirada a la del espectador. En un principio, podemos ver su rostro de perfil enunciando una serie de declaraciones confesionales; después, gira su rostro enfrentándolo a la cámara repitiendo las mismas declaraciones. Como señala Jacques Aumont, “si el rostro de frente es un retrato que se pretende sobrehumano, el rostro de perfil es a menudo algo diferente de un retrato (aunque pueda haber, como ha recalado Walter Friedlaender,

una intención en el retrato de perfil: significar que el sujeto nos evita, *no nos incumbe.*)”¹³⁷



Colin Campbell, *True / False* (1972).

Sharon Hymer afirma en *Consuming Confessions* que “arriesgamos más cuando nos damos a conocer cara a cara. Pero salimos ganando más de esa intimidad añadida.”¹³⁸ Al menos, cuando se trata de confesiones sinceras, una total exposición del confesante entrañará un mayor riesgo para él que si se trata de una confesión encubierta, enmascarada, o anónima. En cambio, este riesgo puede actuar en detrimento del confesante cuando la exposición de información privada y confidencial en la que se muestra el rostro a cámara puede dejar al individuo en un estado de vulnerabilidad, caso especialmente delicado en la grabación de testimonios reales de terceras personas, como ya vimos anteriormente.¹³⁹

¹³⁷*Íbid.*, p. 24-25.

¹³⁸HYMER, Sharon. *Consuming Confessions. The Quest for Self-Discovery, Intimacy and Redemption*. Minnesota: Hazelden, 1996, p. 24. “We risk more when we make ourselves known face to face. But we also stand to gain more from that added intimacy.”

¹³⁹Ver en p. 271.

III.2.2. Estrategias de separación entre imagen [cuerpo] y sonido [voz]

Por fin el cine tenía un “alma”, sus cuerpos ya no carecían de voz, el proceso de interiorización estaba culminado.¹⁴⁰

Si bien el cine desde que nació tuvo que esperar hasta 1929 a que la aparición del sonido asentase una nueva etapa, el vídeo, por el contrario, siempre grabó imagen y sonido de manera sincronizada. Noël Burch señala que la aparición del sonido en el cine – y por ende, de la palabra sincrónica – contribuiría a la culminación del efecto diegético de forma plena, algo que no había sucedido nunca en el cine de forma tan evidente. La sustitución de los rótulos impresos por la voz sincrónica fue un paso decisivo para el asentamiento y la naturalización de la palabra a través de su integración en la imagen más allá de la simple voz en off del comentarista o narrador.

Confesar ante una cámara puede conllevar cierto riesgo para el individuo. El riesgo aquí consiste en una excesiva exposición de información íntima, personal, comprometida o confidencial. En tales casos, la exposición de la imagen y de la voz del individuo en la pantalla establece un alto grado de vulnerabilidad, en tanto que no confieren el anonimato o la protección necesaria. La desincronización entre el cuerpo y la voz (es decir, la imagen unificada del sujeto) pueden ofrecer algunas claves. Así, por ejemplo, la máscara, los efectos de voz, la voz en off o el texto hacen que el cuerpo del sujeto quede representado tan sólo parcialmente, nunca de forma íntegra,

¹⁴⁰BURCH, Noël. *El tragaluz del infinito*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1987, p. 241.

separando voz e imagen de su alianza sincrónica. No obstante, hemos de señalar que estas estrategias no son siempre utilizadas con el fin de ocultar o de proteger al sujeto confesante, sino que también son utilizadas como recursos de estilo que en ocasiones añaden determinada simbología y significado a la obra. Así, por ejemplo, la máscara se convierte en un recurso repetido en la obra de diversos artistas, pero no necesariamente siempre está relacionada con la ocultación de la identidad, sino también con la idea de proyectarse como personaje – como ficción – justamente a través de ella, como veremos a continuación.

III.2.2.1. La máscara

*Llevo sobre mi rostro cien máscaras de ficción que se suceden bajo el imperio mezquino de una fatalidad sin transcendencia. Acaso mi verdadero gesto no se ha revelado todavía, acaso no puede revelarse nunca bajo tantos velos acumulados día a día y tejidos por todas mis horas. Yo mismo me desconozco y quizá estoy condenado a desconocerme siempre.*¹⁴¹

Valle-Inclán

¹⁴¹ VALLE-INCLÁN, Ramón María. *La lámpara maravillosa*, p. 122. Citado en: CASTILLA DEL PINO, Carlos. “La construcción del self y la sobreconstrucción del personaje”. En: *Teoría del personaje*. Barcelona: Alianza Universidad, 1989, p. 36.

*Todo mi trabajo realmente aborda la idea de la máscara y lo que cargamos toda la vida. Nuestro esqueleto y nuestra piel sobre ella es tan sólo la máscara de lo que hay dentro. La apariencia no significa nada.*¹⁴²

Gillian Wearing

La palabra “persona” es un término latino cuyo equivalente griego es *prósopon* "máscara", que proviene de la figura del actor en el teatro de la Grecia Clásica. La palabra “persona” equivaldría a "personaje" en esta acepción, y se refiere a las cualidades representadas de forma externa. Así pues, la máscara constituyó un elemento crucial en la representación teatral, transformando al actor en personaje. Mostraba, pues, las características del personaje encarnado, dejando a un lado las individualidades del propio actor. Estas máscaras poseían, además, una serie de rasgos tipificados, y a veces estereotipados, contribuyendo a una representación externalizada al público.

La máscara ha sido un recurso frecuentemente utilizado en confesiones realizadas a la cámara. Constituye un elemento capaz de establecer una posición no tan vulnerable para el sujeto confesante, porque escuchamos su voz, pero no conocemos su rostro. Le hace estar presente a la vez que oculto y anónimo, por lo cual constituye un recurso capaz de desincronizar la imagen del sonido, de separar el cuerpo de la voz. Este hecho se refleja especialmente en que la máscara es un rostro incapaz de transmitir los

¹⁴²*South Bank Show: Gillian Wearing / Gary Hume*, sesión 21, episodio 11 [videograbación]. 1998. Texto original en inglés: “All my work actually deals with the idea of the mask and what we carry through life. Our skeleton and our skin over it is just the mask for what’s inside. It doesn’t mean anything what the appearance is.”

gestos faciales; de hecho, la máscara no mueve sus labios, sino que la voz parece salir de un lugar recóndito o de algún orificio al que el espectador es incapaz de acceder. La máscara constituye, por tanto, uno de los elementos más recurrentes en este recurso de desincronización de cuerpo y voz. Junto a la máscara, existen otros recursos que, en menor grado, facultan esta posibilidad de “desidentificar” la imagen del rostro: pelucas, gorros, atuendos, etc.

Barry Schwabsky sugiere que el vídeo *Confess all...* de Gillian Wearing (y por extensión, podríamos señalar sus otros trabajos: *Trauma* y *Secrets and Lies*) es un ejemplo de la separación cartesiana entre cuerpo y alma. En él se produce una separación entre el cuerpo y la voz del sujeto, donde el rostro permanece oculto tras una máscara. Para Schwabsky, el trabajo de Wearing encierra la posibilidad de una “confesión sin confesión – una confesión que ni es verdadera ni falsa porque es sin autor.”¹⁴³

En desacuerdo con Schwabsky, Outi Remes señalará que existe más de un autor en estas confesiones. En primer lugar, el sujeto confesante; en segundo lugar, la propia artista, que realiza la invitación a los confesantes y que edita el material grabado; por último, el tercer autor es el propio espectador, que recibe e interpreta la confesión. Según Remes, el rostro y la voz solo permanecen separados por un momento, hasta que el espectador completa la información que falta y que se esconde tras la

¹⁴³MOLON, Dominic, SCHWABSKY, Barry (ed.). *The Voice Estranged. Mass Observation*. Chicago: Merrell Publishers, Londres, 2002, p. 30. Traducción propia. Texto original en inglés: "confession without confession - a confession that is neither true nor false because it is authorless."

máscara: el espectador es una pieza fundamental en este proceso, porque da una identidad al confesante.¹⁴⁴



Gillian Wearing, *Trauma*, 2000.

En los vídeos *Confess All*, *Trauma* y *Secrets and Lies* de Gillian Wearing, la máscara actúa como elemento que oculta la identidad de cada una de las personas que expresan sus traumas y sus conflictos personales. En ocasiones estas máscaras proporcionan, además, una lectura reflexiva a la obra. En *Trauma*, por ejemplo, las personas que confiesan lo hacen ocultándose tras la máscara del rostro de un niño, caso en el cual la máscara se convierte en la representación de la regresión a un momento traumático de la infancia.

En esta misma línea de ocultar la identidad, encontramos el caso de vídeos como *Voracidad Máxima* de Dias & Riedweg, donde los individuos entrevistados aparecen escondidos tras máscaras a causa del riesgo que

¹⁴⁴REMES, Outi. *The Role of Confession in Late Twentieth Century British Art*. Tesis doctoral. Reading: University of Reading, 2005, p. 54-55.

conllevaría exponerse públicamente. Sin embargo, en el caso de *Secrets for Sale* de Elodie Pong, la máscara forma más bien parte de un juego de elecciones del propio participante que confiesa, quien es invitado a vestirse y ocultarse como desea con los diversos atuendos y pelucas provistos en la propia instalación. El participante juega a ejercer una identidad, un rol.

En ciertos casos puede que la máscara no sea tanto una forma de ocultar la identidad como de generar lo contrario: una predisposición a actuar y a convertirse en un personaje. En el caso de la performance-instalación *Confession Room* (2011), de Zorica Vasic y Garth Johnston¹⁴⁵, se invitaba al espectador a entrar en un habitáculo y confesar un secreto directamente a la artista. En este caso, no era el confesante quien portaba la máscara, sino Zorica Vasic o algún otro performer, convertidos en confesores. Según explica Vasic, utilizar la máscara como recurso había sido idea de Garth Johnston, y emergió en el propio proceso de la performance después del primer día. Vasic explica el motivo del uso de la máscara de la siguiente manera:

Estábamos buscando el modo de permanecer más fuertes ante la audiencia en tanto que sentíamos que la situación era desigual para nosotros. Los visitantes tenían la particularidad de agotar nuestra energía. Sentíamos que nos chupaban la sangre después de cualquiera de esas performances. Es como ser Jesús, un consumidor de pecados o una cabina de lamentaciones.

La forma de “protegerme” era llevando una máscara inexpresiva. La máscara servía como “capa” intermedia [entre Vasic y la persona

¹⁴⁵Esta obra no es audiovisual, es una performance. Sin embargo, su aportación sobre el uso de la máscara es fundamental en nuestra argumentación.

*confesante] (...). Con la máscara yo no era nadie, así que nadie podía proyectarse en mí. Los pensamientos podrían recuperarse y la máscara serviría como el reflejo de un espejo.*¹⁴⁶

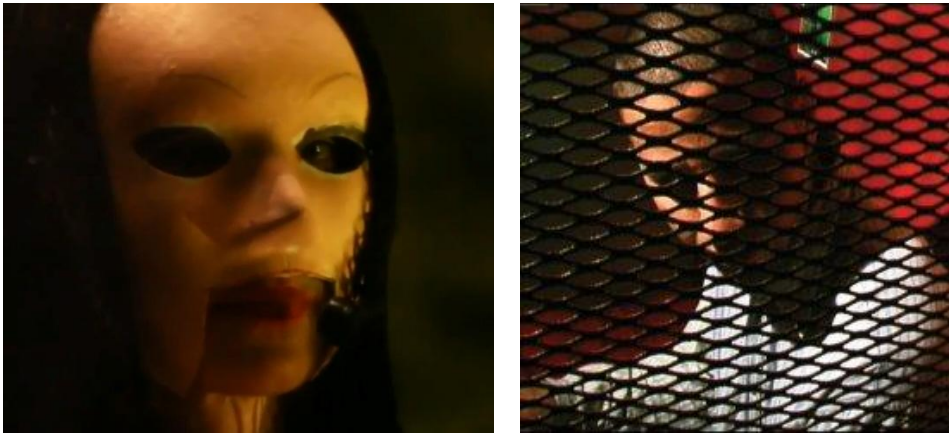
De este modo, la máscara otorgaría un cierto carácter teatral a la performance y, al ser portada por el performer-confesor, convertiría a este en una especie de personaje ficticio.¹⁴⁷ Los espectadores-participantes se encontrarían ante rostros neutrales, donde la máscara actuaría como un

¹⁴⁶Ver Anexo. Entrevista a Zorica Vasic y Garth Johnston, p. 5. Traducción propia. Texto original en inglés: “We were seeking the way to stand more strong with the audience as we felt the situation being unequal for us. Visitors had their way of depleting our energy. We felt blood sucked after any of those performances. It is like being Jesus, a consumer of sins or a complaint box.

The way to ‘protect’ myself was by wearing an expressionless mask. Mask was serving as ‘layer’ in between (...). With the mask, I was nobody so nobody can project on me. Thoughts would bounce back and mask would serve as a mirror reflection.”

¹⁴⁷ Este grado de irrealidad y ficcionalidad que otorga la máscara es explicado en el anexo de la entrevista a Zorica Vasic y Garth Johnston, quienes voluntariamente quisieron portar máscaras durante la grabación de la entrevista realizada para esta investigación. Estas máscaras tan sólo cubrían la mitad de sus caras, mientras dejaban la parte de la boca y el mentón al descubierto. Al colocarse la máscara, Garth exclama: “Sí, definitivamente soy mucho más inquieto, mi voz es más profunda. Tengo que mantener mi labio así de forma que pueda tener cierto aspecto auténtico. Y eso cambia mi comportamiento completamente. Mi voz es diferente, ahora tengo una voz áspera. La mayoría de las medias máscaras tienen pintado el labio superior sobre la máscara. Pinté un labio delgado en la parte superior de la suya [Zorica], pero ella puede usar ambos labios naturales. Mientras en mi caso, realmente tengo que transformar mi labio inferior de forma que se ajuste al labio superior. Y esto fue lo que me ayudó a introducirme más en un personaje que no soy yo mismo. Así que lo he moldeado un poco más [el personaje] al moldear la máscara, estoy moldeando mi cara para ajustarla a la máscara. Esa es parte de la técnica del trabajo de la media máscara que desarrollé cuando fui a la escuela de teatro estudiando estas cosas. Fue divertido.” Texto original en inglés: “Yes, definitely. I’m a lot more fidgety, my voice is deeper. I have to hold my lip like this so that I can get some kind of authentic look. And that changes my demeanour completely. My voice is different, I have a raspy voice now. Most half masks have the top lip painted onto the mask. I painted a thin lip on top of hers, but she can use both of her natural lips. Whereas in my case, I actually have to transform my bottom lip so that it matches the top lip. And this was what helped me to get more into a character that’s not myself. So I’ve moulded it a little more in moulding the mask. I am moulding my face to fit the mask. That’s part of the technique of half mask work I developed when I went to theatre school studying this stuff. It was fun”.

espejo que reflejaría los pensamientos y sentimientos proyectados por ellos mismos. Entre el espectador y el “guía espiritual confesor”, esta máscara actuaría como intermediario. Garth Johnston habla del resultado final de la performance como un auténtico éxito: “llegó a ser más una confesión auténtica que una confesión enmascarada.”¹⁴⁸



Zorica Vasic y Garth Johnston, *The Confession Room*, (2011).
Detalle de Zorica portando máscara y un visitante tras la rejilla del confesionario.

III.2.2.2. Efectos de voz

En otras ocasiones otro de los recursos utilizados es la distorsión de la voz. Si bien esto no es siempre suficiente para proporcionar cierto anonimato para la persona, sí que contribuye a encubrir su identidad. La distorsión de voz ha sido un recurso utilizado numerosas veces en el contexto televisivo, a través de programas que muestran testimonios de personas que exponen

¹⁴⁸Ver Anexo. Entrevista a Zorica Vasic y Garth Johnston, p. 15. Texto original en inglés: “It became more of an authentic confession rather than a masked confession”.

información privada o confidencial públicamente. Algunos artistas han hecho uso también de este recurso, aunque no solo en el contexto fílmico o videográfico, como por ejemplo el proyecto web *Confess Project* de Margot Lovejoy. En él, la artista disponía una línea telefónica para dejar secretos y confesiones a un contestador automático, las cuales eran transformadas y distorsionadas por un programa para que fueran irreconocibles, manteniendo así el anonimato de los participantes.

Además del anonimato, la distorsión de la voz puede obedecer también a un interés por conferir un componente lúdico a la confesión. Se trata de una posibilidad que, como ocurre en *Secrets For Sale* de Elodie Pong, se ofrece a los participantes del proyecto. En esta instalación, tanto el uso de máscaras como la distorsión de la voz o la elección de la imagen de fondo en el acto de contar el secreto se convierte en una acción en la que el sujeto prepara su propio escenario antes de realizar su confesión a la cámara.

Una última opción en este uso de la voz distorsionada no consiste propiamente en la modificación del timbre de voz, sino en el intercambio o la transferencia de voces de un cuerpo a otro mediante la técnica de la sincronización labial. Esto se hace particularmente evidente en *2 into 1* o *10-16* de Gillian Wearing, y en *Me/We* y en *Okay* de Eija-Liisa Ahtila. Este recurso de la voz intercambiada representa en este tipo de obras la imposibilidad de un “yo” sin el “otro”, reflejando las relaciones – en ocasiones tortuosas e inseparables – entre núcleos como la familia o la

pareja. Esta superposición de voces sobre cuerpos que no les corresponden por edad o sexo nos acerca al terreno de lo enfermizo, lo siniestro y lo neurótico, haciendo partícipe al espectador de la complejidad de las relaciones humanas y de la identidad personal.

III.2.2.3. La voz en off

A veces, el autor permanece detrás de la cámara, grabando lo que le rodea y a los que le rodean – su entorno – transmitiéndonos mediante su voz sus sensaciones y pensamientos de manera simultánea con lo que está viendo o percibiendo. Esto sucede en el cine de Cavalier o Jonas Mekas (cineastas que graban en formato de vídeo doméstico), y en el caso de videoartistas como Paul Wong en vídeos como *A Perfect Day* (2007). Sin embargo, en otras ocasiones los autores utilizan el recurso de la voz en off, superpuesta a la imagen en la posterior edición. En estos casos, al desaparecer la sincronización entre la boca y la voz, la voz del narrador se convierte en el cuerpo motor de la historia.

Coolie Gyal (2004) de Renata Mohamed, es la lectura de una carta personal de la artista a sus padres. La confesión de su homosexualidad es realizada mediante una voz en off que acompaña imágenes de su familia en sus respectivos talleres de oficio. Como la propia artista reconoce, la voz en off le proporcionaba cierta protección ante la revelación de un secreto tan

íntimo, en tanto que no hubiera podido confesarlo en persona a su familia, ni tampoco hablando directamente a la cámara.

En *Why I Never Became a Dancer*, 1995, de Tacey Emin, la confesión de un relato traumático de la artista es también realizada mediante una narración en off. La película comienza con vistas de Margate, lugar en el que la artista creció, y trata sobre sus años de adolescencia aburrida en esta ciudad costera – la escuela a la que fue, la costa, centros comerciales y una dramática torre de reloj –. Este relato audiovisual autobiográfico es una confesión honesta que aborda la experimentación de la artista con el sexo hasta que llegó a desilusionarse con los hombres y, en su lugar, a la edad de quince años comenzó a interesarse por el baile. El clímax de la historia llega con su intento de ganar la final de la competición local de baile de música disco para poder competir en Londres por la British Disco Dance Championship de 1978. La voz en off de Emin relata cómo los chicos con los que se había acostado comenzaron a corearle gritando “Escoria, escoria, escoria” al ritmo de la música, destruyendo su fantasía de llegar a ser una gran bailarina y devolviéndola a su realidad. Al final del film, Emin aparece ante la cámara dedicando un baile de música *dance* a todos aquellos chicos que la insultaron, en una especie de catarsis de aquel trauma adolescente que impidió que jamás dedicase su vida profesionalmente al baile.



Tracey Emin, *Why I Never Became a Dancer*, 1995.

Otras veces, el recurso de una voz en off cálida, reflexiva e íntima a la vez, puede hacer uso de un estilo confesional y, sin embargo, no tratarse de una confesión auténtica. Dentro de esta línea, la voz en off es un recurso característico de toda la obra del videoartista canadiense Steve Reinke, quien conecta sus reflexiones y pensamientos con algunos formatos característicos de la escritura o de la literatura, como el ensayo.

III.2.2.4. Recurso de textos e intertítulos

Muchas veces, el intertítulo ha sido utilizado como voz del narrador, especialmente cuando en los primeros filmes el sonido no había sido incorporado o, por ejemplo, en la función del narrador omnipresente de películas de la modalidad de documental expositivo¹⁴⁹. Un ejemplo de ello sería la película *Nanook, el esquimal* (1922) de Flaherty, donde el individuo era incorporado a la narrativa mediante una *voice-over* (extradiagética) representada a través del texto. No obstante, el intertítulo ha sido muy

¹⁴⁹ Modalidad de documental impulsada por Flaherty y Grierson. Ver p. 163.

utilizado por cineastas independientes como Jonas Mekas con la idea de establecer una especie de diario autobiográfico. En este caso, el texto es utilizado para representar la voz de Jonas Mekas, y usualmente aparece ante la cámara en forma de poemas, notas, fechas de diarios y otras reflexiones que hacen que el texto adquiera un carácter corpóreo, a veces reforzado por la lectura del mismo por la voz de su autor.

En algunos vídeos, la confesión hace aparición en forma de texto. Este modo de utilizar el texto se refleja en los vídeos de Sadie Benning, especialmente en *Me & my Rubyfruit*, donde el texto aporta la otra mitad del diálogo que no se escucha, una especie de segunda voz. Esta táctica sitúa al autor *dentro de la escena*, aunque no se muestre físicamente. Aquí, Benning se sitúa simultáneamente en el rol de preguntar y responder en un hipotético diálogo entre ella y una chica de clase de la que está enamorada, cuando en realidad se trata de un diálogo consigo misma. El texto es utilizado en este vídeo para diferenciar ambas voces, la de Benning, manifestada de forma oral, y la de Leota (su enamorada) en forma de texto.



Sadie Benning, *Me & my Rubyfruit*, 1989.

Sea in the Blood, 2000, del videoartista canadiense Richard Fung, relata el episodio de la muerte de Nan, la hermana del autor, a causa de talasemia, a la vez que describe el comienzo de su relación con Tim, actual pareja de Fung. En determinadas ocasiones, el texto en este vídeo aparece en rojo, lo cual resulta bastante significativo. La talasemia es un grupo de anemias hemolíticas hereditarias, especialmente padecida por población de origen asiático, en las que se produce una disminución de la síntesis de una o más de las cadenas polipeptídicas de la hemoglobina. En *Sea in the Blood*, rojo es el color de la sangre, como rojo es el color del texto, lo cual le confiere un carácter corpóreo. Según expresa Richard Fung:

Uso el texto en diferentes sentidos. A veces lo utilizo para enfrentarlo con el grano de la imagen; en ocasiones interrumpe la imagen. En "Sea in the Blood" utilizo el texto para decir cosas que

*no podría decir yo mismo mediante la voz superpuesta por varias razones.*¹⁵⁰

Cuando al principio Richard Fung narra en *voz en off* que conoció a Tim y se fue de viaje por Europa con él, inmediatamente un texto mecanografiado en rojo se superpone a la imagen: “Nos conocimos en un grupo gay de estudio marxista”¹⁵¹. También cuando Richard habla de su hermana y de cómo ella decía que nunca podría llevar una vida normal ni tener un novio, el texto expresa simultáneamente: “No pude contarle que yo quería un novio”¹⁵².

La ausencia de Richard en la muerte de Nan por motivo de su viaje con Tim no fue aceptado por su madre. En el texto, Richard expresa: “Me llevó veinte años preguntar a mi madre que describiera la muerte de Nan”¹⁵³. El texto sugiere en cada momento del vídeo aquello difícil de contar con la voz, intensificado en la palabra escrita, y que en ocasiones contradice o complementa a la *voz en off*.

¹⁵⁰BEATTIE, Keith Beattie. History, Memory, and the Politics of Programming: The Video Work of Richard Fung. *Screening The Past* [en línea]. Melbourne, Vic, Australia: La Trobe University, junio 2003. [Fecha de consulta: 27 Octubre 2013]. Disponible en: <http://tlweb.latrobe.edu.au/humanities/screeningthepast/firstrelease/fr0703/kbfr15.html>
 Texto original en inglés: “I use text in various ways. Sometimes I deploy it against the grain of the image, in ways which disrupt the image. In *Sea in the blood* I use text to say things I couldn't for various reasons bring myself to say in voice-over.”

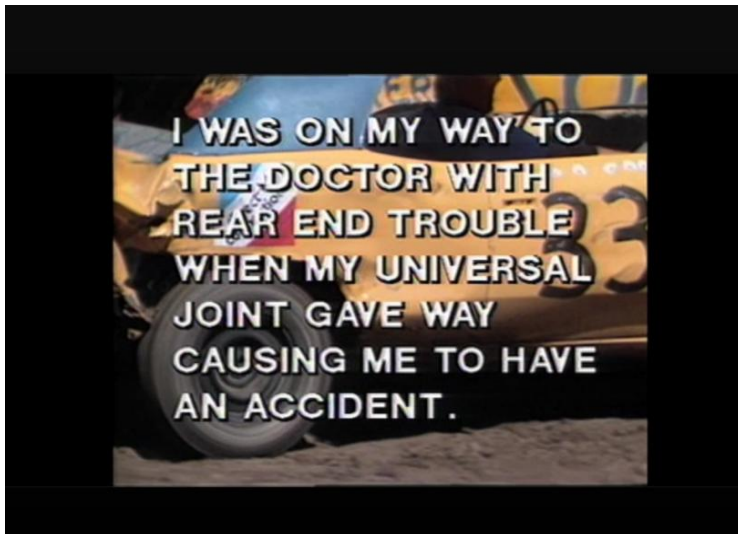
¹⁵¹FUNG, Richard. *Sea in The Blood* [vídeo]. 2000.

Traducción propia. Texto original en inglés: “We met at a gay marxist study group”.

¹⁵²*Id.* Traducción propia. Texto original en inglés: “I couldn't tell her I wanted a boyfriend”.

¹⁵³*Id.* Traducción propia. Texto original en inglés: “It took twenty years for me to ask my mother to describe Nan's death”.

Otros trabajos como *Accidental Confessions* (1987) de Jeanne C. Finley, combinan escenas de un derbi de demolición con la superposición en texto de declaraciones sacadas de diversas reclamaciones al seguro de automóviles. Estas declaraciones se muestran absurdas y contradictorias, debido a que los conductores se vieron limitados a sintetizar en pocas palabras los detalles de los accidentes. Sin embargo, las declaraciones aparecen de forma anónima ante la pantalla, sin descubrir al nombre del autor que las escribió en cada uno de los casos.



Jeanne C. Finley, *Accidental Confessions*, 1987.

III.2.3. Estrategias narrativas a través de la edición

En algunas ocasiones, la confesión se transmite de forma simple y directa a la cámara, en forma de monólogo. Normalmente, en estos trabajos, la historia narrada es mostrada sin ningún tipo de elipsis, sin edición. Esto

confiere un carácter testimonial y un efecto de autenticidad a la historia, como si aquel material no editado fuese más real que aquel que se manipula mediante la edición. Sin embargo, esta supuesta “honestidad” o “sinceridad” puede ser el producto de una historia guionizada, no necesariamente real. *Talking Tongues*¹⁵⁴ (Lenguas parlantes, 1982) de la videoartista canadiense Lisa Steele, fue una performance dirigida a la cámara, realizada por la propia artista como parte de un experimento del Canada Science and Technology Museum de Ottawa, desde el cual se retransmitió en directo la performance para el centro Pompidou de París vía satélite, donde la audiencia – a distancia – podría presenciarla. La artista, en esta performance, ejerce el rol de un personaje, Beatrice Small, que había construido ya en vídeos anteriores a finales de los setenta, *The Damages* y *Makin' Strange*, y que se basaba en mujeres con las que había trabajado (en centros como Interval House, un refugio para mujeres maltratadas y sus hijos). Como la propia artista señala en una entrevista, “intenté crear un personaje a partir de una serie de frases, anécdotas o descripciones que ya había oído. Tan solo las combiné en un monólogo.”¹⁵⁵ La historia, sin embargo, está narrada en un formato confesional, dirigido directamente a la cámara, a la audiencia.

¹⁵⁴STEELE, Lisa. *Talking Tongues* [vídeo en línea]. [Fecha de consulta: 27 Octubre 2013]. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=NEi7bfaylI8>

¹⁵⁵Ver anexo. Entrevista a Lisa Steele, p. 11. Traducción propia. Texto original en inglés: “I tried to create a character from a number of phrases, anecdotes or descriptions that I had heard. I just combined them into a monologue.”



Lynn Hershman, *Binge*, (1987).

Frente a la simpleza narrativa de algunas vídeo-confesiones, existe otro tipo de estrategias narrativas que requieren de la edición de vídeo. Entre algunos de estos recursos, en el vídeo *Binge* de la estadounidense Lynn Hershman, el rostro de la artista se deforma y se multiplica, ofreciendo su propia imagen en medio de un clima de confusión y de esquizofrenia, una imagen que se debate entre lo neurótico, lo real y lo virtual. Es interesante anotar este aspecto porque las obsesiones confesadas por la propia protagonista no sólo se revelan en el contenido de su relato, sino también en el tratamiento de la imagen.

El recurso de la multiplicación de la imagen es también utilizado por Eija-Liisa Ahtila, a través de diversos monitores o pantallas que reproducen la escena y la historia en una narrativa no lineal. Esto responde a un intento de representar en este tipo de narraciones de ficción la mente psicótica de diferentes mujeres con facultades paranoicas y alucinatorias, las cuales

confiesan al espectador la vivencia de su psicosis, como sucede en los cinco capítulos que componen *Love is a Treasure*.

La importancia de los recursos narrativos de la imagen nos dejan vídeos tan sumamente intensos como *Mithell's Death* (La muerte de Mitchell, 1976) de Linda Montana, donde la artista habla del suicidio de su marido, combinando el poder emotivo de una honesta declaración, con una descripción literal de su muerte. En este vídeo, la imagen del rostro de la artista se enfoca poco a poco hasta descubrir que todo su rostro está cubierto por agujas de acupuntura, ofreciendo una imagen de *mater dolorosa* que intensifica la historia narrada. El enfoque gradual de la imagen hasta hacerse nítida produce un desvelamiento de una información que la propia historia confesada no contiene.

III.2.4. Imágenes que confiesan.

La confesión se apoya también en la imagen como forma de revelar y confesar algo no dicho con palabras. Como la artista Lisa Steele apunta en una entrevista, “una imagen puede decir cosas que no necesitas decir en palabras.”¹⁵⁶ La artista expresa que se trata de algo que puede verse en algunos de sus trabajos en vídeo como *Outlaws*. Según afirma:

¹⁵⁶Ver Anexo. Entrevista a Lisa Steele, p. 4. Traducción propia. Texto original en inglés: “An image can say things that you don’t need to say in words.”

Estoy, y siempre he estado, más interesada no en la habilidad de la imagen para contar o confesar la verdad, sino en la potencial ambigüedad de la imagen. Siempre he sentido que mi rol como artista no es resolver problemas o incomodar con algo que es verdadero, sino crear un ambiente en el que el espectador es activado. Y principalmente estas activaciones suceden [como una reacción] para cuestionar si algo es verdad. ¿Estoy realmente viendo lo que creo que estoy viendo? Y es esa ambigüedad en la que estoy más interesada. Las imágenes pueden confesar, ¿pero confiesan la verdad?, esa es la verdadera cuestión.¹⁵⁷

Las imágenes pueden ser muy reveladoras. Hemos visto anteriormente que artistas del *confesional art* trabajan con la imagen, con la representación y exhumación de sus traumas en su obra pictórica, escultórica, e incluso en sus instalaciones. Los ejemplos van desde Frida Kalho a Louise Bourgeois o Tracey Emin. ¿Cómo sucede esto en la narrativa audiovisual? La imagen se torna paradójica, siendo capaz de hacer una revelación a pesar del silencio de la voz. Un claro ejemplo dentro del cine experimental lo encontramos en *Confession* (1986) del estadounidense Stan Brakhage. El autor poco nos revela sobre esta obra autobiográfica, una película de 25 minutos de duración carente de sonido y grabada en 16 mm. La confesión de Brakhage se muestra de forma codificada a través de la experimentación con la imagen, e inicialmente fue pensada para ser titulada *Love Sacrifice* (Sacrificio de amor), en tanto que parece existir una clara sensación de que

¹⁵⁷Ver anexo. Entrevista a Lisa Steele, p. 4. Traducción propia. Texto original en inglés: “I am, and have always been, more interested not in the image’s ability to tell the truth or to confess the truth, but in the ambiguity or potential ambiguity of the image. I’ve always felt that the role of myself as an artist is not to solve problems or to put out something which is truthful, but to create an environment in which the viewer is activated. And mostly this activations happens [as a reaction] to questioning whether something is true. Am I really seeing what I think I’m seeing? And it’s that ambiguity I’m more interested in. Images can confess, but are they confessing the truth, that’s the real question.”

todo lo que la película representa impide cualquier posibilidad de amar. En cualquier caso, inspirado por esta sinceridad autobiográfica, la película de Brakhage se convierte en el paradigma de una forma de confesión a través y únicamente de la imagen en movimiento.

En la producción videográfica de Sadie Benning podemos encontrar ejemplos de revelaciones personales a través de la imagen. En *Jollies* (1990), la artista muestra en la escena inicial dos muñecas Barbie semidesnudas juntas en la cama, poco antes de que la artista inicie un monólogo cronológico de sus amores adolescentes. Entre las diversas lecturas evidentes de esta imagen, late un fuerte componente confesional: la homosexualidad de la artista y una especie de amor idealizado.

Otro ejemplo que merece mención al respecto es *Since Then* (2001), del videoartista y cineasta experimental Robert Kennedy. En *Since Then*, Kennedy enumera mediante una narración en *off* lo que realizó el día después de la ruptura con su pareja. En una secuenciación de diversos fragmentos del día después, vemos la mano del artista sujetando una aspirina mientras dice “Esta es la primera aspirina desde entonces”, o muestra una foto en diciendo “Esta es la primera foto mala desde entonces”, o bien vemos a Kennedy mordiendo una tableta de chocolate mientras confiesa “Este es mi primer trozo de chocolate.”¹⁵⁸ En esta secuencia, Kennedy se refiere al primer dólar gastado, la primera película

¹⁵⁸KENNEDY, Robert. *Since Then* [video]. 2001. Traducción propia. Texto original en inglés: “This is the first Aspirin since then. This is the first bad snapshot since then. This is my first piece of chocolate.”

rodada, la primera bolsa de basura sacada a la calle, el primer corte de pelo, el primer helado de limón, el primer café o la primera tecla de piano que toco. La confesión de lo que sucedió el día antes se produce a mitad del vídeo, cuando vemos una cama de matrimonio sin hacer, habitada únicamente por un osito de peluche. En este momento escuchamos “Ahora es la primera noche”¹⁵⁹. La tensión de esta imagen se mantiene durante unos segundos en silencio, como revelando el motivo clave del acontecimiento que anteriormente no había sido mostrado al espectador: la ruptura con su pareja. La tensión de la quietud de esta imagen queda pronto interrumpida por el ruido de una cisterna de váter que suena desde el otro lado del dormitorio, como si el espectador hubiera descubierto a Kennedy justo en el momento en que se levantó para ir al baño durante la noche. La ruptura de esta tensión introduce un gag cómico, desvelando irónicamente que su relación “se ha ido al garete”. Después de esta imagen crucial, vemos la mano de Kennedy jugando a unir palabras y formar frases, donde podemos leer “Incluso my chico se ha ido”¹⁶⁰. A estas imágenes suceden sus primeras lágrimas desde la ruptura, su primera masturbación o su primer riesgo asumido al jugar con un cuchillo y su mano. En *Since Then*, la imagen completa el texto, nos dice cosas que no conocemos por medio de la narración de la voz, y descubrimos que todas esas acciones quedan justificadas por la ruptura con su pareja.

¹⁵⁹Íd. Traducción propia. Texto original en inglés: “Now it’s the first night.”

¹⁶⁰Íd. Traducción propia. Texto original en inglés: “And yet my boy is gone.”

CUARTA PARTE

MANIFESTACIONES DEL YO CONFESIONAL EN LA PRÁCTICA ARTÍSTICA AUDIOVISUAL

IV. 1. YO COMUNICATIVO: LA CONFESIÓN COMO FORMA DE COMUNICACIÓN INTERPERSONAL EN LA OBRA DE WENDY CLARKE

Contar historias es en sí mismo una experiencia espiritual; algunas personas sienten un profundo sentimiento de felicidad y de paz después de filmar sus emociones. El resultado no cambia, pero el proceso creativo permite a la gente experimentar sus vidas tan intensamente como les es posible.¹

(Wendy Clarke)

Al compartir nuestros secretos nos abrimos paso en la comunidad.²

(Sharon Hymer)

IV.1.1. El potencial comunicativo y participativo del vídeo

Algunos autores de documental y videocreadores comenzarían a interesarse, a finales de los sesenta (en Canadá y EEUU), por el vídeo como una herramienta participativa de trabajo con la comunidad – que pronto comenzaría a denominarse “vídeo comunitario” –. Uno de los documentales pioneros en este tipo de proceso participativo fue *Challenge*

¹EXPLORATORIUM, *What about the AIDS? The Community Responds*. Exposición en Exploratorium, San Francisco, 2 marzo – 27 abril 1996. [en línea]. [Fecha de consulta: 27 Octubre 2013]. Disponible en: <http://www.exploratorium.edu/AIDS/remembrance.html>
Traducción propia. Texto original en inglés: "The storytelling itself is a spiritual experience; some people feel a profound sense of happiness and peace after recording their emotions. The outcome doesn't change, but the creative process allows people to experience themselves and their lives as fully as possible."

²HYMER, Sharon. *Consuming Confessions. The Quest for Self-Discovery, Intimacy and Redemption*. Minnesota: Hazelden, 1996, p. 139. Traducción propia. Texto original en inglés: "By sharing our secrets we break through to the community."

*for Change*³ de la NFB (National Film Board of Canada), que trataba de dar voz a las comunidades desfavorecidas y marginales de Canadá proporcionándoles acceso a medios como el cine súper 8, el vídeo y la televisión por cable. La primera película prototípica fue producida en 1967 en la Isla Fogo, en la costa nordeste de Newfoundland. Dorothy Hénaut, integrante del proyecto, señaló que el “proceso Fogo” sería fundamental para el desarrollo de “un proceso comunitario, un medio de comunicación por la comunidad”.⁴

Entre las diferentes comunidades de la Isla Fogo (en torno a unos cinco mil habitantes) existía una situación de incomunicación que alentó la realización del proyecto. Los habitantes fueron entrevistados, hablaron de los temas que quisieron, y además estuvieron presentes en la edición para omitir cualquier material que no quisieran que apareciese. Para incrementar la comunicación entre las diferentes comunidades, las entrevistas se proyectaron para ser vistas por el resto de la isla. De acuerdo con el productor Boyce Richardson, las imágenes en blanco y negro, borrosas y escasamente editadas fueron consideradas como la manifestación de un lenguaje transparente y auténtico, sin pretensiones de alcanzar un producto finalizado, sino de generar nuevas ideas y diálogo.

³En Québec surgió una versión de este programa bajo el nombre *Société nouvelle*. Por otro lado, películas posteriores como *Rosedale* (1970) de la VTR siguieron el “proceso Fogo” iniciado por su predecesor, esta vez en la comunidad rural de Rosedale (Alberta).

⁴MARCHESSAULT, Janine (ed.). *Mirror Machine. Video and identity*. Toronto: YZY Books & CRCCII, 1995, p. 15. Traducción propia. Texto original en inglés: “A community process, media by the community”.

Según Colin Low – uno de los coordinadores del proyecto – tanto el cine como el vídeo – especialmente este último – pueden funcionar como un “espejo” colectivo, permitiendo a las comunidades verse a sí mismas. Si querían que los habitantes pudieran expresarse y comunicarse directamente entre ellos, era necesario eliminar cualquier forma de intermediación, por lo cual era necesario poner el soporte técnico en manos de los ciudadanos, papel que el portapak de Sony desempeñó. Como sostiene Janine Marchessault, el vídeo, de este modo, “redefinió el papel del director”⁵.

En este sentido, *Challenge For Change* y sus diversas secuelas utilizaban el vídeo como una herramienta democratizadora, cumpliendo así un importante papel en los medios de comunicación y en la oposición al cine y documental clásico. El papel del “proceso Fogo” en diversas regiones, no sólo Canadá, dieron señas de la importancia de este tipo de documental. En torno a este tipo de producciones se produjeron divergencias entre realizar su retransmisión para programación televisiva o permitir su exhibición únicamente para los ciudadanos, en centros comunitarios y otros circuitos cerrados. Ted Carpenter, fundador de la Broadside TV, también realizaría documentales en los cuales parte del proceso consistía en invitar a los vecinos a realizar sus propias grabaciones.

Por otra parte, tras una fuerte ola activista en América, el conservadurismo de los años ochenta y el interés de los más jóvenes videocreadores en la

⁵MARCHESSAULT, Janine (ed.). *Mirror Machine. Video and identity*. Toronto: YZY Books & CRCCII, 1995, p. 17. Traducción propia. Texto original en inglés: “Video redefined the film director’s role”.

estética del videoclip parecían relegar el documental a la categoría de anacrónico o pasado de moda. Aquellos que trabajaban en vídeo tuvieron que recurrir a diversas estrategias, desde el ensayo personal a la autobiografía (caso de trabajos de los autores Dan Reeves, Skip Sweeney, Edin Velez, Victor Masayesva, Jr. o Juan Downey, etc.), rompiendo con los límites del documental. En contraste con el lenguaje simbólico de algunos de estos documentales experimentales, como *Smothering Dreams* (1981) de Dan Reeves o *Itam Hakim Hopiit* (1984) de Victor Masayesva, Jr., se desarrolló un tipo de documental interesado en la realización de retratos minimalistas prácticamente sin edición o montaje, que ofrecían declaraciones sinceras y francas de aquellos sujetos que aparecían ante la cámara. Un ejemplo de este tipo es *Frank: A Vietnam Veteran* (1981) de Fred Simon, documental que ofrece una franca y conmovedora historia de un veterano de la guerra que muestra lo que es vivir lo suficiente como para arrepentirse de cada persona que asesinó. El rostro de Frank revela una vida tormentosa, donde la narración de su testimonio se realiza de forma directa a la cámara.

El trabajo de la artista Wendy Clarke puede verse como un compendio entre esta nueva corriente documentalista al estilo del retrato minimalista de *Frank: A Vietnam Veteran* de Fred Simon, y una visión de la tecnología del vídeo como potencial de comunicación y de carácter participativo, que el caso de *Challenge For Change*.

La serie más conocida de Wendy Clarke será *Love Tapes*, una compilación de más de ochocientos vídeos en formato de retratos minimalistas (en

formato de talking heads) en los que la artista explora el potencial de la cámara como forma de auto-revelación del individuo. El interés de Wendy Clarke en este tipo de retrato minimalista puede también tener cierta conexión con el trabajo cinematográfico de su madre, Shirley Clarke, directora independiente y autora de la película *Portrait of Jason* (1967), en la que Jason Holliday, un chaperero de 33 años que tiene el sueño de ser animador en un club de noche, realiza un extenso monólogo, produciendo uno de los retratos más auto-reveladores de la historia del cine. El joven revela las diversas confrontaciones su familia, sus orgías y su trabajo como chaperero en San Francisco, su adicción a la heroína y episodios por los cuales ingresó en prisión y en un hospital mental. Se trata de un film que plantea al espectador la duda acerca de cuánto hay de verdad o de actuación en el personaje de Jason, la frontera entre cine verité y ficción que Shirley ha explorado en diversas ocasiones en su trabajo.

La influencia de Shirley en el trabajo de Wendy Clarke resulta remarcable, especialmente en lo que respecta a la auto-revelación del sujeto y a la narración en forma de monólogo. A continuación, dedicamos a explicar dos de sus trabajos más representativos: *Love Tapes* y *One on One*, para pasar después a ubicar el trabajo de esta artista como uno de los proyectos más importantes en los que la confesión de experiencias personales se produce en un contexto de comunicación interpersonal en el que la cámara y el vídeo actúan como mediadores.

IV.1.2. La obra de Wendy Clarke

IV. La obra de Wendy Clarke

IV.1.2.1. *The Love Tapes*: “La soledad es amor, porque sin nadie, te tienes a ti mismo”

Comencé realizando un vídeo-diario en 1972. Me sentaba sola, viendo mi propia imagen en el monitor, y grababa realizaba una grabación. Mientras me miraba a mí misma, hablaba acerca de lo que estaba ocurriendo en mi vida, mis proyectos artísticos, mis sentimientos. Utilizaba el vídeo-diario como proceso por el cual tenía que pasar y hacerme madura y descubrir niveles más profundos. Como parte del diario, el 8 de abril de 1977, hice un vídeo que desde entonces he llamado “Capítulo Uno”, en el cual hablaba de mis sentimientos sobre el amor. Cuando volví a ver el vídeo, sentí que transcendía mi propia experiencia y que debería ser mostrado a otros. La acogida de la primera exposición pública del vídeo, en Mandeville Art Gallery en la Universidad de California en San Diego, fue tan intensa que decidí invitar a futuros espectadores para que hiciesen sus propias “Love Tapes” después de ver la mía. Las primeras Love Tapes de estos espectadores fueron realizadas por quienes vinieron a ver la exposición “Interactive Video” en Los Angeles Institute of Contemporary Art entre diciembre de 1977 y enero de 1978.⁶ (Wendy Clarke)

⁶WADSWORTH ATHENEUM MUSEUM, *Matrix 47*. Exposición en Wadsworth Atheneum Museum, Hartford (EEUU), diciembre 1978 - febrero 1979. [en línea]. [Fecha de consulta: 27 Octubre 2013]. Disponible en: <http://www.thewadsworth.org/wp-content/uploads/2011/07/Matrix-47.pdf>

Traducción propia. Texto original en inglés: “I started keeping a video journal in 1972. I would sit alone, watching my image on the monitor, and record an entry. While looking at myself, I would talk about what was happening in my life, my work projects, my feelings. I used the video journal as a process which I could go through and make myself grow and reach deeper levels. As part of the journal, on April 8, 1977, I made a tape which I have since called “Chapter One”, in which I discussed my feelings about love. When I watched it back, I felt that the tape transcended my own experience and should be shown to others. The response to the first public showing of the tape, at the Mandeville Art Gallery at the University of California at San Diego, was so intense that I decided to invite future audiences to make their own “love tapes” after seeing mine. The first of these audience

Así fue cómo Wendy Clarke iniciaría su serie Love Tapes. Durante la exposición “Interactive Video”, Clarke instalaría una cámara con un monitor conectado en circuito cerrado dentro de una habitación pequeña, donde cada participante podría entrar y grabar su propio vídeo. Clarke lo explica así:

Cada persona se sentaba sola y se le pedía que hablase acerca de sus sentimientos sobre el amor durante tres minutos, mientras era grabada. A cada una se le pedía que empezase hablando al comenzar la música y que parase al terminar. Después de que los vídeos individuales estuviesen hechos, reunía a la gente en grupo. Juntos veían todos los vídeos, incluidos los suyos. El proceso entero se desarrolló de modo que la gente podía experimentar de primera mano su propia creatividad y habilidad para hacer arte.⁷

Clarke disponía la infraestructura y los medios necesarios para hacer que cada visitante se enfrentase consigo mismo, con su imagen, con su propia revelación, que cada uno fuese capaz de realizar su propio vídeo. La utilización de una música de tres minutos de duración sería una de las pocas intervenciones o reglas marcadas por Clarke en estos vídeos, puesto que la canción facilitaba el monólogo a la vez que delimitaba su tiempo. El

Love Tapes were made by those who came to see the exhibition “Interactive Video” at the Los Angeles Institute of Contemporary Art in December 1977 and January 1978.”

⁷Íd. Traducción propia. Texto original en inglés: “Each person sat alone and was asked to talk about his or her own feelings about love for three minutes, while being videotaped. Each person was asked to begin speaking when the music started and to stop when the music was over. After the individual tapes were made, I assembled the people as a group. Together they watched all of the tapes, including their own. The entire process was developed so that people can experience firsthand their own creativity and ability to make art.”

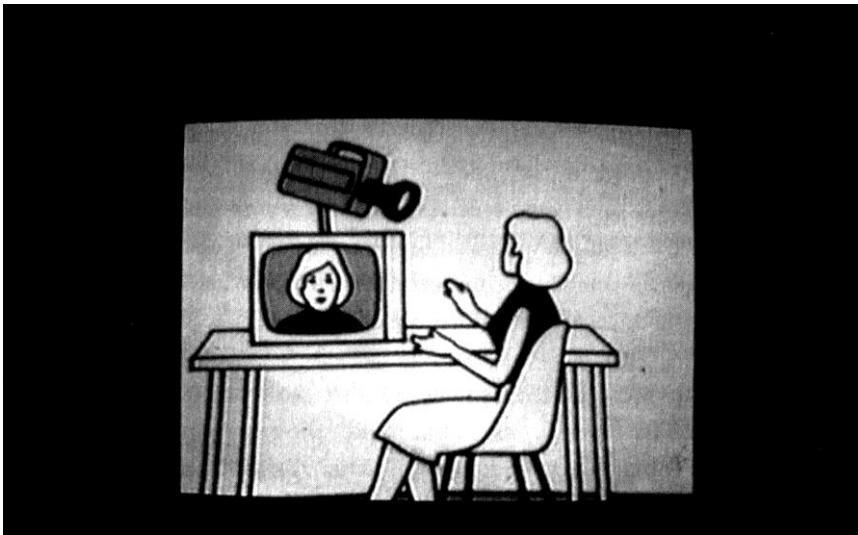
carácter revelador de estos retratos minimalistas ha sido puesto de manifiesto por autores como Amy Greenfield o Michael Renov, quienes han visto en la obra de Wendy Clarke un carácter terapéutico y catártico.

Love Tapes también fue presentado en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, en 1978, donde Clarke varió y expandió su método utilizado, tratando de hacer participar al mayor número de personas posibles, de diferentes edades, razas y culturas. Para la instalación del MOMA, Clarke editó una hora de sus *Love Tapes* realizadas con los vídeos grabados en Los Ángeles que correspondían a un grupo de raza negra de mediana edad, a un grupo de un taller de lengua española, y a otro grupo de adolescentes.

En algunas versiones de la serie *Love Tapes*, el visitante podía incluso escoger el fondo de pantalla que quería. Se trataba de que él mismo generase un contexto adecuado en el que se sintiese cómodo para realizar su monólogo. A veces, estas cabinas participativas eran construidas en lugares públicos como un centro comercial, una estación de autobuses, o una prisión.

Lo que vemos particularmente en esta serie de vídeos es un intento de hacer que diferentes personas de distintas procedencias, razas y culturas expresen sus pensamientos, opiniones y experiencias sin ningún tipo de tabú. De hecho, la propia artista no está presente para emitir ningún juicio ni censura en torno a lo que las personas participantes dicen. Como señala

Amy Greenfield, en *Love Tapes* no existe un "punto de vista"⁸. En ellas no se expresa que el amor sea explícitamente una u otra cosa. "Amor" es una palabra que hace que la gente pueda hablar de ello desde un punto de vista muy personal, una especie de *palabra-maná* que, según indica Michael Renov, desencadena la confesión e incita a hablar de sentimientos muy personales.



Instalación de *Love Tapes*. Dibujo de Lorey Eutemey.

En *Love Tapes* encontramos una especie de mosaico de aportaciones, de pensamientos, definiciones, experiencias vividas y contadas por los diversos participantes en relación al amor: "Nunca he estado tan enamorada antes. Nunca. Es tan incontenible." (chica joven blanca). / "La cosa más preciosa que tenemos sobre todas las cosas. Eso es el amor."

⁸GREENFIELD, Amy. Three video artists: Robbins, Clarke y Vasulka [en línea]. [Fecha de consulta: 27 Octubre 2013]. Disponible en: [http://www.vasulka.org/archive/4-20b/FieldofVision\(1021\).pdf](http://www.vasulka.org/archive/4-20b/FieldofVision(1021).pdf)

Traducción propia. Texto original en inglés: "Point of view".

(mujer de mediana edad negra). / “El amor es vida. El amor es vivir. El amor es libertad.” (hombre de mediana edad negro”. / “El amor es... mmmm... realmente bueno.” (Wendy Clarke). / “Allí conocí a Barbara y me enamoré instantáneamente de ella.” (hombre de mediana edad blanco). / “Algunas veces preferiría tener un buen coche” (hombre mediana edad blanco). / “El amor es escucharle decir `Mamá, te echo de menos. Quiero volver a casa. Te necesito.” (mujer joven blanca). / “Hace poco tiempo me di cuenta de que era incapaz de amar.” (chica joven de raza blanca). / “Amo todo lo que hace a la gente amar.” (mujer joven blanca). / “Todos somos amantes... pero creo que soy la más grande y mejor de todos. El amor es precioso.” (mujer mayor negra).⁹

En uno de los vídeos de *Love Tapes*, una mujer blanca de mediana edad comienza diciendo: “Dicen que las personas no pueden vivir sin amor, pero he vivido sin él toda mi vida. (...) Mis padres siempre me amenazaban con enviarme al orfanato.”¹⁰ La mujer continúa describiendo la naturaleza impuesta y heredada de su madre, y habla sobre pensamientos de suicidio

⁹*Image Union: Love Tapes*, episodio 428 [en línea]. WTTW, Chicago. 8 Febrero 1982. [Fecha de consulta: 27 Octubre 2013]. Disponible en: <http://mediaburn.org/video/image-union-episode-428/>

Traducción propia. Texto original en inglés: “I’ve never been so much in love before. Never. It’s so consuming” / The most precious thing that we have above everything. That’s love.” / “Love is life. Love is living. Love is freedom.” / “love is mmmm really good.” / There I met Barbara and fell instanly in love with her.” / “Sometimes I’d rather have a really good car.” / “Love is hearing him say ‘Mommy, I miss you, I want to come back home. I need you’.” / “A short time ago I realised I was unable to love.” / “I love everything that makes people love”. / “We’re all lovers... but I think I’m the biggest and the best of them all. Love is beautiful.”

¹⁰*Íd.* Traducción propia. Texto original en inglés: “They say that people can’t live without love, but I’ve lived without it all my life...my parents always threatened to send me to the orphan’s home...”

y sobre antiguos novios hasta que la grabación se corta al sobrepasar los tres minutos de los que disponía.



Wendy Clarke, *Love Tapes* (1970-1981)

En otro de los vídeos grabados en Los Ángeles, una mujer recuerda con alegría y algo de nostalgia la experiencia de un antiguo amor: "Es 21 de diciembre, el comienzo del invierno. Todavía quedan casi dos semanas para que termine el año."¹¹ El rostro de esta mujer de mediana edad está lleno de optimismo al hablarnos de la posibilidad de reencontrar a ese antiguo amor.

¹¹GREENFIELD, Amy. Three video artists: Robbins, Clarke y Vasulka [en línea]. [Fecha de consulta: 27 Octubre 2013]. Disponible en: [http://www.vasulka.org/archive/4-20b/FieldofVision\(1021\).pdf](http://www.vasulka.org/archive/4-20b/FieldofVision(1021).pdf)

Traducción propia. Texto original en inglés: "It is 21st of December, the beginning of winter. There are still two weeks left in the year".

En ocasiones, el amor despierta sentimientos encontrados en los participantes. Una mujer joven habla sobre sus emociones y sobre qué es para ella estar enamorada:

Estas declaraciones [sobre el amor] no son universales. No puedo decir que esta sea la forma en que el amor es, porque siento que el modo en que lo es, no necesariamente es para el resto de personas. Creo que el amor está muy cerca del odio – la línea está muy próxima... Siempre odio a quien amo... esos dos sentimientos son los que rigen mi vida... son por los que me obsesiono; dan color a todo lo demás.¹²

En otro vídeo que habla también de sentimientos encontrados, una adolescente se refiere a la extraña conexión entre amor y soledad:

Creo que la soledad es amor, porque sin nadie te tienes a ti mismo, porque eso es realmente todo lo que tienes... y cuando llega la hora de poder mostrarlo, entonces eso es verdadero amor... pero necesitas a alguien que te diga que la soledad y el dolor están bien.¹³

¹²*Image Union: Love Tapes*, episodio 428 [en línea]. WTTW, Chicago. 8 Febrero 1982. [Fecha de consulta: 27 Octubre 2013]. Disponible en: <http://mediaburn.org/video/image-union-episode-428/>

Traducción propia. Texto original en inglés: “These statements are not universal. I can’t say that this is the way love is, because I feel the way it is, it isn’t necessarily this way for anyone else. I think that love is very close to hate—the line is very close...I always hate the one I love...those two feelings are what rule my life...they’re what I’m obsessed with; they color everything else.”

¹³GREENFIELD, Amy. *Three video artists: Robbins, Clarke y Vasulka* [en línea]. [Fecha de consulta: 27 Octubre 2013]. Disponible en: [http://www.vasulka.org/archive/4-20b/FieldofVision\(1021\).pdf](http://www.vasulka.org/archive/4-20b/FieldofVision(1021).pdf)

Traducción propia. Texto original en inglés: “I think solitude is love, because without anyone you have yourself, because that’s really all you have... and when there comes a time when you can show it, then that is true love... but you need someone to tell you the loneliness and pain is OK.”

Hay quienes proponen definiciones sobre qué es el amor. Una mujer mayor negra dice: “¿Qué es el amor? Dios es amor”. La mujer habla sobre diferentes clases de amar (a su madre, a su familia, a sus amigos). Y continúa diciendo: “Sólo piensa qué bonito es tener amor. Amar y ser amado. (...) ¡No se puede explicar el amor en una sola frase! Amor, amor, amor, amor, amor. Dame amor. Hay un montón.” Después canta al terminar la canción: “Oh yyyeah”¹⁴

Otros participantes de *Love Tapes* rebosan de alegría y plenitud al hablar de amor, aunque pronto se quedan sin palabras y sin poder decir más. Así, un joven dice: “El amor existe aquí en Nueva York y en mí... tengo tanto amor... Te amo, mundo... gracias por darme esta oportunidad... el amor es todo lo que promete ser.”¹⁵

Algunos describen episodios realmente emotivos, como un hombre con gafas y pelo rizado que habla sobre el encuentro con su hijo: “Ayer fui a ver a mi hijo en el colegio. No viven conmigo. Estaba conduciendo cerca de la escuela y pensé que sería realmente bonito verle. Entré, me vio y se alegró, y yo estaba que casi no podía caminar hacia él porque me sentía fuera de control, que todo mi ser estaba siendo controlado por este enorme

¹⁴*Image Union*: Love Tapes, episodio 428 [en línea]. WTTW, Chicago. 8 Febrero 1982. [Fecha de consulta: 27 Octubre 2013]. Disponible en: <http://mediaburn.org/video/image-union-episode-428/>

Traducción propia. Texto original en inglés: “What is love? God is love.” “Just think how beautiful it is to have love? To love and be loved.” “You can’t just explain love in one sentence! Love, love, love, love, love. Give me love. There’s plenty of it.” “Oh yyyeah!”

¹⁵*Íd.* Traducción propia. Texto original en inglés: “Love does exist here in New York City and in me...I have so much love in me...I love you, world...thank you for giving me this opportunity...love is all its cracked up to be.”

sentimiento hacia Gary. Me acerqué a él y lo levanté y me preguntó por qué vine a verle. Le dije que porque quería darle un abrazo... creo que el sentimiento que tengo hacia él es casi tan fuerte como el que haya sentido por otro ser humano.”¹⁶

En la serie *Love Tapes*, también encontramos la participación de niños. Una niña de unos 5 o 6 años dice: “Amo mis peluches. Más o menos quiero a mis amigos y mis cosas. Quizá me amo a mí misma. Quizá podría amar mi vida.” La niña duda, juega con sus manos, mira hacia un lado y otro, y continúa enumerando cosas que ama, desde la naturaleza, los animales, las plantas, los árboles, el océano y la playa.

El lenguaje de *The Love Tapes* es sencillo, en primer lugar, porque se trata de un tipo de comunicación simple, llana y sincera capaz de llegar a todo el mundo. En segundo lugar, porque formalmente siempre tienen el mismo aspecto, en forma de retratos minimalistas realizados en un plano fijo del rostro de la persona. Según Amy Greenfield, *Loves Tapes* permite simplemente que cada persona levante sus propias barreras y hable verbalmente, y visualmente: “Es vídeo directo, vídeo básico, vídeo confesional”.¹⁷ Greenfield señalaría también que “a través de la mecánica

¹⁶*Id.* Traducción propia. Texto original en inglés: “Yesterday I went to see my kid at school. They don’t live with me. I was riding near school and I thought it would be really nice to see him. I went in and he spotted me and I saw him light up, and I was like—I almost couldn’t walk to him—cause I felt I wasn’t in control, that all my being was being controlled by this over-powering feeling for Gary. I walked over to him and lifted him up and he asked me why I came to see him. I told him cause I wanted to give him a hug...I guess the feeling I have for him is about as strong as I’ve ever felt for another human being.”

¹⁷GREENFIELD, Amy. Three video artists: Robbins, Clarke y Vasulka [en línea]. [Fecha de consulta: 27 Octubre 2013]. Disponible en: [http://www.vasulka.org/archive/4-20b/FieldofVision\(1021\).pdf](http://www.vasulka.org/archive/4-20b/FieldofVision(1021).pdf)

objetivadora del vídeo, ellos [los protagonistas de *Love Tapes*] están hablando al *tú* que existe más allá o dentro del monitor de vídeo – la audiencia invisible –.”¹⁸

Por su tratamiento, *The Love Tapes* tiene un carácter antropológico, apunta Greenfield. Wendy Clarke fue variando este método empleado, y quiso llevarlo a personas de distintas edades y de diferentes clases sociales de los Estados Unidos. Así, las personas procedentes de Los Ángeles que hablan en sus vídeos suelen ser de raza blanca, de educación intelectual y clase media, y parecen identificar el amor con una búsqueda difícil y a veces dolorosa. Otro grupo de afro-americanos en Nueva York en torno a los treinta años, a menudo buscan una definición de lo que significa el amor a Dios para ellos, del cual ofrecen una visión positiva y muy humana. En cambio, la visión de este grupo en lo que respecta al amor entre los diferentes sexos (el amor terrenal) suele estar marcada por el dolor, y adquiere una acepción muy diferente. Un grupo de españoles que también aparecen en *Love Tapes* -con subtítulos en inglés- nos hablan del amor entre padres e hijos, o de un amor universal asociado a la naturaleza. Y en el caso de un grupo de adolescentes, por ejemplo, se observa una mayor dificultad de categorización, quizá muestra de una etapa exploratoria de la juventud.

Traducción propia. Texto original en inglés: “It is direct video, basic video, confessional video”.

¹⁸*Íd.* Traducción propia. Texto original en inglés: “Through the objectifying mechanics of video, they are talking to the “you” beyond or inside the video monitor – the invisible audience –”.

El proyecto *Love Tapes* alcanza tal dimensión¹⁹ que llega a conformar no sólo una idea de lo que significa “el amor” de forma individualista. Sabemos que el amor, al igual que otras emociones y sentimientos, está sujeto a unas determinadas construcciones socio-culturales que inciden en el individuo. Sin embargo, esta palabra es el punto de inicio que sirve para establecer lazos de unión entre los individuos de iguales o diferentes comunidades. *Love Tapes* se convierte en una auténtica plataforma de comunicación y de conocimiento de la experiencia humana. La prueba son los cerca de ochocientos vídeos de tres minutos que Wendy Clarke consiguió grabar para este proyecto.

Esencial en el trabajo de la artista estadounidense Wendy Clarke (1944-) es la importancia de la participación de los espectadores. Clarke introduce a los espectadores-participantes en experiencias que no podrían llevarse a cabo dentro de cualquier otro contexto, experiencias que, como sostiene Judith C. Rohrer, “tienden a humanizar y desmitificar el proceso videográfico, y cuyo valor estético es medido por el crecimiento y la conciencia que generan.”²⁰ Clarke planifica situaciones interactivas en sus

¹⁹Destaquemos, por ejemplo, sus *Esther's Love Tapes*, *Huntington Nutrition Site Love Tapes*, *L.A Love Tapes* (anteriores éstas a 1980); *Love Tapes at JCC*, *Love Tapes in Chicago*, *Love Tapes in Miami*, *Love Tapes in Nancy*, *Love Tapes in New York*, *Love Tapes in Rio*, *Love Tapes in San Francisco* (todas ellas en la década de los ochenta), con numerosas reediciones especiales.

²⁰WADSWORTH ATHENEUM MUSEUM, *Matrix 47*. Exposición en Wadsworth Atheneum Museum, Hartford (EEUU), diciembre 1978 - febrero 1979. [en línea]. [Fecha de consulta: 27 Octubre 2013]. Disponible en: <http://www.thewadsworth.org/wp-content/uploads/2011/07/Matrix-47.pdf>

Traducción propia. Texto original en inglés: “tend to humanize and demystify the videographic process, and whose aesthetic worth is measured by the growth and awareness they generate.”

trabajos, proponiendo unas reglas sencillas de participación, donde el individuo realiza descubrimientos que son compartidos con los demás:

A diferencia del espejo al que nos enfrentamos todos los días, el vídeo-monitor nos muestra a nosotros mismos `como otros nos ven`. También nos enfrentamos con un intercambio que envuelve la posibilidad del fracaso público (“¿Qué pasa si no puedo hacerlo?” “¿Qué pasa si me equivoco?”). Haciéndose amigo del vídeo, aprendiendo su lenguaje y disfrutando de sus posibilidades se reduce la tensión y la experiencia se hace comfortable, estimulando incluso la alianza y la revelación.”²¹

La tecnología y el proceso creativo en el trabajo de Clarke son desmitificados y democratizados, ofreciendo la posibilidad a los participantes de grabarse a sí mismos y de enfrentarse a este medio electrónico, pese a que en aquel momento se tratase de un medio desconocido para muchos. Clarke revela la satisfacción de esta forma de trabajo:

Con las Love Tapes he encontrado un modo de hacer arte que está directa y orgánicamente relacionado con mis necesidades y sentimientos más profundos, un arte que esa la vez emocional y conceptualmente satisfactorio.”²²

²¹Íd. Traducción propia. Texto original en inglés: “Unlike the mirror which we confront every day, the video monitor shows us ourselves “as others see us.” We are also faced with a challenge which involves the possibility of public failure (“what if I can’t do it?” “What if I say the wrong thing?”). It is only by befriending the video, learning its language and delighting in its possibilities, that the tension is defused and the experience becomes one of comfortable, even exhilarating Alliance and revelation.”

²²Íd. Traducción propia. Texto original en inglés: “With the *Love Tapes* I have found a way to make art that is directly and organically related to my deepest needs and feelings, an art that is both emotionally and conceptually satisfactory.”

El carácter confesional de algunos vídeos de *Love Tapes* revela declaraciones como las de un hombre joven de raza negra que lleva unas gafas oscuras. Su rostro muestra tristeza, mientras dice: "Voy a contarte un secreto que nunca he contado a nadie. Tengo miedo de la gente. Tengo miedo a que me hagan daño."²³ Poco después, dice que el amor para él es como sus gafas de sol: él es capaz de dar cariño, pero no recibe a cambio.

Algunos de ellos enmudecen al enfrentarse a la cámara. Así, en otro vídeo, una mujer permanece ante la cámara, tímida, temerosa, angustiada, sin decir absolutamente nada, hasta que acaba la música que acompañaba la grabación, como si algo la impidiera hablar.

Una de las explicaciones dadas con mayor rigor acerca del efecto liberador y catártico de la confesión es el que ha ofrecido el psicoanálisis. Este efecto se encuentra estrechamente ligado a la relación entre la palabra y el cuerpo, como ofrece la lectura de Theodor Reik en *The Compulsion To Confess*, quien considera que en la confesión la palabra acaba siendo una especie de sustitutivo de los impulsos reprimidos por el paciente. Freud ya transmitió la idea de que las presentaciones verbales son necesarias para hacer la conciencia posible. Esta transformación de los impulsos y represiones en presentaciones verbales produce una discontinuidad en el proceso de represión, constituyendo el primer intento de restauración de

²³GREENFIELD, Amy. Three video artists: Robbins, Clarke y Vasulka [en línea]. [Fecha de consulta: 27 Octubre 2013]. Disponible en: [http://www.vasulka.org/archive/4-20b/FieldofVision\(1021\).pdf](http://www.vasulka.org/archive/4-20b/FieldofVision(1021).pdf)

Traducción propia. Texto original en inglés: "I'm gonna tell you a secret that I've never told anybody. I'm afraid of people. I'm afraid of being hurt."

la salud del paciente y preparándolo para la posibilidad de un ajuste a la realidad.

Este carácter terapéutico que proporciona la palabra puede identificarse con lo que Jacques Lacan denomina como “palabra plena”. Así, en el Seminario I, Lacan distinguiría entre la “palabra vacía” y la “palabra plena”. La palabra vacía posee un valor imaginario de comprensión, de comunicación de sentido; cuando se habla de este modo, se sabe y se conoce lo que se dice, el yo es dueño de aquello que dice.

Sin embargo, la palabra plena adquiere una dimensión reveladora y muy diferente de la anterior. Lacan la denomina también “acto de la palabra”, porque tiene la facultad de cambiar la naturaleza del que habla y del que escucha. El efecto de la palabra aquí no es como en el anterior caso, de comprensión y de transmisión de aquello que se conoce, sino de revelación: la verdad del sujeto se realiza. En este caso, el sujeto de la palabra plena es diferente del yo, porque no existe aún ni es objetivable previamente a su realización; el sujeto de la palabra plena se construye en el mismo acto de decir, y recibe su estatuto del Otro. Este valor de creación de la palabra plena lleva a Lacan a hablar de “palabra constituyente”, mientras que, por el contrario, utilizaría el concepto “discurso constituido” para referirse al campo del lenguaje como orden simbólico que predetermina y preexiste al sujeto.

Sin embargo, como sostiene Michael Renov, los soliloquios compilados en *Love Tapes* “no son tan explícitamente terapéuticos como aquellos que

aparecen en *Chronique d'un été* o *Carel and Ferd*. No podrían, de hecho, ajustarse suficientemente a lo que Lacan ha nombrado como 'palabra plena' - la cura del habla que opera a través del trauma pasado como un efecto del lenguaje. Los vídeos, sin embargo, se nutren de manantiales remarcables, impredecibles y afectivos de juventudes con problemas, padres afligidos por culpas, adorables propietarios de perros, aquellos que han perdido o que nunca conocieron el amor, otros cuya capacidad de amar ha sido revivida."²⁴

Por otra parte, un ejercicio terapéutico requeriría de un mayor lapso de tiempo que meramente tres minutos de soliloquio. El psicoanalista Erich Fromm menciona en *Psicoanálisis y religión* que el psicoanálisis procura un tiempo y dedicación necesaria, aunque se trate de muchos años, para curar al paciente.²⁵ Según explica Outi Remes en *The Role of Confession*, "el proceso psicoanalítico es un proceso de recuperación lenta por la cual se asume que el paciente visita al analista por un período de tiempo."²⁶

²⁴RENOV, Michael. Video Confessions. En: RENOV, Michael, SUDERBURG, Erika (eds.). *Resolutions. Contemporary Video Practices*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996, p. 90. Traducción propia. Texto original en inglés: "are not so pointedly therapeutic as those contained in *Chronique d'un été* or *Carel and Ferd*. They may not, in fact, conform so closely to what Lacan has termed "full speech" – the talking cure that Works through past trauma as an effect of language. The tapes do, however, tap remarkable, an unpredictable, affective wellsprings in troubled youths, guilt-stricken fathers, adoring dog-owners, those who have lost or never known love, others whose capacity for love has been revived."

²⁵FROMM, Erich. *Psicoanálisis y religión*. Buenos Aires: Editorial Psique, 1968, p. 127.

²⁶REMES, Outi. *The Role of Confession in Late Twentieth Century British Art*. Tesis doctoral. Reading: University of Reading, 2005, p. 39. Traducción propia. Texto original en inglés: "the psychoanalytic process is a process of slow recovery whereby it is assumed that the patient visits the analyst for a period of time."

Así pues, muy probablemente las *Love Tapes* procuren íntimos retratos del ser humano, pero no constituyan en sí un efecto sumamente terapéutico en el proceso de análisis ante la cámara.

A continuación, analizaremos la serie *One on One* de Wendy Clarke, un proyecto que mantiene la esencia del monólogo ante la cámara de *Love Tapes*, pero que plantea un intercambio directo entre personas de diferente índole social y cultural que se conocen únicamente a través del vídeo. Michael Renov considerará que, en este caso, se produce un diálogo prolongado y un intercambio en el que, a diferencia de *Love Tapes*, genera un efecto terapéutico en un sentido mucho más intenso – especialmente cuando comparten confesiones o confidencias –.

IV.1.2.2. *One on One*: “Puedo expresar todas mis emociones y absolutamente todo a ti.”

El principal objetivo que realmente quiero es ver cuánto puedo llegar a abrirme y creo que esta es una oportunidad única para mí porque no te conozco, no me conoces. No tenemos que llegar a conocernos uno al otro más allá de estos vídeos.

Creo que es ese lugar vulnerable al que tengo que dirigirme. Y tú me has dejado tocar el tuyo en poco tiempo. A veces la gente puede estar casada incluso por años y años y nunca haber dejado a su pareja tocar ese lugar. Y por eso estoy muy agradecido. Estoy muy

*agradecido. Era un tipo de libertad porque sabía que era como tú... Cuando lo dijiste, sentí lo que estabas diciendo.*²⁷

(Ken, de *Ken and Louise*. Serie *One on One*)

One on One es un proyecto que tiene lugar como un diálogo a modo de vídeo-cartas entre los presos de la prisión de California en la ciudad de Chino (por lo general hombres jóvenes de color) y personas externas a la prisión (casi siempre mujeres de 40-50 años de edad de raza blanca o negra). La única comunicación existente entre ambas partes se realiza a través de las grabaciones en vídeo, de modo que “la cámara, en lugar de bloquear la comunicación, parece ser un cordón umbilical de doble sentido que nutre la franqueza de ambas partes.”²⁸ La intención es romper las barreras entre razas, comunidades y grupos sociales, y generar una comunicación entre diferentes individuos. En un mundo donde los *mass media* parecen favorecer el individualismo, Wendy Clarke pretende generar todo lo contrario. Dentro de la serie *One on One*, el ejemplo más claro lo podemos encontrar en Raul, un chico joven latino de unos 23 años, perdido en el alcoholismo y distanciado de su mujer y sus hijos. Su historia

²⁷RENOV, Michael. Video Confessions. En: RENOV, Michael, SUDERBURG, Erika (eds.). *Resolutions. Contemporary Video Practices*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996, p. 91. Traducción propia. Texto original en inglés: “The main object that I really want is to see how open I can get to be and I think this is a unique opportunity for myself because I don’t know you, you don’t know me. We don’t have to ever know each other besides these tapes.” “I find that it’s that vulnerable place that I have to address. And you have let me touch yours in a short time. Sometimes people can be married even for years and years and never have allowed their partner to touch that place. And for that I’m very grateful. It was a type of a freedom because I knew I was like you... When you said it, I felt what you were saying.”

²⁸*Ibid.*, p. 92. Traducción propia. Texto original en inglés: “the camera, instead of blocking communication, seems to be a two-way umbilical cord that nourishes the candor of both parties”.

va dirigida a Jeanene, una mujer caucasiana, profesora de un instituto de enseñanza secundaria en Los Angeles:

*Puedo expresar todas mis emociones y absolutamente todo a ti. (...) A decir verdad, soy feliz sin la bebida, y estoy muy contento de no coger la botella y empezar a emborracharme, y todo eso. Porque durante todo ese tiempo podría haber estado sonriendo y no llorando por dentro.*²⁹

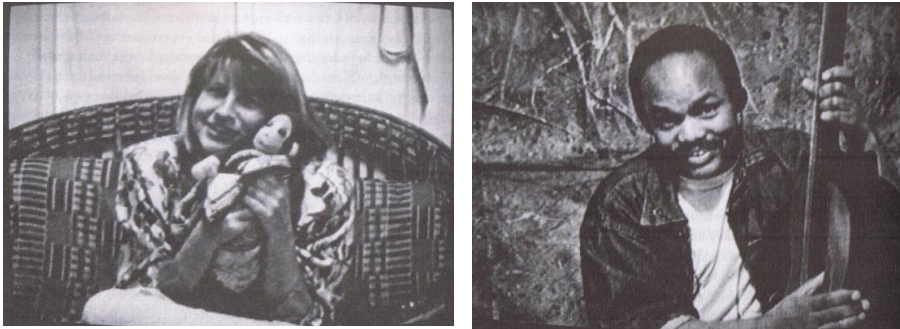
En otra de los vídeos de esta serie – *Ken and Louise* – un hombre negro y casado, excelente cantautor y vocalista, intercambia vídeo-cartas con una mujer de raza blanca con intereses similares. Ella le cuenta cómo su padre, un antiguo miembro comunista, fue apresado a principios de los años cincuenta. La intensidad emotiva de las vídeo cartas aumenta conforme van conociéndose, hasta que Ken llega incluso a dedicarle una canción en la que hace alusión a los colores del corazón, y no de la piel. Como respuesta al gesto bonito de Ken, Louise decide compartir con él un animal de peluche, una mona llamada Lucky:

*Todos los días la abrazo y la estrujo y tú eres la única persona que sabe esto. (...) Es posible que pueda contarte cosas que no podría contar a nadie más (...).*³⁰

²⁹Cita del vídeo *One on One* de Wendy Clark. RENO, Michael. Video Confessions. En: RENO, Michael, SUDERBURG, Erika (eds.). *Resolutions. Contemporary Video Practices*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996, p. 92. Traducción propia. Texto original en inglés: “I can express all of my emotions and everything to you (...). To tell the truth, I’m happy without drinking, real happy without having the bottle and getting drunk, all of that. Because all of that time, I might have been with a smile but I was crying inside”.

³⁰Cita del vídeo *One on One* de Wendy Clark. RENO, Michael. Video Confessions. En: RENO, Michael, SUDERBURG, Erika (eds.). *Resolutions. Contemporary Video Practices*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996, p. 93.

En el resto de vídeos, Ken llega a avisar a Louise del día en que será puesto en libertad. También llega a mostrarle su guitarra, a la cual llama “Louise” – como ella–. Las confidencias e intimidades que comparten cada uno llegan a convertirse en pequeños regalos del uno al otro.



Wendy Clarke, *Ken and Louise*, 1991

En *Ricky and Cecilia*, la relación tiene lugar entre un joven latino que cumple condena en prisión por venta de droga, y una mujer blanca de cincuenta y un años. Ricky cuenta a Cecilia que su hermano está cumpliendo también una condena. Se siente culpable por haber sido un mal modelo a seguir para él, y se arrepiente de que su relación con él haya empeorado. Pero entonces, Cecilia le responde con una historia personal, también referente a la relación con su hermana:

Yo estaba muy unida a mi hermana más joven y éramos muy buenas amigas cuando tenía unos veinte años y ella unos diez. Entonces ella

Traducción propia. Texto original en inglés: “Every day I hug her and squeeze her and you’re just about the only person who knows about this. (...) It’s possible I could say things to you that I couldn’t say to anybody else”.

*llegó a desarrollar una enfermedad mental y, cuando tenía veinte años – en relación con su enfermedad mental – ella murió. La perdí por completo excepto en mis recuerdos y sentimientos. Así que es posible que tengas miedo de perder a tu hermano. Pero quizá no ocurra, a lo mejor existe aún una esperanza para los dos, y seáis capaces de encontraros cuando salgáis de prisión.*³¹

En sucesivos vídeos, ambos recurrirán a estos episodios de pérdida y de culpabilidad, lo que da lugar a un tipo de confesión recíproca, resultado del intercambio entre ambos. Quizá por ello, la confesión surja en determinadas situaciones insostenibles del ser humano, y tengan incluso lugar en las relaciones interpersonales, como lleva estudiando también la Psicología Social. Dentro de este campo, Gerardo Pastor explica que las personas, en determinados momentos “acaban buscando un confidente en el que desahogarse comunicativamente. Muchas veces las personas se sienten aliviadas de sus problemas con el simple acto de confesarlos a un amigo, a un sacerdote o a un psiquiatra. A lo mejor estos interlocutores no son capaces de ofrecer ninguna solución al problema, pero la persona, por el mero hecho de haberse comunicado con otra, por el solo hecho de haber salido de su confinamiento introvertido, se siente mejor. Esto quiere

³¹Cita del vídeo *One on One* de Wendy Clark. RENOV, Michael. Video Confessions. RENOV, Michael, SUDERBURG, Erika (eds.). *Resolutions. Contemporary Video Practices*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996, p. 94-95. Traducción propia. Texto original en inglés: “I was very closet o my younger sister and we were very good friends when I was in my twenties and she was in her teens. Then she became mentally ill and later, when she was in her twenties – and it was related to the mental illness – she died. I lost her completely except in my memories and feelings. So maybe you have a fear that you’ll lose your brother. But maybe you won’t, maybe there’s still hope for you two and you’ll be able to connect up when you’re both out of prison”.

decir que la comunicación puede estar motivada simplemente por una necesidad de reducir la tensión que produce el aislamiento personal.”³²

IV.1.3. Tengo algo que decirte...

*La personalidad individual no es una isla sino que existe y se mueve en un contexto interpersonal.*³³

(Kurt Danziger)

Varios de los proyectos de Wendy Clarke adquieren un potencial comunicativo. Clarke estuvo cinco años trabajando con presos, especialmente en la unidad de VIH. El fruto de este trabajo daría lugar a su proyecto *Remembrance*, que se inició como una comisión del Exploratorium en San Francisco para crear una video-instalación interactiva en la que, recuperando el modo de participación de *Love Tapes*, Clarke disponía los medios necesarios a gente afectada por sida para pudiera expresar el impacto de la enfermedad en sus vidas. La vídeo-instalación tuvo lugar en el Walker Art Center durante la primera semana de diciembre del año 1996, donde los visitantes del museo acudieron a expresar sus historias personales en relación con esta enfermedad. Estos vídeos fueron retransmitidos no sólo en el espacio expositivo, sino también en determinados canales de televisión por cable.

³²PASTOR RAMOS, Gerardo. *Conducta interpersonal: Ensayo de Psicología Social Sistemática*. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 1994, p. 334.

³³DANZIGER, Kart. *Comunicación interpersonal*. México D.F.: Manual Moderno S.A., 1982, p. 20.

La obra de Wendy Clarke corresponde a lo que específicamente Michael Renov considera como vídeo-confesiones, según vimos en la Parte 2 de esta investigación³⁴, y proporciona una forma y un medio de forjar relaciones humanas, de hablar sobre ellas, de generar una comunicación interpersonal que utiliza la cámara como mediadora. Esto se hace posible a través de la idea de crear contextos de intercambio de sentimientos, de relaciones, de pensamientos. En ocasiones, la tecnología proporciona el medio idóneo para hacer llegar a los demás estas ideas, e incluso es capaz de generar el acercamiento entre diferentes individuos y comunidades, salvando cuestiones de tiempo y distancia. Esto es particularmente apreciable en las series *One on One*, de Wendy Clarke, donde dos individuos que no se conocen de nada y cuya procedencia cultural y social era muy distinta, consiguen llegar el uno al otro a través del vídeo como medio. Es entonces cuando la tecnología puede constituir una auténtica plataforma de comunicación, idea muy latente entre las formas de vídeo comunitario y participativo, y las vertientes de documental de la década de los ochenta en EEUU, como vimos al principio de este capítulo. Mediante la obra de Clarke, entendemos que el vídeo puede convertirse en una herramienta comunitaria, capaz de compartir ideas y de generar historias colectivas, narradas desde lo personal, pero insertas en una comunidad precisamente por este concepto de experiencia compartida.

Según Kurt Danziger, un importante historiador en psicología, la vida de todo hombre es “una constante confrontación con otros individuos que le proporcionan una realimentación interpersonal, la cual a su vez constituye

³⁴ Ver p. 225.

un reto o un apoyo para la imagen internalizada que tiene de sí mismo.”³⁵
En este caso, la confesión de lo íntimo parece surgir de una forma natural, fruto de una necesidad de entablar relaciones de afecto y comprensión con los demás.

Por lo tanto, consideramos que el trabajo de Wendy Clarke es un clarísimo ejemplo a través del cual la confidencialidad y la confesión de experiencias muy íntimas, de problemas personales, de pequeños secretos o de sentimientos hacen de la confesión un intercambio personal fruto de esas relaciones recíprocas o del uso del vídeo como espejo colectivo, donde se produce un intercambio social. En este sentido, y apoyándonos en Kurt Danziger, podemos asegurar que la confesión, al menos en este capítulo, parece ocupar lo que el campo de la Psicología Social da nombre como comunicación interpersonal; en este campo, no interesa tanto lo que sucede *dentro* de los individuos, sino lo que sucede *entre* los individuos.³⁶
La confesión es algo que sucede entre las personas, y entre los territorios de lo que forma parte del mundo interior y exterior del individuo.

³⁵DANZIGER, Kart. *Comunicación interpersonal*. México D.F.: Manual Moderno S.A., 1982, p. 21.

³⁶*Ibid.*, p. 23.

IV.2. YO EN DESARROLLO: LA CONSTRUCCIÓN IDENTITARIA A TRAVÉS DE LA CÁMARA COMO CONFESORA EN LA OBRA DE SADIE BENNING

La escritura del diario, como la terapia, proporciona un camino para la auto-expresión.³⁷

La sexualidad es algo que nosotros mismos creamos –es nuestra propia creación, tanto más cuanto que no es el descubrimiento de un aspecto secreto de nuestro deseo–. Debemos comprender que con nuestros deseos, y a través de ellos, se instauran nuevas formas de relaciones, nuevas formas de amor y nuevas formas de creación. El sexo no es una fatalidad, es una posibilidad de acceder a una vida creadora.³⁸

(Michel Foucault)

IV.2.1. El movimiento punk feminista de la América de los '90.

La repercusión del trabajo de la artista estadounidense Sadie Benning (Milwaukee, 1973) no reside únicamente en la utilización de una cámara de juguete para niños. Es crucial dentro del contexto de la juventud gay/lesbiana/queer y de las chicas adolescentes de la década de los noventa. El trabajo de Sadie Benning conecta profundamente con el movimiento punk feminista que tuvo su principal desarrollo en la década de los noventa, el movimiento de las *Riot Grrrl*, término nacido hacia

³⁷HYMER, Sharon. *Consuming Confessions. The Quest for Self-Discovery, Intimacy and Redemption*. Minnesota: Hazelden, 1996, p. 61. Traducción propia. Texto original en inglés: "Diary writing, like therapy, provides a confidential avenue for self-expression."

³⁸FOUCAULT, Michel. *Estética, Ética y Hermenéutica*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1999, p. 417.

agosto de 1991 de la *International Underground Pop Convention* celebrada en Olympia (Washington). Las *Riot Grrrl* proclamaban y fomentaban el llamado DIY (do it yourself – hazlo por ti mism@). Fue un movimiento que aunó bandas folk o del pop-rock como L7, Bikini-kill, Tiger Trap, Bratmobile, Heavens To Betsy, 7 Year Bitch o Mecca Normal, y de cuya semilla han germinado otros grupos posteriores como Sleater Kinney, Quix*o*tic o Le Tigre, del que la propia Sadie Benning formó parte por un corto período de tiempo. Pero además del movimiento punk y de la aclamación de nuevas bandas musicales, existía toda una ideología panfletaria repartida en numerosos *magazines* dedicados a promocionar la producción cultural de las mujeres y las nuevas bandas femeninas del punk. Estos *magazines* reunían, además, apartados en los que las chicas compartían confesiones, problemas personales y reflexiones. Trataban de historias de todo tipo: desde relatos reales de víctimas de abusos sexuales hasta manifiestos contra la cirugía estética.

La identificación de Sadie Benning con el movimiento de las *Riot Grrrl* es, pues, más que evidente. En primer lugar, algunas entrevistas a la propia artista fueron recogidas en varias revistas del movimiento Riot Grrrl, como *Jigsaw* o *Girl Germs*. Tanto Benning como las *Riot Grrrl* habían encontrado un referente mutuo en el lesbianismo adolescente. Pero además, Benning participó en la formación de su propia banda *grrrl punk* –Le Tigre– y en su

propio magazine, *Teenage Worship*.³⁹ Incluso en algunos de sus vídeos, como *Girl Power*, las influencias del *Riot Grrrl* son notorias.

En este capítulo abordaremos la importancia de la relación que se establece entre la artista y la cámara, que paralelamente acompaña a una evolución constructiva y creativa de la identidad homosexual de la joven.

Este uso de la cámara como herramienta que participa de la construcción del *self* es comparada con el caso de Jenny Ringley descrito por Víctor Burgin, donde la cámara se convertía en una especie de *amiga confidente*. Así pues, este capítulo plantea una identificación de la cámara con el concepto de “objeto transicional” desarrollado por el psicoanalista Winnicott, a través del cual el sujeto mantiene una relación simbólica con el objeto dentro del proceso de individualización.

IV.2.2. Sadie Benning y la Fisher-Price PXL 2000

En diciembre de 1988, James Benning, director americano de cine experimental, regaló a su hija de quince años una cámara *Fisher-Price PXL-2000* en Navidad. Al principio, Sadie detestaba la cámara, llegando a declarar para *Washington Post*:

³⁹MAYAN, Kerry, PEARCE, Sharyn. *Youth cultures: texts, images, and identities*. Nueva York: Praeger Publishers, 2003.

Pensé, “Esto es una mierda. Es en blanco y negro. Es para niños. Me dijo que tendría una sorpresa. Yo esperaba una cámara de vídeo.”⁴⁰

Sin embargo, uno de los hechos que hicieron que Sadie comenzase a utilizar su cámara fue cuando atestiguó un acto violento hacia una de sus amigas. Esto marcó a la joven y quedó reflejado en uno de sus primeros vídeos, *A New Year* (1989):

Una chica que conozco fue golpeada por un conductor borracho. Le rompió y retorció la pierna. Sería tan fácil morir.⁴¹

Desde entonces, Sadie Benning comenzó a crear una serie de vídeos autobiográficos en forma de vídeo-diario, donde se entremezclaban relatos, historias personales o cercanas, imágenes de la televisión, etc., en su mayor parte grabadas en su propia habitación, lugar donde transcurre la mayor parte de la producción videográfica a la que nos referimos en este capítulo. Según sostiene la autora Sharon Hymer, el diario puede llegar a convertirse en un confidente e incluso en un preciado amigo “que no puede contestarnos ni traicionar nuestros secretos.”⁴² Sin embargo, nuestro interés en este capítulo va más allá de considerar el trabajo de

⁴⁰HORRIGAN, Bill. Sadie Benning or the Secret Annex. *Art Journal*. 54 (4). Nueva York: College Art Association, diciembre 1995, p. 27. Traducción propia. Texto original en inglés: "I thought, `This is a piece of [expletive]. It's black-and-white. It's for kids. He'd told me I was getting a surprise. I was expecting a camcorder."

⁴¹BENNING, Sadie. *A New Year* [vídeo]. 1989. Traducción propia. Texto original en inglés: "A girl I know got hit by a drunk driver. Her leg was broken and twisted like puddy. It would be so easy to die."

⁴²HYMER, Sharon. *Consuming Confessions. The Quest for Self-Discovery, Intimacy and Redemption*. Minnesota: Hazelden, 1996, p. 61. Traducción propia. Texto original en inglés: "that cannot talk back or betray our secrets".

Benning únicamente como un diario, como veremos en el análisis que hagamos de la relación entre Benning y la cámara.

Una de las particularidades de los vídeos de Sadie Benning reside precisamente en que fueron realizados con una cámara de juguete, la *Fisher-Price PXL 2000* –más conocida como “Pixelvision” por la propia empresa *Fisher-Price*, o como “KiddieCorder” entre algunos de sus fans-. Este tipo de cámaras fueron introducidas a mediados de los años ochenta –concretamente, en 1987, gracias a su diseñador Andrew I. Bergman-, y retirada del mercado en 1990, entre otros motivos, por la mala calidad de imagen que ofrecía, y por el molesto ruido de fondo que generaba. Al contrario de otras cámaras, la *Fisher-Price* utilizaba un cassette de audio para almacenar la imagen y el sonido, tenía un objetivo fijo (sin posibilidad de zoom), y producía una imagen en blanco y negro extremadamente granulada, generando un marco negro a su alrededor que la recuadraba. La imagen, de hecho, se parecía a la de las televisiones de la primera época y, por tanto, no resultaba atractiva para un usuario doméstico. Sin embargo, resultó ser una herramienta con la que numerosos videoartistas y directores de cine experimental comenzaron a trabajar.

Así, en 1990, el curator Eric Saks de Los Ángeles, organizó una muestra itinerante, *Big Pixel Theory*, donde se presentaron más de 90 minutos de trabajos hechos con una Pixelvision, producidas por artistas, adolescentes y niños. Además de la producción de Sadie Benning, otros artistas que han utilizado la Pixelvision en algunas secuencias han sido Julie Zando en *Let's*

Play Prisoners (1988), y Steven Fagin en *The Machine that Killed Bad People* (1990).



Cámara Fisher-Price PXL 2000.

IV.2.3. Análisis de la obra videográfica de Sadie Benning

Para el análisis del desarrollo de la sexualidad de Benning a través de sus vídeos, hemos procedido a una selección de siete trabajos representativos, todos ellos comprendidos entre 1989 y 1992: *Living Inside*, *Me & Rubyfruit*, *If Every Girl Had A Diary*, *Jollies*, *A Place Called Lovely*, *It Wasn't Love*, y *Girl Power*.

IV.2.3.1. *Living Inside*: “Hay gente que piensa que estoy mal de la cabeza”

Living Inside (1989) es uno de los primeros vídeos de Sadie Benning. A la edad de dieciséis años Sadie abandona la escuela por tres semanas y se encierra en su habitación con la *Fisher Price* para grabarse en su aislamiento. El vídeo explora la soledad de la adolescencia, donde tristeza y renuncia son los rasgos característicos de este abandono del mundo. De fondo, en la propia grabación, escuchamos la canción *Sexual Healing* de Marvin Gaye mientras Benning se dirige a la cámara:

Debería ir al colegio. No consigo motivarme. Me resulta tan inútil ahora... Debería estar en la sala de estudio ahora mismo, estudiando.

No he ido al colegio en una semana.

(...)

*Odio el colegio. Sólo tengo una amiga.*⁴³

Cuando empieza a descubrir su homosexualidad, Sadie acepta el rechazo de sus compañeros de clase y sufre las consecuencias. En el vídeo, la joven cuestiona su normalidad y su diferencia una y otra vez:

Mi amiga Julie vio a un chico masturbándose en la biblioteca en la sección de sexo. Algunas personas están realmente enfermas. Yo soy una de ellas. Estoy segura de que hay gente que piensa que

⁴³BENNING, Sadie. *Living Inside* [vídeo]. 1989. Traducción propia. Texto original en inglés: “I should be at school. Somehow I can’t get myself to go. It’s so useless to me now... I should be in study-hall right now, studying. I didn’t go to school in a week. (...). I hate school. I only have one friend.”

*estoy mal de la cabeza. Pero al menos no soy una chica que se masturba en la biblioteca. De eso estoy segura.*⁴⁴

La relación de la imagen de Sadie Benning con el espectador es una característica destacable en sus primeros vídeos, sobre todo por el uso que hace de un primerísimo plano en el que aparecen sus ojos mirando atentamente al objetivo de la cámara, o con imágenes tan desconcertantes como aquellas en las que la vemos haciendo varias pompas con un chicle, en un primer plano de su boca.



Sadie Benning, *Living Inside*, 1989

⁴⁴*Íd.* Traducción propia. Texto original en inglés: “Julie saw a guy jacking and laughing in the library in the sex section. Some people are really sick. And I am one of them. I am sure some people probably think I am sick. But I am not a migid lady who jacks off in the library. So I guess I am pretty safe.”

IV.2.3.2. *Me & Rubyfruit*: “¿Por qué no te casas conmigo?”

Me and Rubyfruit (1990) está inspirado en *Rubyfruit Jungle* (1973), una novela autobiográfica de Rita Mae Brown. En su vídeo, Benning articula explícitamente su sentimiento romántico y erótico por otra chica. Estéticamente, emplea los mismos recursos que en sus trabajos anteriores, como el texto, utilizado desde su primer vídeo, *A New Year* (1989). Sin embargo, en *Me and Rubyfruit* su voz se convierte en una confrontación con la voz del texto escrito, como si de dos voces distintas se tratase, a modo de diálogo.

Al principio de *Me and Rubyfruit*, el movimiento de la cámara nos permite leer un texto escrito en su diario. Se trata de una pregunta que Benning plantea a su amiga Leota⁴⁵:

-Leota, ¿pensaste en casarte? (Texto escrito).

-Sí, me casaría, llevando un delantal como mi madre. Y mi marido sería atractivo. ¿Con quién te casarías?

-No lo sé aún. (Texto escrito).

-¿Por qué no te casas conmigo? No soy atractiva, pero soy bonita...

-Las chicas no pueden casarse. (Texto escrito).

-¿Cómo? Es una norma...

-Es una maldita regla. De todas maneras, tú me gustas más, ¿y yo a ti? (Texto escrito).

-Me gustas mucho, pero sigo diciendo que las chicas no pueden casarse. (Texto escrito).

-Mira, si quieres casarte no importa lo que digan los demás. Mientras Leroy y yo nos dirigimos a ser actores famosos, nosotras

⁴⁵Leota es uno de los personajes de la novela de Mae Brown, *Rubyfruit Jungle* (1973). Leota Bisland es la primera chica con la que Molly, protagonista de la novela, mantiene relaciones sexuales durante su adolescencia.

podremos tener mucho dinero, ropa, y podremos hacer lo que queramos. Nadie se atreve a contarle a nadie que sea famoso lo que hace. Prefiero eso a ponerme un delantal.

-Sí (Texto escrito).

-Nos besaremos como en las películas y entonces nos prometeremos.⁴⁶



Sadie Benning, *Me and Rubyfruit*, 1990

⁴⁶BENNING, Sadie. *Me & Rubyfruit* [vídeo]. 1989. Traducción propia. Texto original en inglés: “Leota, did you thought about getting married? / Yeah I’ll get married wearing an apron like my mother. Only my husband will be handsome. Who are you gonna marry? / I don’t know yet. / Why don’t you marry me? I am not handsome but I am pretty... / Girls can’t get married / Says who? It’s a rule... / It’s a damn rule, anyways you like me better, don’t you? / I like you best but I still say girls can’t get married / Look , If you wanna get married, but you can’t get married, it doesn’t matter what anyone says. Besides Leroy and I are running away to become famous actors, we will have lots of money, clothes, and we can do whatever we want. No one dares to tell anyone who is famous, what to do. I like that better than sitting around with an apron on. / Yes. / We will kiss like in the movies and then we will be engaged.”

Benning se da cuenta de que, aunque lo de que las chicas no pueden casarse es una tontería, besar a una chica debe ser algo secreto que tiene que ocultar:

*Nos abrazamos la una a la otra y nos besamos. (Texto escrito).
Mi estómago se sintió mejor, mi estómago sintió algo extraño...
Hagámoslo de nuevo. Nos besamos otra vez pero mi estómago se encontró peor después de que Leota y yo nos escapásemos del colegio. De alguna manera sabíamos que no podríamos besarnos delante de nadie. Así que fuimos entre los árboles y nos besamos hasta que fue hora de regresar a casa.⁴⁷*

Por supuesto, como todos los adolescentes, la fantasía de Sadie es ser bonita, rica y famosa. La situación real, sin embargo, es diferente, y por ello la joven exige replantear las opciones. El final de la historia culmina en un beso, el arquetipo romántico del despertar de los sentidos. La joven no deja de ver el desenlace como un ensueño de película de cine.

El tema de la identidad lesbiana está presente en *Me and Rubyfruit* a través de un análisis acerca de cómo las normas y las leyes heterosexuales influyen en sus relaciones amorosas (casi de un romanticismo idílico) con otras chicas. Es más, en el vídeo aparecen imágenes de mujeres, tomadas de revistas eróticas heterosexuales. Sin embargo, quien no aparece es Leota, ni ninguna imagen representativa acerca del sentimiento mutuo que

⁴⁷ *Íd.* Traducción propia. Texto original en inglés: "We threw our arms around each other and kissed. / My stomach feeled funny, my stomach feeled kind of strange... Let's do it again. We kissed again and my stomach felt worse after that Leroy and I went off by ourselves and escaped out of school. Somehow we knew enough to not kiss in front of everyone. So we went to the woods and kissed until it was time to go home."

comparten. La homosexualidad queda, de esta forma, invisibilizada en el vídeo.

IV.2.3.3. *If Every Girl Had a Diary*: “La semana pasada casi conseguí reír”



Sadie Benning, *If every girl had a diary*, 1990

En *If Every Girl Had A Diary* (1990), Sadie Benning instauro un diálogo con la cámara representando alternativamente, el rol de confesora y de acusadora, lo cual la conduce a un estado de ansiedad y frustración, por lo que la joven admite el peso del prejuicio social.

*Nací aquí. No estoy de broma. No me mires así.
Tú siempre piensas que es tan divertido, como si fuera una gran
broma o algo así.
Pero no bromeo.*⁴⁸

En este vídeo, Sadie prescinde de la música y los textos filmados que suelen aparecer en otros de sus vídeos. Ya no hay tanto movimiento de cámara;

⁴⁸BENNING, Sadie. *If Every Girl Had A Diary* [vídeo]. 1989. Traducción propia. Texto original en inglés: “I was born here. I am not kidding you. Don’t look at me like that. You always think it’s so funny. Like it’s a big joke or something. But I am not kidding you.”

ahora los planos se hacen más largos y estáticos. La joven, enfrentada a la cámara, se deja ver por primera vez realmente. Esto supone un cambio crucial con respecto a trabajos anteriores.⁴⁹

Los planos confrontan al observador con el rostro de Benning, sus ojos, sus manos, su voz:

*La semana pasada casi conseguí reír. (...).
¿Sabes? He estado esperando el día en que cuando paseara por la calle, la gente me mirara y dijera: "es lesbiana". Y si no les gustaba, caerían al centro de la tierra y se verían consigo mismos. Quizá así volverían, pero me respetarían.
Supongo que no es tan increíble, no es tan sorprendente...
Ahora me encuentro a mí misma sentada aquí, junto a ti, esperando reír. Debería reír por ello.⁵⁰*

Como señala María Zambrano, la confesión comienza con una huída de sí mismo. Esta huida tendría lugar cuando existe una necesidad de que la vida se transforme en un momento de desesperación, con la esperanza de que algo que todavía no se tiene aparezca.⁵¹ En estos vídeos, Benning parte de una queja inicial, de un desacuerdo con la vida, de cierta soledad y

⁴⁹RIGNEY, Melissa. Sadie Benning, *Senses of Cinema* [en línea], junio 2003. [Fecha de consulta: 27 Octubre 2013]. Disponible en:

<http://archive.sensesofcinema.com/contents/directors/03/benning.html>

⁵⁰BENNING, Sadie. *If Every Girl Had A Diary* [vídeo], 1989. Traducción propia. Texto original en inglés: "Last week I almost laughed. (...) You know? I have been waiting to the day to come when I can lock the streets, people would look at me and say: It's a diack? And if they didn't like it they would fall into the center of the earth and deal with themselves. Maybe they return but they'd respect me. I suppose it's not so incredible, not so amazing... Now I find myself sitting here. Next to you. Wanting to laugh. I must laugh at it."

⁵¹ZAMBRANO, María. *La confesión: género literario*. 2ª ed. Madrid: Siruela, 2001, pp. 32-33.

aislamiento. Teme que sus sentimientos se vean desbordados por la atención de una multitud de “800 millones de caras”⁵². Este sentimiento de desconexión y soledad hace que su habitación se convierta en un lugar donde explorar su identidad y mantenerse a salvo de la multitud. Al final del vídeo, Benning dice:

*Creo que estar sola es una manera de conocerte a ti misma, y no por con quién vas. Y eso me gusta.*⁵³

IV.2.3.4. Jollies: “Desde entonces, llevo mi homosexualidad lo mejor que puedo”

Jollies (1990) es un vídeo que continúa con temas abiertos ya desde *Me and Rubyfruit*. Este vídeo cuenta una historia de la infancia de Benning y sus experiencias sexuales durante la adolescencia, tanto con chicos como con chicas.

El vídeo comienza con la imagen de dos muñecas Barbie abrazadas, una al lado de la otra. A continuación, vemos un primer plano del perfil del rostro de Benning, que dice:

Como la mayoría de la gente, me enamoré. Todo comenzó en 1978 cuando estaba en la guardería. Ellas eran gemelas y yo parecía un

⁵²BENNING, Sadie. *If Every Girl Had A Diary* [vídeo], 1989. Traducción propia. Texto original en inglés: “800 million other faces”.

⁵³*Íd.* Traducción propia. Texto original en inglés: “I guessed to be alone it is to know yourself for you and not who you are with. And I like that

*marimacho. Siempre pensé en cosas inteligentes que decir, como "Te quiero."*⁵⁴

El relato de Benning es potenciado cuando a la narración se superpone la fotografía *Identical Twins, Roselle, New Jersey*, de Diane Arbus, que permite al espectador hacer un juego de relaciones entre realidad y ficción narrativa. Benning continúa describiendo sus experiencias con chicos, pero el lenguaje que utiliza para describir estas escenas hace evidente el carácter grotesco y artificioso de estas relaciones. Así, nos cuenta la experiencia con un chico cuando tenía 12 años:

Estaba desnuda con este chico. Él era mi novio. Estábamos en una habitación llena de pájaros. Yo tenía doce años y él dieciséis. Entonces se levantó, yo me vestí, y él se masturbó en el baño.

Nunca toqué su polla otra vez. Y empecé a besarme con chicas.
(Texto escrito).⁵⁵

Después de esto vemos a Sadie Benning besándose con una chica en la cama, mientras escuchamos la canción de Aretha Franklin *I Say A Little Pray For You*.

⁵⁴BENNING, Sadie. *Jollies* [vídeo], 1989. Traducción propia. Texto original en inglés: "Like most people, I had a crush. It started in 1978 when I was in kindergarden. They were twins. And I was a tamboy. I had thought of real clever things to say like... like I love you."

⁵⁵Íd. Traducción propia. Texto original en inglés: "I got naked with this guy. He was my boyfriend. We were in a room full of birds. I was 12 and he was 16. So he got up. I got dressed. And he jacked off in the bathroom. *I never touched his dick again. And I started kissing girls.*"

En el siguiente episodio cronológico de sus relaciones, Benning relata el encuentro con un chico:

Cuando tenía 13 años, llamé a un chico, y le dije de encontrarnos fuera de su casa.

Hice un trato con una amiga de que podría tocar su polla. (Texto escrito).⁵⁶



Sadie Benning, *Jollies*, 1990

Vemos cómo Benning agarra un bate de béisbol en sus manos, en un gesto amenazante, dejándolo caer varias veces sobre su otra mano.

Salimos y busqué entre sus pantalones. Él me dijo que la tenía pequeña, y le dije que no me importaba. La toqué, y entonces eché a

⁵⁶ *Íd.* Traducción propia. Texto original en inglés: "When I was 13 I had called a boy, and I told him to meet me a block away from his house. I had a bet with a friend that I could touch his dick."

*correr por toda la calle hasta donde estaba mi amiga esperándome. Una semana después tuvimos una pelea en el autobús del colegio.*⁵⁷

Su siguiente experiencia, con quince años, fue enamorarse de una chica. La dificultad de esta situación es evidenciada cuando Benning cubre su cara con crema de afeitar, y utiliza la cuchilla, como si tuviese que transformarse en un chico para poder enamorarse de una chica. Consciente de ello, Benning dice: “Pero no soy un hombre”, y leemos un texto pintado sobre billetes de dólar: “Así que esperé”. Sadie da cuenta de la relación entre sexualidad e intereses políticos y sociales.

Pero cumplí los 16, así que le di [a ella] mi teléfono, y ella me dio el suyo.

*Desde aquella noche, llevé lo de mi homosexualidad lo mejor que pude. (Texto escrito).*⁵⁸

Jollies, junto con *A Place Called Lovely*, es uno de los vídeos que pone de manifiesto de forma más clara el problema social y político con que se encuentran los homosexuales. En estos trabajos Sadie Benning deja un poco de lado el habitual universo enclaustrado de sus vídeos – el dormitorio – para ver más el resto del mundo (fotos de calles, tomas al aire libre). En el proceso de revelación de su identidad sexual, Sadie establece

⁵⁷*Íd.* Traducción propia. Texto original en inglés: “We made out and I reached on his pants. He told me his dick was small and I said I didn’t care. I touched it, and I ran across the street to where my friend was waiting. A week later we had a fight on the school bus.”

⁵⁸*Íd.* Traducción propia. Texto original en inglés: “But I turned 16. So I gave her my number. And she gave me her’s. From that night I was as queer as can be.”

una comparación con los clichés culturales (como muñecas Barbie o el bate de béisbol, entre otros).

IV.2.3.5. *A Place Called Lovely*: “Puede ocurrirnos a cualquiera de nosotros”

A Place Called Lovely (1991) es un vídeo que refleja una devastadora historia sobre la pérdida de inocencia, la violencia desenfrenada y el abuso infantil. La historia comienza con un trasfondo personal y cercano, sobre Ricky, un chico *matón* del vecindario del que Benning había narrado uno de sus episodios sexuales adolescentes en *Jollies*. Sadie entremezcla sus propias experiencias con los titulares de un magazine que se centra en los detalles más escabrosos de los sucesos de abuso infantil, asesinos en serie, o accidentes. La joven toma conciencia de una realidad social de la que cree que ninguno estamos inmunizados:

*Yo estaba en el camión de mi padre cuando vi un vagón de la estación lleno de gente saltar por los aires. Fue una tragedia, puede ocurrirnos a cualquiera de nosotros.*⁵⁹

Las imágenes a las que recurre Sadie en este vídeo documentan las diferentes situaciones en las que la violencia está presente día a día en la vida de la joven. Acerca del encuentro con Ricky, Benning dice: “Bajamos

⁵⁹RIGNEY, Melissa. Sadie Benning. *Senses of Cinema* [en línea]. junio 2003. [Fecha de consulta: 27 Octubre 2013]. Disponible en:

<http://archive.sensesofcinema.com/contents/directors/03/benning.html>

Traducción propia. Texto original en inglés: “I was in my Dad’s Chevy truck when I watched a station wagon full of people flip over and blow up. Tragedy, that can happen to anyone.”

del autobús mientras me tiraba del pelo. Me dolía. Luego, veía caer al suelo los mechones de pelo que me había arrancado.”⁶⁰

El principal tema recreado en *A place called Lovely* es la imagen de la niñez como un campo de batalla y una lucha por llegar a estar a salvo. La escuela, el patio de juego, y la calle se convierten en escenarios de la violencia infantil. En el caso de Ricky, Benning parece insinuar que sufrió abuso infantil, y que su violencia viene desatada por sus frustraciones: “Ricky Lugo tiene siete años. Sus padres son mayores y más malos.”⁶¹

Benning percibe el mundo de forma alienante. No todo es como dice su abuela: “las cosas malas sólo le ocurren a la gente mala, así que no debes acercarte a ellos”. Para Sadie, esta y otras convenciones son fruto de los roles establecidos y definidos por una sociedad patriarcal donde no se tiene en cuenta la libertad de la mujer.

La alusión a revistas de armas, noticias de abusos infantiles, e incluso a ciertas películas, como la escena de la ducha de *Psicosis* de Alfred Hitchcock, configuran algunas de las referencias utilizadas en *A Place Called Lovely*, y que además evocan parte de la cultura americana. El vídeo acaba con las lágrimas de la joven por un mundo y una sociedad de la que, en el fondo, se siente amenazada.

⁶⁰Íd. Traducción propia. Texto original en inglés: “We got off the school bus and his hands were tangled in my hair, it hurt, and I watched clumps of my hair fall to the ground and blow away.”

⁶¹BENNING, Sadie. *A Place Called Lovely* [vídeo]. 1991. Traducción propia. Texto original en inglés: “Ricky Lugo was seven, and his parents were older and meaner”.

IV.2.3.6. *It Wasn't Love*: “De repente, tenía ganas de amar”

It Wasn't Love (1992) es uno de los vídeos más emblemáticos de la artista. Comienza con la imagen de Benning abrazando y besando a una chica. En un siguiente primer plano de una boca que gesticula de forma acelerada, escuchamos la voz *en off* de Benning: “Ayer por la noche fui a Hollywood con esta chica.”⁶²

Inmediatamente después vemos un coche de juguete recorriendo la habitación de Benning, escenificando el viaje de ambas. “Ella tenía una actitud”, dice. Y leemos un texto escrito en los dedos de su mano: “Follar”. “Así que me mantuve tranquila”. De fondo escuchamos *I love Rock & Roll* de Joan Jett.

Benning adopta el rol de *chica.mala*, fumando en numerosas escenas (“Ella me ofreció algo de nicotina”, dice), o bien rompiendo con las normas sociales, como cuando leemos en el texto: “Permiso”, a lo que la voz de Sadie responde “Olvidé todo sobre él”.

Durante su viaje a Hollywood, el cual transcurre en el interior de su habitación, Benning experimenta lo que es sentir algo por una chica, algo que se hace realidad:

⁶²BENNING, Sadie. *It Wasn't Love* [vídeo], 1992. Traducción propia. Texto original en inglés: “Yesterday night, I drove to Hollywood with this chick.”

De repente, tenía ganas de amar. (Texto escrito).

*Ella dijo: Sigue adelante. Enamórate de mí. ¿Qué más tienes que hacer?*⁶³



Sadie Benning, *It wasn't love*, 1991

En *It Wasn't Love*, la artista ejerce numerosos roles estereotipados, vistiéndose como un motero con perilla y tatuaje, encarnando la imagen de un gánster fumando un puro, o incluso recordándonos a Jean Harlow. Finalmente, Benning dice:

Ella tenía algo que me hacía sentir como si fuera el maldito río Nilo o algo así. No necesitábamos Hollywood. Nosotras éramos Hollywood. Ella era la mujer más glamurosa que haya visto, y eso nos hizo a ambas famosas.

*No era amor, pero era algo. (texto escrito).*⁶⁴

⁶³Íd. Traducción propia. Texto original en inglés: "Suddenly I was in the mood of love. (...) She said: Go ahead. Fall in love with me. What else do you have to do?"

⁶⁴Íd. Traducción propia. Texto original en inglés: "She had this way of making me feel like I was a goddamned Nile river or something. We didn't need Hollywood. We were

IV.2.3.7. *Girl Power*: “Nunca estuve sola”

En *Girl Power* (1992), Benning representa lo que es ser una *mujer radical* en los noventa. Usando como emblema “girl power” y la música del punk de las Bikini Kill, Sadie relata su rebelión contra el colegio, su familia y los estereotipos asociados a la mujer. La artista expresa cómo tuvo que sobrevivir sola:

*Construí mi propio mundo en mi cabeza. Tuve amigos imaginarios, creí en el amor. Viajé a lugares muy lejanos e hice lo que quise. Luché contra la ley, y por supuesto, hice mis propias normas.*⁶⁵

Después, leemos escrita una pregunta en un dibujo que se dirige a sí misma, “¿Qué hay dentro de mí?” Tras la cual se desencadena una secuencia protagonizada por titulares de televisión, fragmentos de películas, noticias de prensa, y textos en libros que nos permiten leer lo siguiente: *Soledad. / Algo en lo que creer. / Es verdad... / Masturbación en mujeres. / Mujer homicida.*

*En mi mundo, en mi cabeza, nunca estuve sola.*⁶⁶

Hollywood. She was the most glamorous woman I had ever seen. And that made us both famous. It wasn't love but it was something.”

⁶⁵BENNING, Sadie. *Girl Power* [vídeo], 1989. Traducción propia. Texto original en inglés: “So I built my own world inside my head. I had imaginary friends. I believed in love. I travelled to far away places and did as I pleased. I fought the law and of course, made my own rules.”

⁶⁶*Id.* Traducción propia. Texto original en inglés: “In my world, in my head, I was never alone”.

En *Girl Power* vemos a una Sadie Benning enérgica, agresiva y rebelde. La joven siente impotencia y rabia ante una sociedad americana que parece rechazar e invisibilizar su identidad como mujer y como lesbiana, obligándola a vivir en un mundo aparte:

Avergonzada. Ridiculizada, Rechazada. Que te jodan tío. Escúchame o muere. (Texto escrito).⁶⁷

Las palabras finales de Benning son muy clarividentes y, a la vez, parecen dilucidar una conclusión de toda su andadura adolescente:

*En mi imaginación viajé por todo el mundo. Me sentía tan poderosa como una bala. Sobreviví porque creé mis propios héroes. Nadie necesita saber que yo era alguien porque ese era mi secreto.*⁶⁸

IV.2.4. La cámara como elemento catalizador del desarrollo de la identidad

IV.2.4.1. Paralelismos con el caso de Jenni Ringley

*Vivo en una realidad virtual en la que la cámara es una especie de pequeña colega.*⁶⁹

(Jenny Ringley)

⁶⁷ *Íd.* Traducción propia. Texto original en inglés: “Ashamed. Ridiculed. Denied. Fuck you man. Hear me or die.”

⁶⁸ *Íd.* Traducción propia. Texto original en inglés: “In my imagination, I travelled all the world. I was as powerful as a bullet. I survived because I created my own heroes. Nobody needed to know I was somebody because that was my secret.”

⁶⁹ BURGÍN, Víctor. *Ensayos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004, p. 206.

Siete años después de que Sadie Benning abriera su especial regalo de Navidad, nos encontramos con un caso que requiere cierta atención. Nos referimos a Jennifer Kaye Ringley. En 1996, en vísperas de su 21 cumpleaños, esta chica conectó por primera vez una cámara de vídeo a su ordenador, retransmitiendo todo lo que sucedía en su cuarto a todas las partes del mundo a través de Internet. Muchísima gente visitó la llamada “JenniCam” online en la entonces web disponible www.jennicam.org. Según Ringley, el visitante vería cualquier cosa que la joven pudiera estar haciendo en su dormitorio de estudiante: “leer, escribir mensajes, (...) ver la televisión, jugar con mi puerco-espín Spree, arreglar mi habitación, hacer aeróbic, prácticamente cualquier cosa. Ya que mi dormitorio de estudiante es *mi casa*, aquí hago todo lo que cualquier persona haría en general.”⁷⁰ De hecho, Jenni no tuvo intención de censurar en ningún momento la imagen que grababa la cámara, de manera que a veces aparecía desnuda e incluso practicando relaciones sexuales con su novio.

En el capítulo “La habitación de Jenni. Exhibicionismo y soledad”, dentro del libro *Ensayos*, de Víctor Burgin, nos encontramos con una visión de este caso. Burgin intenta explicar el caso de Jenni no desde la visión especular ofrecida por Lacan en la denominada “fase del espejo”, donde el bebé toma conciencia de su existencia en su *verse reflejado en el otro*⁷¹, sino que Burgin considera más bien el punto de vista que ofrece Winnicott en su

⁷⁰*Ibid.*, p. 195-196.

⁷¹La visión que ofrece la perspectiva lacaniana es aquella que se refiere a la mirada del bebé.

ensayo sobre *La función de espejo de la madre y la familia en el desarrollo infantil*, subrayando la importancia de la mirada que el bebé recibe:

¿Qué ve el bebé cuando mira el rostro de la madre? Yo sugiero que por lo general se ve a sí mismo. En otras palabras, la madre le mira y lo que ella parece se relaciona con lo que ve en él.⁷²

Así, Burgin nos dice que Jenni es objeto de atención y aprobación, puesto que la joven recibe centenares de correos al día. De hecho se le declaraban numerosos pretendientes y fieles seguidores, era aplaudida por lesbianas británicas, y resultó ser un foco de atención para la prensa, como el *Philadelphia Inquirer*.

La situación de Ringley resulta significativa: hace su aparición en la red en vísperas de su 21 cumpleaños, coincidiendo con su último año de estudios universitarios y su graduación, momento que hay que considerar como muy simbólico en la sociedad norteamericana.

Este hecho marca una transición: la de un estado de dependencia y protección familiar a un estado de vida adulta libre. Este tránsito de un mundo protector a un mundo exterior potencialmente hostil puede reavivar experiencias derivadas de la primigenia separación materna, momento en que se produce el proceso de diferenciación entre el niño y su progenitora. Así, basándonos en Donald Winnicott, podemos hablar de “objeto transicional” –aquel osito de peluche o manta a la que el bebé se

⁷²BURGIN, Víctor. *Ensayos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004, p. 199.

aferra con fervor— como tránsito a través del cual el bebé pasa por un proceso de separación de la madre.

Roland Gori nos dice, parafraseando a Winnicott, que “todo objeto puede volverse transicional, incluso la madre”.⁷³ Sin embargo, lo que especifica el fenómeno transicional no es tanto el “objeto” como el “área”, un espacio potencial libre entre dentro y fuera. Por tanto, el objeto es inscrito por un mismo individuo en diferentes tipos de localizaciones: subjetiva, objetiva o transicional, pero dependiendo de diferentes momentos, edades, etc., lo que evoca una lógica relativista y estructuralista: no importan tanto las cosas como las relaciones que se dan entre ellas.

Según Burgin, podemos identificar el dormitorio de Jenni como un “espacio transicional”⁷⁴ El dormitorio de Jenni es un espacio que, ni es parte de su hogar familiar, ni es parte tampoco de un espacio exterior. La habitación se convierte, de este modo, en el lugar de protección para Jenni, un lugar de experimentación y de prueba de la realidad. Es el lugar donde se suceden los espectáculos que realiza la joven, donde se produce el “jugar a ser”. Así, el *Philadelphia Inquirer* contaba en uno de sus artículos que durante el primer año de la JenniCam, Ringley realizaba una serie de “espectáculos” en los cuales se vestía con “ligueros y tacones de aguja”. La propia Jenni dice:

⁷³ANZIEU, Didier, et al. *Psicoanálisis y lenguaje: del cuerpo a la palabra*. Buenos Aires: Kapelusz, 1981, p. 81.

⁷⁴BURGIN, Víctor, *Ensayos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004, p. 202.

*A veces hago espectáculos más o menos escenificados. Resulta agradable reconocer la presencia de la cámara de vez en cuando. Pero excepto en esas muy obvias, todo lo demás es simplemente "moi au naturel".*⁷⁵

De igual modo que la habitación de Jenni se convierte en un espacio transicional, podemos ver la JenniCam no como un mero objeto que registra su intimidad, sino como *aquello en lo que se construye*. Para Jenni, la cámara *era su amiga*, y esto es algo que se hace particularmente evidente en Sadie Benning, donde también la cámara es confidente.

IV.2.4.2. La videocámara como objeto transicional en Sadie Benning

*Tan sólo puse la cámara y no podía juzgarme. Tan sólo me escuchó. La usé para sacar aquellas cosas que no podía contar a nadie todavía.*⁷⁶

(Sadie Benning)

Una cámara, una habitación, una adolescente... Quisiéramos hacer referencia a ciertos paralelismos existentes entre este singular caso estudiado por Burgin, y la joven Sadie Benning. Víctor Burgin hacía referencia a la edad de Jenni como un momento crucial en su vida: su graduación en la Universidad, el paso a la vida adulta... Indudablemente, también es una etapa crucial la edad en la que Sadie Benning inicia sus

⁷⁵*Ibid.*, p. 196.

⁷⁶PALEY, Nicholas. *Finding Art's Place: Experiments In Contemporary Education And Culture*. Nueva York: Roulledge, 1995, p. 70. Traducción propia. Texto original en inglés: "I just set the camera down and it didn't judge me. It just listened. I used it to get things out that I couldn't tell anybody yet."

primeros trabajos videográficos, quince años. Así, hemos visto cómo en *Jollies*, Sadie Benning nos introduce a través de un recorrido por todas las experiencias de sus relaciones amorosas con chicos y chicas, nos narra la primera vez que se enamoró... Sus historias, no desprovistas de cierta ironía, la hacen partícipe de conocer su sexualidad, como si desde que naciera estuviera destinada a ser homosexual. Pero es en la etapa de la pubertad cuando comienza a discernir entre lo que es socialmente aceptado (“Las chicas no pueden casarse, es una regla”) de lo que no: (“De alguna manera sabíamos que no podríamos besarnos delante de nadie”).⁷⁷

En sus primeros trabajos está más presente la ingenuidad de una niña, y los miedos que tiene a exponerse, física y verbalmente. Sin embargo, vídeos posteriores como *It Wasn't Love*, nos dejan ver una Sadie Benning más segura, donde se pone en valor una evolución discursiva y constructiva de su identidad. En *It Wasn't Love* veíamos a una Sadie Benning que nos recordaba a Cindy Sherman en su facilidad para cambiar notoriamente sus rasgos y convertirse en diferentes personajes, en su gran mayoría representativos de la masculinidad y la heterosexualidad. Ahora ha dejado de lado su inocencia y proclama ser una *chica mala*, mostrándose sensual ante la cámara, otras veces agresiva, e incluso dedicando uno de sus vídeos “a todas las *chicas malas* del mundo”.⁷⁸

Sin embargo, el elemento de mayor importancia en este proceso es la videocámara. Se convierte en el elemento catalizador a partir del cual se desarrolla su creatividad artística y discursiva, el dispositivo que le permite

⁷⁷BENNING, Sadie, *Me & Rubyfruit* [vídeo]. 1989.

⁷⁸BENNING, Sadie, *It Wasn't Love* [vídeo]. 1992.

establecer una nueva relación con el mundo, y hablar abiertamente de su sexualidad para poder aceptarla. En este sentido, la cámara se convierte en un objeto transicional para Sadie Benning. La diferencia es que aquí el simple osito de peluche de Winnicott ha sido sustituido por un juguete más complejo: la *Fisher-Price* -como en Jenni Ringley había sido la JenniCam.

Según Foucault, el sujeto no puede confesarse “sin la presencia al menos virtual del *otro*.”⁷⁹ Con el término “virtual”, el autor se refiere a que no tiene por qué tratarse de un sujeto físico. Esto se hace particularmente evidente en *If Every Girl Had A Diary*, donde Benning se dirige directamente a la cámara diciendo: “No me mires así”. La presencia virtual del *otro* a través de la cámara tiene lugar también cuando Sadie Benning señala con el dedo directamente a la cámara y empieza a golpearla, como si se tratase de Ricky Lugo, el *chico matón* de *A Place Called Lovely*.

IV.2.5. Intencionalidad y recursos estéticos

Pese a que existen ciertos paralelismos entre el caso de Benning y el de la internauta Jenni Ringley, el resultado es completamente distinto. Mientras hay quienes dicen que Jenni inspiró el *reality show*, Benning se sirvió de diferentes recursos artísticos, cinematográficos y narrativos para explorar su sexualidad y subvertir los estereotipos culturales. Así pues, en este apartado se tratarán algunos de estos recursos utilizados.

⁷⁹FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad: la voluntad del saber*. 9ª ed. Madrid: Siglo XXI de España editores, 1998, p. 78.

IV.2.5.1. Recursos estéticos de la cámara

Aunque las cualidades de la cámara ya las hemos mencionado al principio del capítulo, dedicamos este apartado a su desarrollo, para concretar mejor cómo tales características resultan determinantes en el desarrollo del trabajo de Benning.

En primer lugar, la ausencia de zoom de la cámara hace que Benning recurra a primeros planos muy cercanos a su rostro, sus ojos y manos, lo que permite un mayor grado de confidencialidad de la joven con la cámara.⁸⁰ El ojo de Sadie Benning, que se convierte en una imagen icónica en su obra, proporciona una conexión directa con el espectador. Sin embargo, existe un fuerte contraste entre los primeros vídeos, donde tan sólo podemos ver los ojos de Benning o sus manos, y los últimos, donde vemos la totalidad del rostro de la joven en algunas secuencias. El carácter ambiguo de sus primeros trabajos se debe precisamente a una especie de estabilidad no conseguida. Jonathan Rosenbaum describe este efecto como “una clase de narcisismo escondido, un paradójico retraimiento a través de una exposición que activa el carácter emotivo que encierran estas cintas, donde la artista intenta hallar un equilibrio entre lo secreto y la candidez, entre la timidez y la rabia.”⁸¹

⁸⁰TAMBLYN, Christine. Qualifying The Quotidian: Artist’s Video And The Production Of Social Space. En: RENOV, Michael, SUDERBURG, Erika (eds.). *Resolutions. Contemporary Video Practices*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996, p. 13-28.

⁸¹HORRIGAN, Bill. Sadie Benning or the Secret Annex. *Art Journal*. 54 (4). Nueva York: College Art Association, diciembre 1995, p. 28. Traducción propia. Texto original en inglés:

En segundo lugar, el marco negro que produce la cámara alrededor de la imagen que graba constituye una peculiar característica de la *Fisher-Price*, la cual ha sido valorada por Jonathan Rosenbaum y Roberta Smith como un recurso que potencia la obra de Benning, ya que coloca al espectador en el papel de voyeur, como mirando a través de una ventana.⁸²

Finalmente, la corta duración de las tomas en sus vídeos es debido a la escasa duración de la batería de la cámara. Esto llega a convertirse casi en un recurso formal donde podemos apreciar los cortes bruscos entre secuencias, hilados uno tras otro, lo cual se hace particularmente evidente en sus primeros vídeos, donde la edición no es tan sofisticada.⁸³

IV.2.5.2. Recursos verbales: texto y voz

Texto y voz son dos recursos muy importantes en la obra de Benning. No obstante, hemos de señalar que en sus vídeos se produce una evolución en la forma de conjugarlos. En su primer vídeo, *A New Year*, la voz de Sadie Benning quedaba únicamente expresada a través de los textos escritos de sus diarios, donde la cámara realiza un movimiento de izquierda a derecha

“a kind of narcissism-in-hiding, a paradoxical retreat through exposure that precisely matches the emotional tone of these tapes, which continually seek to strike an uneasy balance between secrecy and candor, shyness and angry assertion.”

⁸²PALEY, Nicholas. *Finding Art's Place: Experiments In Contemporary Education And Culture*. Nueva York: Routledge, 1995, p. 77-78.

⁸³TAMBLYN, Christine. Qualifying The Quotidian: Artist's Video And The Production Of Social Space. En: RENOV, Michael, SUDERBURG, Erika (eds.). *Resolutions. Contemporary Video Practices*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996, p. 13-28.

para leerlos. En cambio, en trabajos posteriores, la voz llega a sustituir todo el texto, como sucede en *If Every Girl Had A Diary*, e incluso se convierte en voz en off, como ocurre en *A Place Called Lovely*. Esto se relaciona con la intencionalidad de enfrentarse directamente con sus miedos, y coincide mucho con lo que dice Roland Barthes; para él, lo que se genera a partir del lenguaje hablado es principalmente un contacto corporal, donde “un cuerpo busca a otro cuerpo”. Por ello, para Barthes “lo que se pierde en la transcripción es simplemente el cuerpo.”⁸⁴ El texto merma la presencia de los cuerpos.⁸⁵ En este sentido, aunque la voz de Benning está presente en los textos que escribe a modo de diario, de algún modo, también ocultan su identidad, como ocurre en *A New Year*.

En otra instancia, el texto y la voz tienen una funcionalidad muy específica en vídeos como *Me & Rubyfruit*, momento crucial en el que la joven se desdobra, ejerciendo diferentes roles. Así, lo que se plantea en este vídeo es un diálogo ficticio entre dos partes de su propia personalidad. Una mantiene cierta tendencia a la norma y a la regla, y la otra parte representa su deseo y su homosexualidad. Los textos filmados representan el lado "normal" de Sadie (o sea, las supuestas respuestas de Leota) y la voz en off defiende el punto de vista "real" de Sadie. Aquí, el “yo” funciona simultáneamente como “yo” y como “otro”. La verbalización del conflicto de la joven permite que el vídeo se convierta en un medio capaz de

⁸⁴BARTHES, Roland. *El grano de la voz. Entrevistas 1962-1980*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores Argentina S.A., 2005, p. 10.

⁸⁵Curiosamente, esto se hace evidente en *Me and Rubyfruit*, donde Sadie Benning expone su parte “racional” más ligada a la norma y la construcción social, precisamente a través del texto.

generar un espejo no solamente visual, sino también sonoro. Según Didier Anzieu, el espejo sonoro constituye el primer espacio psíquico del ser humano, antes que la imagen. Para Anzieu, es a través de esta “piel audiófónica” que el niño es bañado por la voz de la madre y por el entorno que le rodea, lo cual le proporciona la protección y el medio de desarrollo para el Sí-mismo.⁸⁶ Que exista un espejo sonoro a través del cual el sujeto percibe su *otredad* en la voz nos permite ser emisores y receptores de nuestros discursos, mensajes o pensamientos, incluso como testigos y jueces al mismo tiempo.

Por último, cabe señalar que en ocasiones, el texto funciona como elemento que contradice la voz de Benning, como si se tratase de una voz subliminal. Así, cuando Benning dice en *A Place Called Lovely*: “La abuela dice que las cosas malas sólo le ocurren a la gente mala, así que no debes acercarte a ellos”, inmediatamente podemos leer en un texto: “Era mentira. Una mentira gordísima”.

IV.2.5.3. Recursos narrativos

*El mundo no es seguro, mi habitación sí. Es mi espacio y todas mis cosas son mías, y no hay nadie aquí que me juzgue. Fuera en el mundo veo muchas cosas y pueden influirme.*⁸⁷

(Sadie Benning)

⁸⁶ANZIEU, Didier. *El yo-piel*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1987.

⁸⁷PALEY, Nicholas. *op. cit.* p. 70. Traducción propia. Texto original en inglés: “The world’s not safe, my bedroom is. It’s my space and all my things are mine, and there’s no one there, passing judgment. Out of the world I can see a lot of things and can be influenced.”

La mayor parte de los vídeos de Benning transcurren casi totalmente en el interior de su habitación, como el lector habrá podido comprobar, exceptuando algunas escenas de *A Place Called Lovely* o *It Wasn'T Love*. Esto permite a la joven inventar soluciones creativas, como cuando necesita la toma de un coche para introducirla en su narrativa, en la que utiliza un coche de juguete para representar el viaje con su chica a Hollywood (*It Wasn'T Love*).⁸⁸

A menudo, en la obra de Benning la información del exterior nos llega mediatizada por los medios de comunicación: la televisión de su habitación, las revistas y magazines, etc., desde los cuales la artista nos habla de los conflictos sexuales, la violencia, el abuso, los estereotipos culturales, etc., quedando representados dentro de su habitación. El territorio de lo doméstico se convierte así en el medio principal de apropiación y subversión de los medios de comunicación, de los valores culturales, de la masculinidad y heterosexualidad. En *Girl Power*, Benning muestra su frustración adolescente ante el intento de imitar la pose de una imagen de revista de Matt Dillon. Pero si cabe, donde más evidente se produce la apropiación de los clichés culturales es en la imagen de las dos Barbies desnudas acostadas en la cama juntas en su vídeo *Jollies*. La imagen resulta bastante reveladora de la sexualidad de Benning, confrontando así con los valores culturales de una Barbie heterosexual. Benning imita, se convierte en diferentes personajes, como sucedía en *It*

⁸⁸TAMBLYN, Christine. Qualifying the quotidian: Artist's video and the production of social space. En: RENOV, Michael, SUDERBURG, Erika (eds.). *Resolutions. Contemporary Video Practices*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996, p. 13-28.

Wasn't Love, y después de ser un gánster, un motero atractivo y una cantante, acaba diciendo: “No necesitábamos Hollywood. Nosotras éramos Hollywood”.

De esta forma vemos cómo en Benning, el género se convierte en una forma de juego más que una opresión. A su vez, la artista intenta explorar el rol de *chica-mala* más que promover la incorporación e igualdad de la mujer en la esfera social, como en gran parte se encontraba desarrollando la práctica feminista.⁸⁹

Cuando Sadie Benning necesita la imagen de una película, coge su *Fisher Price* y graba directamente la pantalla de la televisión. Estas imágenes siempre se adecúan a la narrativa de Benning, haciéndose este recurso particularmente evidente en *Girl Power*, donde las imágenes de un documental escenifican perfectamente la búsqueda de su propio universo fuera de la realidad. Hacia el final de este vídeo, Benning dice “Me pregunto cómo sobreviviría, cómo escaparía”, mientras vemos un fragmento en el que un hombre rescata a una mujer saltando entre bloques de hielo sobre el agua, o un prisionero que está escapando por la ventana de una celda.

Benning también incorpora dibujos en sus vídeos, como ocurre en *It Wasn't Love*, pero alcanzan una mayor repercusión en *Girl Power*, donde

⁸⁹KIPNIS, Laura. Female Transgression. En: RENOV, Michael, SUDERBURG, Erika (eds.) *Resolutions. Contemporary Video Practices*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996, p. 333-345.

en un movimiento similar al que genera con los textos delante la cámara, los dibujos de Benning parecen animaciones. En *Girl Power*, la rotación del dibujo de una espiral ante la cámara genera un movimiento vertiginoso al son de la música de las Bikini Girls. Al principio de este vídeo, el dibujo de una mujer desnuda desde niña a adulta pasa por delante de nosotros mostrándonos la evolución de sus órganos sexuales. El dibujo y la animación serán recursos muy utilizados en trabajos posteriores de la artista, como *The Judy Spots* (1995) o *Flat Is Beautiful* (1998).

Uno de los recursos narrativos que adquieren enorme importancia también es la música. Así, mientras en ocasiones Sadie acompaña la sensualidad de su mirada con una música sexy para enamorar a Leota en *Me & Rubyfruit*, la variedad del repertorio musical utilizado en sus vídeos varía desde el soul hasta el grunge, pasando por temas de Marvin Gaye, Prince, Fat Domino, Peggy Lee, Aretha Franklin, Joan Jett, Bikini Kills, Prince, Nirvana, y un largo etcétera. En *It Wasn't Love*, temas como *Teenager in Love* o *My Funny Valentine* dejan entrever las inquietudes de la joven, e incluso escuchar *I Want To Be Your Lover* de Prince sobre imágenes de Rhoda, la demoniaca niña protagonista en *The Bad Seed* (1956) mientras esta acaricia a su madre hace que la escena adquiera una enorme carga erótica, más aún intensificada cuando Rodha dice: “Quiero jugar como solíamos hacer mami. ¿Jugarías conmigo?”⁹⁰

⁹⁰BENNING, Sadie. *It Wasn't Love* [vídeo]. 1992.

Así también, en la obra de Benning, mientras la música revela una fuerte carga política y generacional donde el punk Riot Grrrl está presente (caso del vídeo *Girl Power*), en *If Every Girl Had a Diary*, la ausencia de música alcanza el mayor clímax del encuentro consigo misma.

IV.2.6. El desarrollo identitario de Sadie Benning

El trabajo de Benning responde a un tipo de confesión realizada a la cámara, en la que ésta constituye una especie de objeto transicional que sirve como herramienta de aprendizaje y auto-conocimiento. En cierta manera, la confesión puede producir un efecto reconciliador del sujeto consigo mismo y con la sociedad. Según explica María Zambrano, “la confesión es el lenguaje de alguien que no ha borrado su condición de sujeto; es el lenguaje del sujeto en cuanto tal.”⁹¹ En sus palabras hay implícita una relación de la confesión con una necesidad de cambio: “la vida no se expresa sino para transformarse.”⁹²

En Benning, la confesión se expresa precisamente para buscar un cambio personal en la relación de la joven con el mundo, que finalmente tiene su desenlace en una superación del conflicto. Benning consigue hacer visible su homosexualidad e incluso armarse con ella para combatir los estereotipos sociales, a pesar de que al principio cuestionaba su propia normalidad y prefería vivir oculta en su habitación.

⁹¹ ZAMBRANO, María. *La Confesión: Género literario*. 2ª ed. Madrid: Siruela, 1995, p. 29.

⁹² *Ibid.*, p. 38.

Si bien la obra de Benning tiene una intencionalidad artística innegable, es importante matizar que sus vídeos permanecen muy ligados a la búsqueda de la expresión de sí misma. Es tal el hecho que, al principio, la propia joven sólo enseñaba sus vídeos a algunas amigas, porque tenía miedo de lo que la gente pudiese pensar de ellos:

Si alguien hubiese dicho “Son horribles. Tíralos”, probablemente no hubiese hecho (vídeos) nunca más.⁹³

Mis vídeos son honestos porque nunca pensé que alguien los vería. Sólo digo la verdad tal como la vivo, y de eso es de lo que va toda esta mierda, la vida, el arte, ser lo que eres, saber lo que quieres, y lo que odias. Así que puedes amar, y crear, y dar la cara por ello, y puedes odiar, y dar la cara por ello.⁹⁴

El hecho de que el trabajo de Sadie Benning tenga un carácter procesual, y constituya una especie de vídeo-diario de sí misma queda especialmente verbalizado en los créditos del final de *Girl Power*, donde podemos leer: “Esto ha sido un trabajo continuo en progreso”. Aunque sus vídeos surgen realmente en el proceso de edición donde pone en común todo el material que ha grabado durante un largo tiempo, como indica la propia artista,

⁹³PALEY, Nicholas. *op. cit.* p. 72. Traducción propia. Texto original en inglés: “If someone had said, ‘Those are awful. Throw them out,’ I probably wouldn’t have done [videos] anymore.”

⁹⁴*Ibid.*, pp. 77-78. Traducción propia. Texto original en inglés: “So my tapes are honest because I never thought anyone would see them. I just tell the truth the way I live it, and that’s what all this shit is about, life, art, being what you are, knowing what you like, and what you hate. So you can love, and create, and stand up for it, and you can hate, and stand up against it.”

este “trabajo continuo en proceso” se refiere también a su desarrollo como individuo.

Pese a que la intención inicial de Sadie Benning no fuese únicamente artística, es importante señalar que tras sus primeros vídeos su obra logró hacerse un hueco entre festivales y museos, como el Sundance Institute, el Museo de Arte Moderno de Nueva York, e incluso, en 1993, ya había participado en la Biennial de Whitney. Su obra llegó en poco tiempo hasta Finlandia, Austria, e incluso Australia.⁹⁵

Además, entre sus trabajos cabe señalar que *A Place Called Lovely* fue subvencionado por una beca de Film in the Cities, y que entre los agradecimientos que figuran en *It Wasn't Love* encontramos la distribuidora Video Data Bank (Chicago), que posee tres importantes volúmenes del trabajo de Sadie Benning.

Por consiguiente, a través de la obra de Sadie Benning podemos ver no sólo cómo la joven consolida su identidad homosexual, sino también su identidad como artista. En este acto de reconocimiento de su condición en la sociedad, Sadie Benning ha sido una artista muy aclamada desde que comenzara a principios de los noventa, tanto por gays y lesbianas por el hecho de compartir un sentimiento común, como por la crítica y la institución artística. Dicho de otra forma, la afianzación de su homosexualidad tiene como proceso su trabajo artístico, pero es en parte

⁹⁵HORRIGAN, Bill. Sadie Benning Or The Secret Annex. *Art Journal*. 54 (4). Nueva York: College Art Association, diciembre 1995, pp. 26-29.

consecuencia del reconocimiento y apoyo artístico y social. La identificación de Benning con el movimiento Riot Grrrl, el punk generacional y su incorporación en el reconocimiento del mundo del arte le permitieron el puente a través del cual desarrollar su experiencia adolescente y abandonar su soledad. Quizá en este momento el lector se preguntará si entonces tiene sentido que Sadie Benning continúe haciendo vídeos con su *Fisher Price*. O mejor dicho, una vez la cámara cumplió el objetivo para Benning, ¿tiene sentido continuar realizando este tipo de trabajo? La respuesta es no. Pero eso es algo que no ha ocurrido. Una vez que la artista consiguió afrontar su conflicto, ya no necesitaba continuar expresándose de la forma en que lo había hecho hasta entonces en sus vídeos. La obra videográfica de Benning comenzó a dar un giro hacia 1995, donde, incluso en trabajos como *German Song* (1995), la artista cambia su *Fisher-Price* por una Super 8, abandona su habitación por el mundo exterior, y deja de ser la exclusiva protagonista de sus vídeos. Si bien a partir de entonces no abandonará por completo su *Fisher-Price*, lejos queda la obra de aquella adolescente de Milwaukee.

IV.3. YO SEXUAL: CONFESIONES SOBRE SEXO Y SEXUALIDAD

*La representación sexual, la discusión sexual y la imaginería sexual explícita es una parte de la tradición del vídeo.*⁹⁶

(Paul Wong)

IV.3.1. Revelaciones y confesiones sobre sexo y sexualidad en vídeo y cine independiente

Como indica Foucault, “lo propio de las sociedades modernas no es que hayan obligado al sexo a permanecer en la sombra, sino que ellas se hayan destinado a hablar del sexo siempre, haciéndolo valer, poniéndolo de relieve como *el secreto*.”⁹⁷

Los discursos sobre sexo, pese haber proliferado, en el fondo enmascaran, evitan y encubren el deseo mediante los códigos lingüísticos, donde el discurso procura un perfecto distanciamiento entre el sujeto y el foco de deseo o placer. Esta táctica forma parte de una integración de lo sexual bajo formas de control del discurso. La cuestión sería preguntarse hasta qué punto hablar sobre el sexo y sexualidad alimenta esta neutralidad, y cuándo el discurso del sexo – atravesado por el lenguaje – se convierte en

⁹⁶WONG, Paul. True Enough. *Video Guide*. 8 (4). 1986, p. 13. Traducción propia. Texto original en inglés: “Sexual representation, sexual discussion, explicit sexual imagery is a part of the video tradition.”

⁹⁷FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad: la voluntad del saber*. 9ª ed. Madrid: Siglo XXI de España editores, 1998, p. 47.

algo trasgresor capaz de desestabilizar o de resistirse a formulaciones y estructuras objetivables.

El lenguaje, atravesado por un sujeto, puede ser portador de diferentes subjetividades, de formas de expresión aún no consolidadas, y puede funcionar en medios de difusión capaces de extorsionar o cuestionar los discursos legitimados. Es en la frontera de estos discursos legitimados donde el discurso alternativo puede abordar una confrontación, una lucha. Estas fronteras, a menudo aparecen marcadas por prohibiciones o tabúes. Según Salvador Pániker, “no hay deseo sin tabú (...). El tabú, debidamente ritualizado, es ambivalente: oculta pero recuerda lo prohibido.”⁹⁸ La neutralización a la que pueda estar sometido el deseo y el sexo a través de la palabra o del discurso constituye un punto de partida para romper con él, cuestionando los discursos hegemónicos y resistiéndose a insertarse en ellos. La palabra, así, señala y apunta hacia el límite entre el deseo y su neutralización.

Resulta cuanto menos relevante el hecho de que, en ocasiones, el discurso sobre la sexualidad, como por ejemplo, realizar la declaración “Soy un/una homosexual” pueda ser considerado como una “conducta ofensiva”, como señala Judith Butler al referirse a un caso de las fuerzas armadas estadounidenses.⁹⁹ Se establece entonces la controversia de si el hecho de manifestar públicamente que alguien es homosexual equivale a manifestar

⁹⁸PÁNIKER, Salvador. *Aproximación al origen*. Barcelona: Kairós, 2001, p. 111.

⁹⁹BUTLER, Judith. Soberanía y actos de habla performativos. *Acción Paralela*, (4). mayo 1998, pp. 105-134. Traducción de Ana Romero

una intención de realizar tal acto, y parece que afirmando la intención, el enunciado resulta ofensivo. Podemos ver cómo se produce una censura o una exclusión de determinados discursos, independientemente de que sean o no considerados ofensivos según la explicación dada por Butler mediante la teoría de los actos del habla.

El sexo no ha sido únicamente objeto de placer, sensación, ley... También ha sido objeto de verdad y falsedad, lo que le confiere una importante dosis de transgresividad y un profundo carácter revelador. Como sostiene Sara Diamond, desde finales de los sesenta y principios de los setenta, “el vídeo hizo su primera incursión en los dormitorios de la contracultura, documentando la masturbación, la copulación, y el primer aliento de un bebé mediante un borrón de píxeles.”¹⁰⁰ La censura en torno a la imagería sexual, la manifestación de diferentes sexualidades y prácticas del sexo ha constituido un muro que necesitaba ser franqueado. Los años ochenta constituirían un período de censura que, no obstante, no impediría la emergencia de un sujeto *sexualizado*, de una múltiple representación del sexo en un período de conservadurismo, y de represión, como sucedería en Canadá o en EEUU. El vídeo se convertiría en un medio a través del cual los artistas girarían las cámaras hacia sí mismos, sus amigos y sus amantes¹⁰¹, dando lugar a momentos o fragmentos de

¹⁰⁰DIAMOND, Sara. Sex Lies With Videotape: Abbreviated Histories of Canadian Video Sex. En: RENOV, Michael, SUDERBURG, Erika (eds.). *Resolutions. Contemporary Video Practices*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996, p. 190. Traducción propia. Texto original en inglés: “Video made its first foray into the bedrooms of the counterculture, documenting masturbation, fucking, and baby’s first breath through a blur of pixels.”

¹⁰¹WONG, Paul. True Enough. *Video Guide*. 8 (4). 1986, p. 12.

verdaderas y explícitas representaciones sobre sexo, como *Jon and Mimi's Book of Love* (1969) de Les Levine; *Orgasm* (1974) de Elke Town y Deanne Taylor; las producciones de Rick Holyoke en 1974 como *Margo St. James, Prostitute, Dr. Morgenthaler*; pero también *Sexual Dysfunction, Moscow Does Not Believe In Queers* (1985) de John Greyson, o vídeos como *Money Talks* o *A.M Radio* de Rodney Werden, entre una gran infinidad. Específicamente en este momento emergente del vídeo, su formato casero permitía un control de los medios de producción y presentación de ese imaginario sexual de un modo alternativo a como lo hacen los medios de comunicación. Desde finales de los sesenta, para autores como Paul Wong, “el vídeo doméstico es una amenaza para el status quo que siempre ha intentado controlar la discusión y las prácticas de la sexualidad. (...) El vídeo independiente, y ahora el mercado de lo doméstico, están desafiando ese control.”¹⁰²

No es extraño pensar que muchos de los videos que tratan cuestiones como el sexo o la sexualidad lidian con revelaciones personales, con la fantasía, el deseo y la confesión. Pero no sólo el vídeo, sino también toda una serie de prácticas artísticas del cine independiente, dan señas de la confesión sobre sexo y sexualidad. El deseo y la identidad homosexual han sido reflejados por Steve Reinke (*The Hundred Videos*), quien además explora el estilo o modo confessional en gran parte de esta serie de vídeos, Colin Campbell (*True/False*, 1972), Kuan Kian (*A Seeker*, 1998), o RM

¹⁰² *Ibid.*, p. 13. Traducción propia. Texto original en inglés: “Home video is a threat to the status quo which has always attempted to control the discussion and practices of sexuality. (...). Independent video, and now the home market, are defying control.”

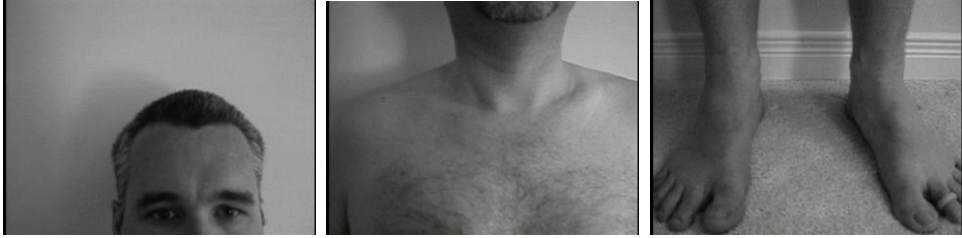
Vaughan junto con Michael Achtman (*A Gun Makes an Awful Mess*, 1998; *Tubbé*, 1998). La transexualidad ha sido retratada también por la autora Lucretia Knapp (*Swim Suit*, 2006). El deseo lésbico, por Julie Zando (*The Bus Stops Here*, 1990; *Let's Play Prisoners*, 1988), Allyson Mitchell (*My Life in 5 Minutes*, 2000) o Lise Beaudry (*Le Tourbillon*, 2002), etc.

La confesión puede dar señas de alguien que cuestiona la pertenencia a un grupo identitario. Determinados films exploran el desacuerdo entre el propio cuerpo y la pertenencia a determinadas identidades de grupo homosexuales. Así, en el film *No soy un oso* (*I'm Not a Bear*, 2003) de Roy Mitchell, el autor muestra cierto complejo por su cuerpo. En una conversación con su pareja, que en todo momento escuchamos en off, Mitchell dice: “Es difícil pensar que soy sexy siendo grande. Cuando voy a los bares gay pienso que soy un turista.” El artista no quiere involucrarse en grupos identitarios, no se siente identificado como “oso” dentro de la comunidad homosexual. Confiesa lo que para él significa ser un “oso”: “Cuando me imagino como un oso me acuerdo de mi padre y sus amigos, a la gente trabajadora.”¹⁰³

El también artista canadiense RM Vaughan, en su vídeo *Hate* (2004) muestra imágenes de su cuerpo de 270 libras de peso, completamente desnudo – “He estado en este cuerpo durante 39 años”¹⁰⁴, nos dice al principio del vídeo – utilizando la disculpa constantemente (“Lo siento”) de forma irónica y cómica para todos aquellos espectadores que ven su film.

¹⁰³MITCHELL, Roy. *No soy un oso* [vídeo]. 2003.

¹⁰⁴VAUGHAN, RM. *Hate* [vídeo]. 2004. Traducción propia. Texto original en inglés: “I’ve been in this body for 39 years.”



RM Vaughan, *Hate*, 2004.

Otros vídeos ofrecen diferentes puntos de vista sobre el sexo, como es el caso del documental de la cineasta y artista estadounidense Maxi Cohen, *Intimate Interviews: Sex in Less Than Two Minutes* (1984). En él, cuatro personas (hombres y mujeres) hablan directamente ante la cámara sobre las idiosincrasias personales de sus vidas sexuales. Las entrevistas aparecen montadas por cortes en la edición, comprimidas en una duración de dos minutos.



Maxi Cohen, *Intimate Interviews: Sex in Less Than Two Minutes*, 1984

Hay algunos vídeos que también abordan el deseo sexual y la fantasía erótica. El vídeo del artista español Francesc Torres, *Under The Kitchen Table* (Bajo la mesa de la cocina), 1975, junto con otros como *Almost Like Sleeping* (Casi como durmiendo), 1975, o *Personal Intersections* (Intersecciones Personales), 1975, contienen un componente autobiográfico y se posicionan contra las estructuras de poder político, religioso y familiar. En concreto, *Under The Kitchen Table* muestra al artista masturbándose mientras narra sueños de la adolescencia, como el deseo de hacer el amor en alguna parte, decidiéndose por el espacio de debajo de la mesa de la cocina, espacio visto como catedral, como represora de la religión y el poder familiar burgués.

Otros vídeos abordan la fantasía y el deseo sexual desde otro punto de vista, como *Desire Incorporated* (1990) de la estadounidense Lynn Hershman, que recoge las entrevistas realizadas a algunos individuos que llamaron al teléfono en pantalla de un anuncio comercial erótico que Hershman puso en una televisión por cable, para hablar sobre sus deseos y fantasías sexuales. *Desire Incorporated* está planteado como un proyecto-ensayo que investiga sobre el poder de seducción de los *mass media* y la soledad del sujeto en la sociedad. De hecho, la propia artista admite que su motivación principal a la hora de iniciarlo era precisamente su propia soledad. También el trabajo de la estadounidense Beth B, *Visiting Desire* (1996), muestra a doce extraños que representan sus fantasías en un dormitorio, donde cada uno espera sentado en la cama a que un visitante entre en la habitación. Los actores hablan de sus deseos y de sus fantasías, que acaban siendo escenificadas.

La obra de la videoartista estadounidense Vanalyne Green, cuyo trabajo ha sido expuesto en el MoMA y en el Whitney Museum, entre otros lugares de prestigio muestra también un especial interés en la sexualidad. Como señala la autora:

Mis vídeos han examinado las jerarquías del significado donde el sexo y el honor cruzan sus caminos, y han explorado las paradojas de la ciudadanía americana dentro de prácticas sociales como la adicción, los deportes, la sexualidad, y, más recientemente, la devoción.¹⁰⁵

A Spy In The House That Ruth Built (1989) plantea de forma controvertida algunas cuestiones sobre el deseo sexual femenino: chicos deportistas con uniformes apretados son recorridos por la cámara de Green de arriba a abajo, fijándose en sus portentosos músculos. El uso de una *cámara subjetiva* enfatiza el deseo expreso en la imagen. A propósito de este trabajo, la propia Vanalyne Green sugiere:

No quería repetir hasta el infinito el mismo sistema que había visto cientos de veces: las confesiones atormentadas de mujeres jóvenes sobre el deseo sexual continúan enclaustradas en un cuerpo que ha sido dispuesto para ser visto, leído, escudriñado e incriminado.¹⁰⁶

¹⁰⁵School of Arts. University of Kent. [Fecha de consulta: 27 Octubre 2013]. Disponible en: <http://www.kent.ac.uk/arts/events/archived/previouslectures.html>

Traducción propia. Texto original en inglés: "(...) my videos have examined hierarchies of meaning where sex and privilege cross paths and have explored the paradoxes of American citizenship within such social practices as addiction, sports, sexuality, and, most recently, prayer."

¹⁰⁶GREEN, Vanalyne. Feminism Actually. *M/E/A/N/I/N/G: Feminist Forum* [en línea]. 2007. [Fecha de consulta: 27 Octubre 2013]. Disponible en: <http://writing.upenn.edu/pepc/meaning/04/forum.html#green>

La inversión del rol del deseo sexual femenino que hace Green no consiste en una confesión que tiene lugar desde el desciframiento del deseo sexual de la mujer; la obra de Vanellyne Green adquiere en el caso de *Spy In The House That Ruth Built*, una actitud totalmente contraria, irónica e incluso paródica. Otros de sus vídeos, como *Trick or Drink* (1984) se centrarían en aspectos más reveladores que tienen que ver con el comportamiento adictivo al alcohol perpetuado en su familia, donde la propia artista realiza declaraciones confesionales a la cámara.

En un sentido mucho más ficcionalizado, proponiendo una conjugación entre autobiografía y narración ficticia, destacaremos el trabajo *Double Blind: No Sex Last Night* (1992) de la artista francesa Sophie Calle, cuyo trabajo gira en torno a la autobiografía de su vida y a la escritura en formato escrito y fotográfico de sí misma. En enero de 1992, Sophie Calle y Greg Shephard (fotógrafo norteamericano) emprendieron un viaje en auto desde Nueva York a California. Cada uno redactó un diario y llevó una cámara de video para documentar la convivencia. Ambos se habían conocido en un bar en diciembre de 1989, cuando Greg le entregó a Sophie las llaves de su departamento y después desapareció por dos días. Casi un año después, el 20 de enero de 1990, acordaron reencontrarse en el

Traducción propia. Texto original en inglés: "I also didn't want to repeat ad infinitum the same setup I had seen hundreds of times: Anguished confessions by young women of sexual desire still housed in a body that's groomed to be seen, read, scrutinized, and framed."

aeropuerto de Orly (París), pero él nunca apareció, ni llamó, ni dio explicaciones. El 10 de enero de 1991 Sophie recibió una llamada de Greg, diciéndole que se encontraba en Orly, con un año de retraso.



Sophie Calle, *Double Blind: No Sex Last Night*, 1992.

La repetición es un recurso que tiene lugar a lo largo del relato. La frase “no sex last night” (dicha por Sophie y acompañada siempre por la imagen de una cama sin hacer) retrata una ausencia de actividad nocturna y se transforma en un frustrado estribillo a lo largo del vídeo. Sophie Calle nos dice acerca de este vídeo:

Hemos estado viviendo juntos durante menos de un año, pero nuestra relación ha empeorado hasta tal punto que hemos dejado de hablarnos el uno al otro.

Él soñaba con hacer películas. Yo soñaba con viajar por América con él y casarnos. Para hacer que me siguiera, le propuse que durante el viaje haríamos un vídeo sobre nuestra vida juntos. Él aceptó, así que el 3 de Junio de 1992 dejamos Nueva York en su Cadillac y nos dirigimos a California.

La ausencia de comunicación entre nosotros nos dio la idea de equiparnos con cámaras por separado y usarlas como confesoras, convirtiéndolas en las únicas confidentes de nuestras respectivas frustraciones y contándoles secretamente todas las cosas que éramos incapaces de decirnos el uno al otro.¹⁰⁷

En videos como *Maybe Never (But I'm Counting The Days)*, 1996, el artista nacido en Vietnam y residente en Estados Unidos, Nguyen Tan Hoang, ubica la sexualidad asiático-americana queer dentro del contexto de la cultura popular, ofreciendo una vision de cómo la sexualidad y el deseo erótico son adquiridos a través de la cultura. El video ofrece una letanía de “nuncas”, oportunidades perdidas, actos no llevados a cabo, tabús no rotos. Sobre la grabación nocturna de un trayecto en un coche escuchamos

¹⁰⁷ CALLE, Sophie. *Relatos*. Barcelona: Fundació La Caixa, 1996, p. 114.

las voces de hombres anunciando sus deseos y preferencias a través de un servicio de mensajes de voz.

Las imágenes impersonales de grupos de gente paseando por la calle se superpone con la voz en off de confesiones de hombres y mujeres, hablando en una variedad de acentos, listando un catálogo de “nuncas”: “Nunca he olvidado el dolor del amor”, “Nunca te he sentido muy dentro de mí”, “Nunca me he tragado tu corrida”, “Nunca te he quitado el aliento”, “Nunca pensé que acabaría así”, “Nunca he lamido tu coño”, “Nunca he aprendido a pronunciar tu nombre”, “Nunca sé cuándo dejar ir”¹⁰⁸ La lista de confesiones es sexual a la vez que romántica, referente tanto a la carencia de intimidad personal y de experiencia erótica. Estas revelaciones quedan solapadas por imágenes de condones y guantes que refuerzan la implicación de muchas de estas experiencias sexuales y placeres no disponibles para una nueva generación queer que es consciente de los riesgos de enfermedades por transmisión sexual. En contraste con estas imágenes, algunas escenas grabadas en blanco y negro de mujeres y hombres asiático-americanos relatan las historias de sus primeras experiencias sexuales gays. Hablan directamente a la cámara, en un plano de *talking heads*, expresando sus ideas y sensaciones:

¹⁰⁸HAMAMOTO, Darell Y., LIU, Sandra. *Countervisions: Asian American Film Criticism*. Philadelphia: Temple University Press, 2000, p. 233. Traducción propia. Texto original en inglés: “I’ve never forgotten the pain of love”, “I’ve never felt you deep inside of me”, “I’ve never swallowed your cum”, “I’ve never taken your breath away”, “I’ve never thought it would end this way”, “I’ve never licked your pussy”, “I’ve never learned to pronounce your name”, “I never know when to let go”.

Él dijo, 'Ahora eres gay'. Bajé del salón a mi habitación. Mi compañero de habitación cayó dormido rápidamente en la cama de al lado. Recuerdo no sentir nada. Anticlimático. Extraño. No estaba seguro de lo que se suponía que debería sentir. ¿Estaba decepcionado o aliviado?'¹⁰⁹

Mientras el estilo de cinema verité de estas confesiones hace creer al espectador que se trata de confesiones auténticas, Nguyen enseguida desestabiliza nuestras expectativas. En la mitad de la historia de uno de los actores, una nueva voz releva y continúa contando la misma historia, cambiando el sexo de la persona que lo narra. Lo que en un principio parecen revelaciones autobiográficas acaba demostrando cómo la identidad sexual es parcialmente aprendida mediante el cliché popular y la repetición de narrativas estandarizadas.

Otro artista que queremos destacar es Richard Fung, nacido en Trinidad (1954), y de descendencia china, cuya vida y trabajo tiene lugar en Toronto. Profesor, teórico, artista y comisario, Fung es uno de los videoartistas más reconocidos de Toronto que ha abordado las políticas de género, etnicidad y sexualidad, tratando el impacto de la discriminación, la historia y la memoria en la formación de la identidad.

Entre sus trabajos de carácter más autobiográfico destacan *The Way To My Father's Village* (1988), donde Fung investiga las raíces de su pasado, de su padre recientemente fallecido y de una China que nunca había visitado; *My*

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 234. Traducción propia. Texto original en inglés: "He said, 'Now you're gay'. I went down the hall to my room. My roommate was fast asleep in the next bed. I remember feeling nothing. Anticlimatic. Strange. Not sure what I was supposed to feel. Was I disappointed or relieved?"

Mother's Place (1990), que explora la raza, el género y la sexualidad en la Trinidad colonial y post-colonial; y *Sea in the Blood* (2000), que afronta la muerte de la hermana de Fung por una enfermedad de la sangre. En estos vídeos, Fung recurre a películas de 8mm que le envió su madre al dejar Trinidad, imágenes de su familia que, según expresa el propio autor, contradecían todo lo que él recordaba acerca del tono y textura de su infancia, y que por ello necesitaban ser sometidas a una recontextualización y análisis.

Su trabajo, si bien no está específicamente conectado con la confesión, posee en ocasiones un carácter muy revelador, tanto en sus vídeos autobiográficos como en aquellas narrativas basadas en entrevistas a diferentes sujetos que ofrecen declaraciones personales. En una entrevista, Keith Beattie subrayaría que lo confesional constituye un aspecto importante en la obra de Richard Fung, a lo cual este señaló:

Estoy interesado en jugar con la noción de "confesión" porque, como sabes, la confesión es una gran parte del ritual del día a día en la televisión americana. Pero para producir una obra que en cierta manera sea confesional es algo delicado de hacer porque en un sentido estás jugando dentro de códigos de la televisión popular. Una de las cosas que me gusta hacer cuando produzco mi trabajo es poner de relieve a la audiencia el hecho de que el "Richard" de la pantalla no soy yo. Incluso si tú estás trabajando con material autobiográfico, estás modelándolo y la persona central del trabajo es de hecho un personaje que uno construye. No estoy creando mentiras, pero estoy elaborando el material para leerlo en un determinado sentido.¹¹⁰

¹¹⁰BEATTIE, Keith Beattie. History, Memory, and the Politics of Programming: The Video Work of Richard Fung. *Screening The Past* [en línea]. Melbourne, Vic, Australia: La Trobe

Si bien el trabajo de Richard Fung no está conectado directamente a un discurso confesional, algunos autores como Margo Francis destacan *Sea in The Blood* (2000) como un vídeo profundamente emocional y personal:

*[...] una historia intensamente personal – tan personal, de hecho, que el director no pensó inicialmente en el trabajo en términos políticos. No es raro separar el detrito doloroso de nuestros pasados del asunto público de la política, pero este conseguido y evocativo nuevo vídeo nos recuerda que nuestras historias más personales pueden también contener el más irascible contenido político de nuestras vidas.*¹¹¹

Sea in The Blood es un vídeo al que hicimos referencia anteriormente en nuestra investigación.¹¹² Trabajos anteriores como *Orientations: Lesbian & Gay Asians* (1985), nos aproxima a la entrevista de catorce lesbianas y gays con diferentes contextos, estilos de vida y experiencias personales,

University, junio 2003. [Fecha de consulta: 27 Octubre 2013]. Disponible en: <http://tlweb.latrobe.edu.au/humanities/screeningthepast/firstrelease/fr0703/kbfr15.html>
Traducción propia. Texto original en inglés: "I'm interested in playing with the notion of confession because, as you know, confession is so much a part of the everyday ritual of American television. But to produce a piece that is in some ways confessional is a tricky thing to do because you are in a sense playing with and playing into the codes of popular television. One of the things that I like to do when producing work of this type is to foreground for the audience the fact that the Richard (in quotation marks) on the screen isn't me. Even if you're working with autobiographical material, you're still shaping it and the person at the centre of the work is in fact a character that one shapes. I'm not creating lies, but I am shaping the material to read in particular ways."

¹¹¹FRANCIS, Margo. Richard Fung's *Sea in the Blood*: Visualizing Memory. *Complicity and Love*. *Fuse*. 23 (4). abril, p. 48. "an intensely personal history – so personal, in fact, that the director didn't initially think of the work in political terms. It's not uncommon to separate the painful detritus of our pasts from the public business of politics, but this accomplished and evocative new tape reminds us that our most personal histories may also contain the most volatile political content of our lives."

¹¹²Ver p. 401.

explorando cuestiones como el racismo dentro de la comunidad homosexual, para ello recurriendo al formato de talking heads, tan característico en algunos vídeos de Fung de esta época.¹¹³ El video se centra en los sujetos en relación a sus comunidades étnicas, grupos solidarios o lugares de trabajo, y culmina con la importancia de formaciones como Lesbians of Colour and Gay Asians Toronto. *Orientations* mezcla revelaciones personales de algunos de los entrevistados en relación a su sexualidad (Lim: “Tenía cerca de 10 u 11 años, mi cuerpo empezó a cambiar (...). Empecé a mirar a los hombres, particularmente los que paseaban cerca de casa.”¹¹⁴); algunas de las primeras relaciones homosexuales de los entrevistados (Silvia: “¿Mi primera relación lesbiana? Fue cuando tenía unos 10 u 11 años y... No sé si podría llamarse relación lesbiana pero sé que era una amiga muy, muy íntima. (...) Solía contarme que le gustaban otras chicas (...) pero nunca pensé en mí como lesbiana.”¹¹⁵); y experiencias de racismo, como cuando Lim relata la historia de cómo a en un bar gay, a un chico negro que estaba en la fila le denegaron la entrada. Otra de las entrevistas, realizada a Midi, también resulta esclarecedora sobre el racismo entre homosexuales: “Me di cuenta de que habían bastantes similitudes entre racismo y sexismo y todos los otros -ismos. Porque eres una minoridad. Cuando eres gay no es una

¹¹³GREYSON, John. Two Men Embracing: Gay Video Images. *Video Guide*. 8 (4), pp. 11.

¹¹⁴FUNG, Richard. *Orientations* [vídeo]. 1986. Traducción propia. Texto original en inglés: “I was around 10-11, my body started changing (...). I started looking at men, particularly the walkers around the house”.

¹¹⁵Íd. Traducción propia. Texto original en inglés: “My first lesbian relationship? It was when I was around ten or eleven and... I don't know if you can call it as a lesbian relationship, but I know it was a very very close friendship. (...) She used to tell me how she liked other girls (...) but I never thought of myself as a lesbian.”

minoridad obvia (...) pero cuando eres japonés o negro, o indio, o lo que sea, está ahí todo el tiempo, y tienes que lidiar con ello.”¹¹⁶ La reacción de otro entrevistado, Paul, nos acerca a un rechazo de este racismo. Paul dice que “la gente tiende a creer que los gays chinos son pasivos”¹¹⁷, pero no le gusta que la gente asuma esos prejuicios, y esto le lleva a adoptar un rol más agresivo en sus encuentros sexuales con chicos. Aquí, Paul está confesando el motivo por el cual prefiere ser dominante en sus relaciones sexuales, como rechazo de una serie de prejuicios y convenciones con las que no está de acuerdo.

Otro video de Richard Fung que presenta un formato similar basado en entrevistas es *Fighting Chance* (1990), el cual se centra en experiencias de cuatro hombres asiáticos en diferentes niveles de infección del VIH. *Fighting Chance* apunta hacia lo personal, lo terapéutico, lo médico y lo político en torno a esta enfermedad. Uno de los entrevistados, Fred, expresa: “en ningún momento de mi vida pensé que podría ocurrirme a mí.”¹¹⁸ Algunos hablan de muerte de amigos o parejas por VIH, otros como Steve expresan la dificultad de comunicar a sus familias que han contraído la enfermedad: “Recuerdo... sabes... a mi padre anticipando la noticia de algún modo (...) estábamos sentados juntos... mmm... mi madre empezó a

¹¹⁶Íd. Traducción propia. Texto original en inglés: “(...) and I became to realize that there were quite similarities between racism and sexism and... all the other –isms. Because you are a minority. When you are gay is not an obvious minority (...) but when you are japanesse or you are black, or Indian, or whatever, it’s there all the time, so you have to deal with that”

¹¹⁷Íd. Traducción propia. Texto original en inglés: “People tend to think that chinese gay men are passive.”

¹¹⁸FUNG, Richard. *Fighting Chance* [video]. 1990. Traducción propia. Texto original en inglés: “and not in anytime in my life I thought it could happen to me.”

llorar. Pero casi inmediatamente (...) se quedaron conmigo y quisieron apoyarme.”¹¹⁹ Uno de los entrevistados, Lim, dice no haberlo contado a sus padres por miedo a preocuparlos y porque todas sus experiencias sobre homosexualidad y VIH las ha vivido fuera de su casa, de su familia: ya que sus padres hablan un dialecto, le resultaría difícil expresarse en otro idioma que no fuera el inglés. Fred, por el contrario, sí que decidió contarlo a su familia, pero le costó 4 años decírselo a su hermano menor, por miedo y por no tener aún un tratamiento concreto para la enfermedad. Sion-Huat narra, en cambio, cómo unos amigos suyos fueron quienes contaron que tenía sida a sus padres y describe el momento en el que su madre lo esperó en el aeropuerto para decirle: “Vamos hijo, combatiremos esto juntos”.¹²⁰

Fighting Chance expresa la idea de que el sida no es una sentencia de muerte, tratando de ofrecer experiencias personales y también información sobre la enfermedad, como proporcionan organizaciones como GAAP (Gendering Adolescent AIDS Prevention).

Fuera del tono autobiográfico o del modo documental de gran parte de la producción videográfica de Fung, destacamos otros vídeos como *School Fag* (1998), realizado por Fung en colaboración con su pareja Tim McCaskell, donde nos encontramos con un joven de diecinueve años,

¹¹⁹Íd. Traducción propia. Texto original en inglés: “(...) but I remember... you know... my dad like anticipating the news in a way (...) we were sitting together... mmm... my mom started to cry. But almost immediately (...) they stand by me... they wanted to support me (...)”.

¹²⁰Íd. Traducción propia. Texto original en inglés: “Come my son, we’ll fight this together.”

Shawn Fowler, que relata su vida como “pequeño maricón afeminado”¹²¹ que creció en un barrio de Toronto. Su historia resulta conmovedora a la vez que divertida y cómica, retratando sus fantasías preescolares de querer ser una Wonder Woman (mientras el resto de sus compañeros jugaban a ser Spiderman o Superman). El protagonista de *School Fag* parece sacado de un programa de tertulia, ofreciéndonos un divertido relato fresco de homofobia y resistencia.



FUNG, Richard, McCASKELL, Tim, *School Fag*, 1998.

La obra del videoartista y cineasta independiente canadiense Mike Hoolboom aborda también cuestiones como la homosexualidad y el sida. Algunos de sus trabajos como *Frank's Cock* (1993) y *Positiv* (1997)

¹²¹FUNG, Richard [online]. [Fecha de consulta: 27 Octubre 2013]. Disponible en: <http://www.richardfung.ca/index.php?scv/school-fag/>
Traducción propia. Texto original en inglés: “a queeny little fagot”.

muestran una estructura muy similar, disgregando la pantalla en varias imágenes que mezclan clichés de la música pop (de Madonna a Michael Jackson), de películas de los noventa (Terminator 2) y de porno gay, y de células e imágenes del interior del cuerpo (que connota el virus de sida), con un intenso monólogo dirigido directamente a la cámara.

Como acertadamente apunta Laura U. Marks, la historia de *Frank's Cock* “cambia de ser una película confesional sobre sida donde nos identificamos, quizá condescendentemente, con el protagonista, a ser una película que divide nuestra atención a través de cuatro películas interiores, cada una de las cuales dispersa las otras.”¹²²

En *Frank's Cock*, un hombre (protagonizado por Callum Rennie) habla sobre su amigo Frank en un divertido pero también conmovedor monólogo sobre nacer, vivir, tener sexo y morir como homosexual a causa de sida. En *Frank's Cock*, el protagonista habla de cómo comenzó a tener sus primeras relaciones homosexuales y de cómo hubo un antes y un después de conocer a Frank:

*Entonces estaba la polla de Frank. Sé que ese tamaño no lo es todo pero simplemente parecía encajar, ¿sabes? Tan pronto como me la metía sentía como que estaba en casa, como si por primera vez supiese lo que era casa. (...) Nadie me había tocado antes jamás como Frank, como si tuviésemos todo el tiempo del mundo.*¹²³

¹²²MARKS, Laura U., Loving a Disappearing Image. *Cinemas: Journal of Film Studies*. 8 (1-2), 1997, p. 99. Traducción propia. Texto original en inglés: “it shifts from being a confessional AIDS movie where we identify, perhaps condescendingly, with the speaker, to one that divides our attention across four interior movies, each of which disperses the others.”

¹²³HENRICKS, Nelson, REINKE, Steve (eds.). *By the Skin of their Tongues. Artist Video Scripts*. Toronto: YZY Books, 1997, p. 68. Traducción propia. Texto original en inglés: “And

Aunque el monólogo del protagonista es explícitamente revelador en cuanto a las relaciones sexuales con Frank, a su vez esconde una confesión mucho más profunda, cuando dice “tan pronto como me la metía sentía como que estaba en casa, como si por primera vez supiese lo que era casa”. Antes de conocer a Frank, el protagonista cuenta que en su casa sus padres nunca habían estado muy de acuerdo con la homosexualidad; parecía no terminar de encontrar su sitio ni de encajar con nadie hasta conocer a Frank. El protagonista está confesando, por tanto, esta inseguridad en los años previos a estar con Frank, en sus años de adolescencia en “casa”.

El protagonista de *Frank's Cock* continúa narrando episodios y momentos íntimos de su vida con Frank, como por ejemplo, que a Frank le gustaba poner una fecha para tener sexo, como cuando la gente “va a la ópera”. Podía estar todo el día “ follando”, pero siempre ponía la CBC en la radio, escuchando a Peter Gzowski en *Morningside*:

Al principio fue duro. Con su lengua alrededor de mis bolas, me estaba haciendo una paja, mis ojos dando vueltas en mi cabeza pero todo lo que puedo oír es: `Así que, ¿cuándo supiste que tu banda de blues no iba a hacerlo y que a cambio deberías ser Primer Ministro?`

the there was Frank's cock. I know that size isn't everything but it just seemed to fit, you know? As soon as he was inside me I felt like I was home, like for the first time in my life I knew what home was. (...) No one ever touched me like Frank before, like we had it the time in the world.”

*Era un poco duro al principio mantener mi cabeza en la radio y en mis bolas al mismo tiempo, pero era algo con Frank.*¹²⁴

El monólogo acaba con la revelación del estado de salud de Frank a causa de sida:

*Hemos estado juntos nueve años ahora. En diciembre será nuestro aniversario, el décimo, pero no sé si Frank estará para verlo. (...). Está muriendo. Voy a echarle de menos. Fue el mejor amigo que haya tenido nunca.*¹²⁵

A través de este extenso panorama en el contexto videográfico y del cine independiente, se ha pretendido dar cuenta de las numerosas implicaciones del deseo, del sexo y de la sexualidad dentro de las construcciones de la identidad personal y social, étnica e histórica. En ocasiones puede que no se trate de estrictas confesiones. Sin embargo, declarar cosas como “Soy homosexual” o “Soy sadomasoquista” o “Ejerzo la prostitución” establecen una identidad pública del sujeto enunciante que lo cambian para siempre, lo cual permite un compromiso con los principios de uno mismo, o en ocasiones constituye una forma de afrontar la realidad e, incluso, de convertir lo personal en político.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 68-69. Traducción propia. Texto original en inglés: “And at first it was hard. He’s got his tongue around my balls, he’s jerking up and down on my stick, my eyes are rolling back my head but all I can hear is, ‘So uh, when did you know that your blues band wasn’t going to make it and that you should run for Prime Minister instead?’ It was just a little hard at first to keep my head inside the radio and my balls at the same time but it was a thing with Frank.”

¹²⁵ *Ibid.*, p. 69. Traducción propia. Texto original en inglés: Traducción propia. Texto original en inglés: “We’ve been together nine years now. December’ll be our anniversary, our tenth, but I don’t know if Frank’s going to be around to see it. (...) He’s dying. I’m going to miss him. He was the best friend I ever had.”

A continuación, analizaremos más en profundidad algunos casos específicos de confesiones sobre el deseo y el placer sexual que ponen en relevancia la manifestación de diferentes subjetividades sexuales.

IV.3.2. Paul Wong y las múltiples visiones sobre sexo y sexualidad

IV.3.2.1. Confused: “No veo que mi sexualidad sea una forma estática.”

El videoartista Paul Wong (Prince Rupert, British Columbia, 1955), residente en Vancouver, es uno de los videoartistas que probablemente más hayan incidido en cuestiones como la identidad – y en especial, la identidad sexual –, proponiendo su discusión a través de la experiencia de diversas personas enfrentadas a la cámara. En 1983 desarrolló su controvertido proyecto *Confused: Sexual Views*, dividido en tres partes diferenciadas.

Confused Part I: The Performance, fue comisariada por la Music Gallery de Toronto y realizada en conjunción con Video/Culture en noviembre de 1983. Invitado a participar en la inauguración de la Vancouver Art Gallery (VAG) en 1984, desarrolló su proyecto *Confused Part II: The Interviews*, el cual consistía en una instalación en la que más de veinte personas hablaban en vídeo sobre sexo y sobre su sexualidad directamente a la cámara. El artista sostiene en una entrevista acerca de su polémico vídeo:

*Para mí, la impresión que quería producir en la audiencia es 'Guau, esta gente está siendo muy honesta sobre su sexualidad'. Quizá la audiencia podría sincerarse después de ver estos vídeos, solo un poco. Allá donde han visto una nueva experiencia. O allá donde han tenido su experiencia completamente reprimida o embotellada, ayudarlos a abrirla un poco. Puede haber sido emocional, o un mal recuerdo, pero solo saber que otras personas tienen la misma experiencia, las exactas mismas frustraciones, las exactas mismas actitudes, ayuda a fortalecer la propia conciencia sexual.*¹²⁶

El resultado fue tan controvertido que, a las once horas de su inauguración, tuvieron que cancelar la exposición. Ante esto, Wong respondió llevando el caso ante el Tribunal Supremo con el propósito de forzar a la galería a reconocer la validez artística de su proyecto públicamente. Luke Rombout, entonces director del VAG, dijo: “los vídeos no tienen un mérito estético, podrían no tener lugar dentro del contexto de las ‘artes visuales’, y eran inapropiadas para mostrarse en la Galería”.¹²⁷

Confused se editó en formato de vídeo posteriormente bajo el título *Confused Part III: The Videotape* (1984), que combinaba el material anterior (las declaraciones reales en forma de monólogos) con una historia

¹²⁶DANIEL, Barb. Interview. Barb Daniel interviews Paul Wong for Issue. *Issue*. marzo 1984, p. 6. Traducción propia. Texto original en inglés: For me, the impression I wanted to make on the viewer is 'wow, these people are being very honest about their sexuality'. Perhaps the viewer would open themselves up after viewing these tapes, just a little bit. Where they've seen a new experience. Or they've had their own experience completely repressed or bottled up, to help open it a bit. It may have been emotional, or a bad memory, but just to know that other people have the same experience, the exact same frustrations, the exact same attitudes, helps reinforce one's own sexual awareness.”

¹²⁷DANIEL, Barbara. The Balance of Convenience. *Parallelogramme*, 9 (5), 1984, p. 13. Traducción propia. Texto original en inglés: “the tapes themselves had no aesthetic merit, could not be placed in the context of 'visual art', and were therefore inappropriate for showing at the Gallery”.

de melodrama protagonizada por actores. En esta parte de ficción se suceden engaños de pareja y cameos entre cuatro personajes protagonistas, dos hombres y dos mujeres (Paul, Jeanette, Gary, Gina)¹²⁸. El resultado de *Confused* pretende conseguir un entendimiento y tolerancia hacia una actitud que difumine las fronteras de la sexualidad. Wong cuestiona el modelo singular de sexualidad, como la heterosexualidad o la monogamia. *Confused* presenta opciones, más que modelos.



Paul Wong, *Confused Part III: The Videotape*, 1984.

En los monólogos de *Confused Part III: The Videotape*, un chico joven dice directamente a la cámara “No veo que mi sexualidad sea algo... que sea

¹²⁸El propio artista Paul Wong es uno de estos personajes. Jeanette Reingold, Gary Bourgeois y Gina Daniels son otros co-productores del vídeo, también actores en él.

exactamente estático.”¹²⁹ Para él, la elección de la sexualidad es algo que depende de cada uno, incluso si se es bisexual.

Como este testimonio, encontramos otros muchos que hablan de historias más anodinas, o bien muestran sus gustos o, simplemente, sus opiniones. Así, un chico dice haber tenido erecciones en los autobuses, y que en una ocasión le hicieron una felación en los asientos de detrás, lo cual le resultó muy excitante. Otra chica, en cambio, expresa su disconformidad con el hecho de hablar de la vida sexual privada de uno mismo. Otros hablan de su posicionamiento sexual como una opción responsable social y políticamente, como cuando Sara, una joven, dice: “desde que he salido del armario he sido exclusivamente lesbiana... en cierta manera una elección política... Soy también una historiadora laborista y feminista socialista.”¹³⁰

Algunas declaraciones de *Confused* resultaban extremadamente controvertidas, como cuando una mujer, Jocelyn, habla sobre lo caliente que solía estar de niña, o como cuando Bev habla de su experiencia en la prostitución no como un hecho traumático o devastador, sino como una elección positiva y constructiva en su vida.

En *Confused Part III: The Videotape*, los monólogos de estas personas se mezclan con fragmentos de películas que exaltan la masculinidad y el amor

¹²⁹WONG, Paul. *Confused Part III: The Videotape* [vídeo]. 1984. Traducción propia. Texto original en inglés: “I don’t see that my sexuality is something that is... that is a static form exactly placed.”

¹³⁰DANIEL, Barb. Interview. Barb Daniel interviews Paul Wong for Issue. *Issue*. marzo 1984, p. 4. Traducción propia. Texto original en inglés: “since I’ve come out I’ve been exclusively lesbian... in a sense a political choice... I’m also a socialist feminist and labour historian.”

eterno, imágenes de publicidad, escenas protagonizadas por Ken y Barbie besándose sentados en el jardín de su casa, etc. Como señalamos anteriormente, además de todo este ensamblaje de las anteriores versiones de *Confused*, encontramos una serie de fragmentos de melodrama protagonizados por actores, donde vemos escenas explícitas de masturbación y de sexo. Uno de los protagonistas (Paul Wong), estando casado con una mujer (protagonizada por Jeanette Reingold), mantiene una relación con un chico (Gary Bourgeois), a la vez que su mujer (Gina Daniels) tiene relaciones con Jeanette. Las dos parejas viven en el engaño y mantienen relaciones homosexuales con terceras personas. En una escena simbólica, Wong dramatiza el ritual de la confesión, dirigiéndose a la cámara y rezando, pidiendo perdón a Dios por los pecados cometidos: “Perdóname Padre porque he pecado. [...] Entre otras cosas, he cometido adulterio, he profesado la homosexualidad, he mentido, he descuidado a mis amigos y familia [...] Te pido que me perdones.”¹³¹ Wong, además, añade: “No soy católico, pero me siento mal (...). Me siento culpable, no puedo dormir [...].”¹³²

A su vez, vemos cómo los otros tres personajes aparecen en pantalla, confesándose por haber pecado. Jeanette, actriz que hace de mujer de Paul Wong, dice: “Perdóname Padre porque he pecado. La última vez que

¹³¹WONG, Paul. *Confused Part III: The Videotape* [vídeo]. 1984. Traducción propia. Texto original en inglés: “Forgive me Father for I’ve sinned. Among other things, I’ve committed adultery, engaged in homosexuality, I’ve lied, I’ve neglected my friends and family (...). I ask you for the forgiveness.”

¹³²Íd. Traducción propia. Texto original en inglés: “I’m not catholic, but I feel bad.” “I feel guilt, I can’t sleep, I can’t stay awake...”

hice una confesión fue hace unos tres meses. Estoy muy ocupada con otros asuntos, he estado mintiendo a mi madre. No la he visto desde hace tiempo, le dije que estaba ocupada con mi trabajo cuando he estado muy ocupada con mis relaciones con otras personas (...).¹³³

Wong invita a los espectadores a despertar de su sentimiento de culpabilidad paralizadora y, en una indignación revolucionaria, los invita a realizar una revisión de todo aquello que ha impedido una relación fluida y libre entre los medios de comunicación y la sexualidad.

IV.3.2.2. Blending Milk & Water: Sex in the New World y Miss Chinatown: “Supe que era seropositivo en 1992”

En enero de 1994, Henri Koo de ASIA (Asian Society for the Intervention of the AIDS) en Vancouver propuso un encuentro para la producción de material educativo para la comunidad asiática, particularmente en Vancouver. El tema del sexo no estaba siendo suficiente ni adecuadamente tratado en las comunidades chinas de Norteamérica, motivo por el cual Paul Wong, en acuerdo con las cuestiones dispuestas por ASIA, abordó un vídeo documental. Puesto que estas comunidades chinas eran diversas y fragmentadas por diferencias sociales, económicas y políticas, Wong

¹³³Íd. Traducción propia. Texto original en inglés: “Forgive me Father for I’ve sinned. The last time I spent a confession was about three months ago. I’m very busy with other interest, I’ve been lying to my mother. I haven’t seen her for a long time, I told her being busy with my work when I’ve been very busy with my relationships with other people (...).”

adoptó un formato similar al utilizado en *Confused: Sexual Views*, incluyendo una variedad de testimonios y experiencias de cada individuo. Wong señala que se trataba de un proyecto complejo en tanto que canadienses y americanos chinos resultan ser una comunidad dividida histórica, geográfica y sexualmente, y que, a menudo, la comunicación es complicada debido a diferencias en el lenguaje.

Tras los encuentros organizados por ASIA, se concluyó que el vídeo sería una forma accesible para estimular el diálogo sobre la educación y la salud sexual para la prevención del sida. Aunque el cantonés y el mandarín se hablan de forma diferente, se escriben igual, de modo que todo el vídeo está subtulado en chino, y todos los fragmentos en chino están subtulados en inglés. Cada uno de los participantes fue entrevistado durante treinta minutos, de forma que el rodaje total de las entrevistas fue finalizado en 1995. El resultado fue *Blending Milk & Water: Sex in the New World* (Mezclando leche y agua: Sexo en el nuevo mundo), en el que un total de veintidós personas ofrecían su punto de vista sobre el sexo. En este vídeo se presentaron tanto testimonios, miedos y opiniones de jóvenes como de profesionales, médicos, educadores, artistas, activistas y enfermos de sida.

Entre las diversas declaraciones realizadas encontramos las siguientes: “La heroína se lleva todo tu control sobre el sexo así que cuando estuve tomando mucha heroína realmente no mantuve sexo. / Estuve en un doble apuro siendo drogadicto vía intravenosa, y gay, donde las opciones de

contraer sida eran muy altas. / He dormido con hombres que estaban realmente borrachos o pasados y han querido que me los follara sin condón” (Winston); “Mi pareja actual es la única relación que he tenido. Él era el primero, mi primera cita, mi primera relación, mi primer encuentro sexual” (Henry); “Mi madre era muy cristiana. Así que era como su regalo de Dios. Me casé por ellos. Estuve viviendo sus vidas. Hice lo que ellos querían. / Finalmente le dije a mi mujer tras cinco años de matrimonio que era gay. Y el matrimonio continuó durante otros ocho años. Estuvimos casados durante trece años. / Supe que era seropositivo en 1992” (Ed); “Disfrutaba ser casi como un voyeur y que me pagaran por ello. Pero me costó mi matrimonio. / Tengo un hijo que tiene quince años y recuerdo que vivíamos en Sunset Beach. Él salía a pasear para ver las preciosas puestas de sol. Una noche dijo, ‘hay un hombre que me invitó a su casa’... Me di cuenta de que era un lugar de contactos para gays, sobre lo cual estoy totalmente de acuerdo excepto que mi hijo era muy joven. Sabes, no sabía qué hacer” (Cathy); “Dios no tiene intención de que la homosexualidad ocurra” (Robin); “Si notaba tendencias gays en la infancia, trataba de reformarlas” (Peter); “Si mi hijo me dice que es gay, valoraré la situación para ver si se trata de una ilusión” (Robin); “Me hice heterosexual por una vida heterosexual. Una semana estuve en un bar gay, la semana después de haberme puesto un vestido” (Sushi Bar, drag queen); “Solía cuidarlo cuando era un niño. Hace acerca de un año, se empezó a poner muy enfermo, y me preguntó si podría venirse a vivir conmigo. Pensaba que iba

a morir, y no quería hacerlo en un hospital. Le dije que estaría bien para él que se viniese y muriese en mi casa” (Dana).¹³⁴

Mientras que algunos testimonios hablan de su procedencia (Chao Xin vino de Nanjing, Cathy de Indonesia, Peter de Hong Kong, etc.), nos encontramos también con casos como el de Jennifer, una chica que prefiere mantener su anonimato. Ella utiliza Jennifer como pseudónimo, y se esconde en la oscuridad con una gorra en la cabeza para mantener en secreto su identidad, mientras confiesa:

¹³⁴BRENT INGRAM, Gordon. Sex Migrants. Paul Wong’s Video Geographies of Erotic and Cultural Displacement in Pacific Canada. *Fuse*, 20 (1), p. 18-25. Traducción propia. Texto original en inglés: “Heroin takes away your sex drive so when I was using a lot of heroin I really didn’t have sex. / I was in a double bind being an IV drug user and a gay man, where the chances of me possibly getting AIDS was a lot higher. / I’ve slept with men who were really drunk or high and they’ve wanted me to fuck them without a condom” (Winston); “My current partner is the only relationship that I’ve ever had. He was the first for me, my first date, my first relationship, my first sexual encounter” (Henry); “My mother was very Christian. So, I was like their gift from God. I got married for them. I was living their lives. I did what they wanted. / I finally told my wife after five years of marriage that I was gay. And the marriage continued on for another eight years. We were married for thirteen years. / I found out I was HIV-positive in 1992” (Ed); “I enjoyed being almost like a voyeur and being paid for it. But it cost me my marriage. / I have a son who is fifteen and I remember living on Sunset Beach. He would walk out to see the beautiful sunsets. One night he said, ‘there’s a man, he asked me to go to his house’... I realized that it was a pick-up place for gay people, which I’m totally open about except my son was so young. You know, I didn’t know what to do” (Cathy); “God does not intend for homosexuality to happen” (Robin); “If I noticed gay tendencies at the childhood stage, I’d try to reform them” (Peter); “If my son tells me he’s gay, I would assess the situation to see if it’s a delusion” (Robin); “I went straight from a straight life. One week I was at a gay bar, the week after that I was in a dress” (Sushi Bar); “I used to babysit him when he was a little boy. About a year ago, he was getting very sick, and asked if he could come and live with me. He thought he was going to die, and he didn’t want to die in a hospital. I said that would be fine for him to move in and die in my home” (Dana).

*No quiero revelar mi nombre real. Usaré Jennifer. Durante los primeros seis meses cuando vine aquí, lloré durante muchas noches a causa de una indescriptible soledad.*¹³⁵

Ellos [sus padres] no sabían que era lesbiana. Quería decírselo. No soy una cobarde, sólo que no pude a causa de la presión social.

Dejé el país en el que estaba. Dejé un trabajo muy bien pagado de 100.000 dólares al año. Dejé todo eso porque estaba muriendo espiritualmente como lesbiana y físicamente como ser humano.

*Mi hermana me escribió: "Lloré cuando me enteré, no porque seas lesbiana sino porque no podía ayudarte sin saberlo todos estos años. No puedo imaginar todo tu dolor y tu pena. Te quiero y estoy feliz de que me lo hayas contado."*¹³⁶

Blending Milk & Water, que comienza como un vídeo educativo sobre sida, acaba convirtiéndose en un mapa de geografías emergentes de la migración y el desplazamiento social y cultural de la costa oeste de Canadá, región especialmente afectada por el sida. El vídeo explora los significados por los cuales la gente sobrevive, viaja, pretende transformar sus vidas y continuar adelante.

A través de este tipo de iniciativas, se hace necesaria la generación de conocimiento sobre las formas y modos de prácticas sexuales, en lugar de reiterar la experiencia de pérdida y de terror acerca de las enfermedades

¹³⁵*Ibid.*, p. 20. Traducción propia. Texto original en inglés: *Blending Sex and Milk*. "I don't want to reveal my real name. I'll use Jennifer. For the first six months when I came here, I cried for many nights because of the unspeakable loneliness".

¹³⁶*Ibid.*, p. 21. Traducción propia. Texto original en inglés: "They didn't know I was a lesbian. I did want to tell them. I'm not a coward, I just couldn't because of the social pressures. / I left the country that I was in. I left a very well paying \$100.000 a year job. I left all that because I was dying spiritually as a lesbian and physically as a human being. / Mi sister wrote, 'I cried when I found out, not because you are a lesbian but because I couldn't support you not knowing all these years. I cannot imagine all your pain and sorrow. I love you and am happy that you have told me'."

de transmisión sexual. En tanto que estos sentimientos de desplazamiento son internalizados, fuerzan varias migraciones entre espacios físicos y afinidades sociales. *Blending Milk & Water* no trata únicamente de migraciones culturales y territoriales que especialmente han tenido lugar en la costa de la British Columbia, sino también del riesgo de la existencia de formas de sexualidad estancadas que nos convierte en migrantes sociales, obligándonos a movernos entre comunidades y grupos sociales.

Posterior a *Blending Milk & Water*, Paul Wong produjo otro video estrechamente ligado a los intereses de sus anteriores trabajos, titulado *Miss Chinatown, 1997*. En esta ocasión, Wong había sido invitado para ser parte del jurado experto del desfile de Miss Chinatown en Vancouver, evento que fue televisado, donde miles de personas telefoneaban desde sus casas para votar a la ganadora, que viajaría a Hong Kong para presentarse a Miss Chinese World. Wong, que estuvo encargado de documentar el evento, utilizó el material grabado e hizo un montaje con la superposición de imágenes y fragmentos de vídeo de *Blending Milk & Water*. Estos sujetos hablaban de sus propias identidades y de su lugar en el mundo, teniendo como telón de fondo un fragmento del desfile de Miss Chinatown. Wong trataba de ofrecer una perspectiva múltiple, desde diferentes puntos de vista, en contra del concepto de belleza en la cultura mediática: historias sobre drogadicción, drag queens, divorciados, etc. Una mujer, de anclada tradición y de familia de origen chino, dice “Cuando me casé era virgen. (...). Estaba intacta y pura cuando me case.” Otro chico joven dice: “Solía tomar drogas. Paré hace cinco años y empecé cuando

tenía trece. (...). Uno de mis mejores amigos cuando tenía trece años... murió hace cerca de dos años. (...) era un amigo que conocía desde que tenía doce o trece años y los dos empezamos a tomar drogas juntos (...).”¹³⁷

IV.3.3. Rodney Werden: Sadomasoquistas, transexuales, exhibicionistas, prostitutas

IV.3.3.1. Pauli Schell: “Le dije que sentía que nunca podría ser capaz de tener sexo normal”

Rodney Werden (Toronto, 1946), es un videoartista canadiense cuyo trabajo tuvo especial desarrollo en Toronto a finales de los setenta y durante la década de los ochenta. Werden es un artista francamente fascinado por la sexualidad¹³⁸, tema en torno al cual circula la mayor parte de sus vídeos.

Su producción videográfica abarca desde 1974. Cabe destacar que mientras algunos de sus vídeos siguen un *script* o cuentan con la participación de actores – especialmente en su producción a raíz de los ochenta – otros

¹³⁷WONG, Paul. *Miss Chinatown* [vídeo]. 1997. Traducción propia. Texto original en inglés: “When I was married I was virgin. (...) I was untouched and pure when I married.” “I used to take drugs. I stopped five years ago and I started when I was thirteen. (...) One of my closest friends that I’ve known when I was thirteen... he just died about two years ago (...) he was a friend that I knew since we were 12-13 and we both started using drugs together (...).”

¹³⁸GALE, Peggy. Toronto Video : Looking Inward. *Vie des arts*. 21 (86), 1977, p. 86.

parten de entrevistas reales a sujetos que tienen una vida sexual marginal, incluyendo en esta amplia gama obsesos fetichistas, sadomasoquistas, prostitutas, transexuales, etc. Werden muestra un interés hacia ellos y hace un esfuerzo por dar a conocer su visión acerca de la vida y su experiencia. En la mayoría de sus vídeos – si bien no en todos – ejerce el papel de entrevistador, siempre oculto detrás de la cámara, ocupando la posición de observador.

Uno de sus vídeos más conocidos es *Pauli Schell* (1975), el extenso documento de una entrevista en la que una joven habla sobre su interés por el sadomasoquismo mientras Rodney Werden permanece detrás de la cámara haciéndole preguntas sobre sus prácticas sexuales y el modo en que ella encuentra placer. *Youngblood* describe perfectamente la ejecución de este vídeo: “Ella (Pauli) no habla a la cámara sino a alguien que se encuentra fuera de campo, un hombre que nunca vemos, que realiza breves preguntas en una voz bastante tranquila.”¹³⁹

La entrevista a Pauli Schell fue ensayada y registrada en audio en cinco sesiones anteriores al día de la grabación en vídeo. En estas conversaciones grabadas con anterioridad, Werden y Pauli hablaron de todo excepto de su padre, ante lo cual ella se negaba a hacer ninguna declaración.

¹³⁹YOUNGBLOOD, Gene. *Erotic Amateurs, Part Two. The Lives of Rodney Werden. Video Magazine*, 80 (5), invierno 1983, p. 37. Traducción propia. Texto original en inglés: “She is not speaking to the camera but to someone off screen, a man we never see, who asks brief questions in a quiet calm voice.”

Reclinada sobre el sofá, Pauli explica la particularidad de cada uno de los juguetes sexuales que guarda en su bolso: látigos, collares de cuero, muñequeras para atar las manos, correas, etc. Respecto a uno de los látigos que Pauli sostiene en sus manos dice:

*Seguramente podrías agrietar una pared con él si realmente pusieras toda tu fuerza en ello, pero casi no tienes que moverlo, sólo hacer esto con tu mano y... swshsshshs shshss, este maravilloso sonido que acojona a la gente.*¹⁴⁰

La fascinación de Pauli por el cuero se manifiesta también cuando dice: “[el cuero] me recuerda a cuando montaba a caballo sin montura. Era la primera vez que realmente entendía por qué la gente dice que los caballos son sexuales”.¹⁴¹

La joven continúa contando que no le gustan los piercings en los pezones porque son una parte muy sensible de su cuerpo y no soportaría la idea de que alguien pudiese darle un tirón. Cuando Werden le interroga sobre qué otras cosas le repulsan, Pauli responde que no soporta ni las prácticas sexuales con heces ni con orina porque lo considera humillante. Werden entonces le plantea la cuestión de si le parece también humillante que la aten al mantener sexo:

¹⁴⁰WERDEN, Rodney. *Pauli Schell*. Toronto: Art Metropole, 1978 [edición impresa limitada]. Traducción propia. Texto original en inglés: “I think you could probably split a wall with it if you really put your full force into it, but you have to hardly move it, just do this with your hand and the thing... swshsshshs shshss this wonderful sound that scares the shit out of people.”

¹⁴¹*Id.* Traducción propia. Texto original en inglés: “Reminds me of the time I went bareback riding. It was the first time I really understood why people say horses are sexual.”

*No me siento humillada (...), me gustaría sentirme maltratada en ese sentido (...). Particularmente no me gusta que me aten, ¿vale? Sólo me gusta que mis manos sean atadas de tal manera que la acción refleja de bajarlas para protegerme no pueda suceder.*¹⁴²

Durante la entrevista, Pauli también habla de su ex-novio, un alcohólico que solía maltratarla de forma brutal y continua, incluso en la calle delante de la gente – “mis brazos estaban amoratados aquí así que en verano llevaba siempre manga larga”¹⁴³, dice Pauli –.

Sin embargo, la última y más reveladora parte del vídeo surge cuando Werden le pregunta por su padre. Pauli cuenta que todo empezó cuando ella tenía cinco años más o menos y su hermana unos seis o siete, un día que su madre no estaba allí porque se encontraba en el hospital esperando el nacimiento de su hermano menor. Aquel día, su padre estaba tumbado en la terraza interior de la casa, completamente desnudo. Pauli y su hermana estaban durmiendo junto a él cuando, de repente, empezaron a jugar con su pene, algo que Pauli percibió como un acto natural, como un juego de niños. Sin embargo, cuando lo contó a su madre comprendió que aquello no estaba bien.

La joven narra cómo su padre se acercaba por las noches a sus camas y mantenía relaciones sexuales con ellas, masturbándolas. Pauli describe de

¹⁴²Íd. Traducción propia. Texto original en inglés: “I don’t feel humiliated, I feel, I feel, I’d like to feel abused in that sense (...). I don’t particularly like being bound up, right? I only like my arms tied out of the way, so that the reflex action of pulling it down to protect myself can’t happen”.

¹⁴³Íd. Traducción propia. Texto original en inglés: “(...) my arms were bruised up here so in the summertime I was always wearing long sleeves (...)”.

manera totalmente consciente su sentimiento de atracción y repulsión hacia su padre, de envidia incluso hacia su hermana por ser ella a quien mayormente elegía.

Pauli describe la crisis nerviosa en la que rompió su hermana mayor, incapaz de mantener relaciones con otros chicos de la universidad, sintiéndose culpable y despreciando a su padre, del cual no quiso saber absolutamente nada años después cuando consiguió casarse y rehacer su vida. Aunque las secuelas para Pauli no fueron tan traumáticas, durante muchos años en las relaciones sexuales con su marido era incapaz de dejar que este le tocara los pechos, el ombligo, e incluso que la masturbase, porque le recordaba a cómo su padre la tocaba. En un encuentro con su padre, Pauli no pudo evitar hablar de esto con él:

*Le dije que sentía que nunca podría... ser capaz de tener sexo normal, y me molestaba que eso era lo que me ofendía, que no tuve una oportunidad.*¹⁴⁴

Rodney Werden señala en una entrevista realizada con Gene Youngblood que “hasta que le hice esas preguntas, [ella: Pauli] nunca antes había pensado en por qué sentía atracción por las formas extremas de masoquismo.”¹⁴⁵ La única vez que la joven había intentado racionalizar y

¹⁴⁴Íd. Traducción propia. Texto original en inglés: “I told him I felt that I may never ... be able to have normal sex, and I resented that, that is what I resented, you know, that, that I didn't have a chance.”

¹⁴⁵YOUNGBLOOD, Gene. Erotic Amateurs, Part Two. The Lives of Rodney Werden. *Video Magazine*, 80 (5), invierno 1983, p. 39. Traducción propia. Texto original en inglés: “Until

articular sus gustos y sus experiencias sexuales fue en presencia de Werden. En opinión del artista, Pauli no había desarrollado esas tendencias sadomasoquistas necesariamente porque su padre abusara sexualmente de ella de pequeña. Al menos no es la única razón. Werden más bien cree que los razonamientos dados en la entrevista son los argumentos elegidos por la joven para hablar de sí misma, los que para ella auto-justifican su conducta sexual. Como Werden explica, Pauli usó el vídeo como terapia para hablar de su abuso sexual y aprender a racionalizar sus intereses y conductas sadomasoquistas.

IV.3.3.2. Baby Dolls: “Me siento como una mujer atrapada en un cuerpo de hombre.”

En *Baby Dolls* (1978) se presentan las circunstancias sociales, legales y médicas de la vida de un adolescente en proceso de iniciar su transformación en mujer. Por lo general, Werden escoge a gente capaz de contar abiertamente aspectos de sus vidas privadas, consiguiendo atravesar las barreras existentes entre el espectador y la tendencia exhibicionista de algunos de estos sujetos entrevistados. Se trata de individuos capaces de llevar una vida muy distinta y particular que choca con los cánones sociales y culturales, y que realizan elecciones en sus vidas

I asked her those questions she'd never thought about why she likes extreme forms of masochism.”

distintas a la mayoría de las personas – especialmente teniendo en cuenta la fecha en que fue realizado este vídeo –.

En *Baby Dolls*, a diferencia de *Pauli Schell* y *I'll Bet You Ain't Seen Noth'n Like This Before...*, Rodney Werden no muestra el rostro del joven que habla, ni tampoco se plantea como una entrevista sin corte ni edición. Se trata más bien de un monólogo en el que escuchamos la voz en *off* del protagonista, mientras vemos el pie de un chico que se está haciendo la pedicura y que relacionamos con el narrador. Durante el vídeo, el chico se corta las uñas del pie y luego se aplica esmalte. Finalmente se coloca una sandalia de tacón.

A lo largo del monólogo del protagonista nos damos cuenta de que ha visto a muchos doctores, pero también que ha desarrollado una noción romántica en torno al proceso de cambio, percibido casi en el sentido de una mutación mecánica futurista que podemos interpretar como una especie de renacimiento bajo el corte del bisturí. ¿Se trata entonces de una expresión de libertad, de creencia en el cambio y la alteración? ¿O más bien se vislumbra un auto-análisis en un plano estrictamente materialista?

En *Baby Dolls*, el joven dice:

Bueno. Tengo una imagen en mi cabeza de cómo debería parecer cuando esté terminada... no. Lucharía porque me siento como una mujer atrapada en un cuerpo de hombre y tengo una visión femenina de la vida. Siempre he deseado travestirme, no regodearme sexualmente sino psicológicamente como ser capaz de

*ser, bien empezando como una chica joven, luego como una adolescente y después como una mujer. Es más sano.*¹⁴⁶

*Quiero esperar lo que probablemente tendré que esperar como unos cinco o seis años después de que haya acabado mi operación y mi experiencia como mujer y entonces me casaré finalmente y sentaré la cabeza si se presenta la persona adecuada.*¹⁴⁷

Sin embargo, a su vez, el joven pronto desvela cómo sería esta “persona adecuada”:

*... es contabilidad es básicamente algo que me coloque en la vida donde pueda trabajar como una mujer en un trabajo de mujer. No sé, el trabajo en oficina siempre me ha interesado. No estoy muy interesado en trabajar en una fábrica. Hasta donde yo sé, las mujeres no deberían trabajar en una fábrica. Estoy de acuerdo y a la vez no. Como que, me gusta ser dominada. No me gusta ser totalmente independiente.*¹⁴⁸

Irónicamente, Werden nos presenta a un joven deseando convertirse en un tipo de mujer biológica contra la que otras muchas mujeres han luchado y luchan por dejar de ser: la mujer dominada por el hombre. El protagonista anhela ser deseado por los hombres como una mujer, cayendo en toda una

¹⁴⁶STEELE, Lisa. Rodney Werden's 'Baby Dolls'. *Centerfold*. Septiembre 1978, p. 95. Traducción propia. Texto original en inglés: “Well. I’ve got a picture in my mind of how I should look when I’m finished... no. I’d fight it because I feel I’m a woman trapped in a man’s body and I’ve a female outlook on life. I’ve always had the desire to cross-dress; not get off on it sexually but psychologically like to be able to be, well starting out as a young girl then a teenage girl then a woman. It’s a better feeling”.

¹⁴⁷Íd. Traducción propia. Texto original en inglés: “I wanna wait like I’ll probably wait five or six years after I’m finished my operation and experience like as a woman and then I will I guess eventually marry and settle down if the right person comes along.”

¹⁴⁸Íd. Traducción propia. Texto original en inglés: “... it’s bookkeeping it’s basically something to set me up in life where I can work as a woman in a woman’s job. I dunno, office work has always interested me. I’m not into factory. Like, as far as I’m concerned no woman should have to work in a factory. I’m for it and then I’m not. Like, I like to be dominated. I don’t like to be totally independent.”

serie de estereotipos en torno a la feminidad. Quiere ser una mujer, vivir como una mujer, crecer como una mujer y finalmente, amar a un hombre.

IV.3.3.3. *I'll Bet You Ain't Never Seen Nothing Like This Before: "Querías un show, te daré un show"*

No sé, creo que no requiero tanto de fantasías. Al menos no ahora. Porque estoy más involucrado con mi propio cuerpo. No necesito fantasías. (...) La realidad está ahí.¹⁴⁹

(Tom, de *I'll Bet You Ain't Never Seen...*)

Hacia 1981, Werden llevó a cabo un nuevo vídeo insólito. En él, Tom, un hombre de sesenta y tres años de edad, era capaz de penetrarse con su propio pene, y de masturbarse delante de la cámara con una radio de onda corta. Estructuralmente, el vídeo es idéntico a *Pauli Schell*: comienza de manera abrupta en medio de la conversación y Werden vuelve a permanecer detrás de la cámara realizándole una serie de preguntas. *I'll Bet You...* es un espectáculo de autonomía, soledad y auto-encerramiento. Tom, el sujeto entrevistado, asombrosamente no habla de sí mismo o de su pasado. Más bien, todo lo contrario: expone su cuerpo al desnudo y muestra las posibilidades del mismo, su forma de hallar placer en él y con él. Se trata de un tipo de confesión exhibicionista en el que el protagonista

¹⁴⁹WERDEN, Rodney. *I'll Bet You Ain't Never Seen Nothing Like This Before* [vídeo]. 1981. Traducción propia. Texto original en inglés: "I don't know, I guess I don't require fantasies as much. Not now anyway. Because I'm more involved with my own body. I don't need fantasies. (...) The reality is there".

ejemplifica cada uno de sus descubrimientos de placer con su cuerpo. Tom explica a Werden cómo empezó experimentando con su ano antes de poder introducirse su propio pene, para finalmente ofrecerle ante la cámara una demostración:

Empecé experimentando con el ano y descubrí que era placentero, y pensé, bien, si pudiera conectar los dos [ano y pene] sería interesante. Así que los primeros intentos fueron que podría masturbarme usando mi dedo en la parte inferior de mi pene girado hacia mi ano de forma que pudiera obtener ambas sensaciones. Y podría tener un orgasmo en ese sentido, con él en la parte de afuera. Pensé, ¡qué agradable! Así que empecé a experimentar para ver si podría meterlo dentro. Eso es del período en que estuve solo en un apartamento después de la separación. En 1966.¹⁵⁰

Tom ofrece su espectáculo mientras Werden pregunta al anciano: “¿En qué posición tienes que estar antes de meter tu pene en tu ano? ¿Tienes que estar sentado? Me gustaría verlo. ¿Sería posible?”¹⁵¹

Al final del vídeo, el hombre sorprende al propio entrevistador advirtiéndole “Querías un show, te daré un show”¹⁵² cuando, de repente,

¹⁵⁰Íd. Traducción propia. Texto original en inglés: I began experimenting with the anus and discovered that was pleasurable, and I thought well if I could connect the two that would be interesting. So the early attempts were that I could masturbate using my finger on the underside of my penis with it turned toward my anus so I could get both sensations. And I could have an orgasm that way, with it on the outside. I thought, how delightful! So I started to experiment to see if I could get it inside. That dates from the period I was first alone in an apartment after separation. That was 1966.

¹⁵¹Íd. Traducción propia. Texto original en inglés: “What position do you have to be in before you can get the penis in your rectum? Do you have to be sitting down? I’d like to see it going in. Is that possible?”

saca el altavoz de una radio de onda corta y lo coloca sobre su pene, controlando la vibración mediante la sintonización, lo cual le proporciona excitación sexual:

*No hago esto muy a menudo porque es muy ruidoso para el apartamento, y no es siempre muy exitoso. En el mejor caso es sólo un cosquilleo. He sido capaz de tener orgasmos y eyaculaciones así pero es un trabajo duro. Hay maneras más fáciles. Pero es fascinante.*¹⁵³

Werden explica que Tom era una persona muy antisocial y que no había estado con una mujer desde hacía unos tres años. Lo que se ve en el vídeo es todo lo que su vida es. No tiene amigos, tan sólo una hija a la cual ve ocasionalmente. Ha eliminado a la gente de su vida. Y el hecho de que pueda penetrarse analmente con su propio pene resulta significativo.¹⁵⁴

¹⁵²Íd. Traducción propia. Texto original en inglés: “You wanted a show, I’ll give you a show.” También se puede ver la transcripción en: Gene Youngblood, “The Lives of Rodney Werden”.

¹⁵³Íd. Traducción propia. Texto original en inglés: “I don’t do this very often because it’s very noisy for the apartment house, and it’s not always very successful anyway. At best it’s just a titillation. I’ve been able to have orgasms and ejaculations with it but it’s hard work. There are easier ways. But it’s kind of fascinating.” También se puede ver la transcripción en: Gene Youngblood, “The Lives of Rodney Werden”.

¹⁵⁴YOUNGBLOOD, Gene. *Erotic Amateurs, Part Two. The Lives of Rodney Werden*. *Video Magazine*, 80 (5), invierno 1983, p. 39.

IV.3.3.4. *Money Talks, Bullshit Walks*: “Es diferente entrar en un coche con un extraño, haciendo cosas que normalmente no haces”.

En 1986, Rodney Werden invita a su estudio a varias prostitutas que recogió de Church Street, distrito que en la década de los ochenta se desarrolló como uno de los principales focos de prostitución en Toronto antes de constituir el barrio gay por excelencia. En su estudio, Rodney les pagó una hora del tiempo de cada una para hablar con ellas sobre aspectos de su trabajo mientras las grababa en vídeo.

Algunas de las mujeres se quitan la ropa ante la cámara mientras, simbólicamente, “se desnudan” también al responder a las preguntas intrusivas de Rodney Werden. Entre las mujeres también hay un chico que ejerce la prostitución que se se desnuda y se masturba delante de la cámara.

En general, Werden parece querer conocer los detalles físicos de sus actividades sexuales mientras las entrevistadas responden con generalidades, sin entrar en detalles muy concretos. Así por ejemplo, Werden se refiere a “proxenetas” en sus preguntas, mientras que ellas se refieren a “novios” .¹⁵⁵

¹⁵⁵SHEA, Geoffrey. The 1986 New Work Show. A Showcase of Recent Toronto-based video art and independent production. *Cinema Canada*. Noviembre 1986, p. 34.

Una de las chicas se encuentra desnuda ante la cámara, dejando ver al fondo del todo, a sus espaldas, un enorme mapa del mundo. Rodney le pregunta por su experiencia en su trabajo, ante lo cual ella dice:

Terrible, muy terrible...

¿Por qué?

Es diferente entrar en un coche con un extraño que no conoces, haciendo cosas que normalmente no haces... ¿sabes? ... No sabes realmente dónde mirar (...) No sabes qué hacer. Simplemente sucede.¹⁵⁶

La mujer parece sentirse un poco intimidada por las preguntas de su interrogador. Sin embargo, habla de la instrumentalización del sexo en su trabajo:

Creo que cuando... dos personas están haciendo el amor ambas quieren ser satisfechas, ambas quieren pasar un buen rato... ¿no? Para mí, con chicos, no quedo satisfecha. Me aburro.¹⁵⁷

Otras dos chicas entrevistadas aparecen en el vídeo vestidas, fumando sentadas una junto a la otra. Una de ellas dice que no importa tanto cuánto dinero le paguen por sus servicios mientras lo hagan. Hablan incluso de cómo algunos de ellos quieren tener sexo sin condón. Una mujer describe

¹⁵⁶WERDEN, Rodney. *Money Talks, Bullshit Walks* [vídeo]. 1986. Traducción propia. Texto original en inglés: "Scary, very scary... / Why? / It's different getting into a car with a stranger you didn't know, doing things that you don't normally do... you know?... you don't really know what to look at for (...) you don't really know what to do. Something just happen."

¹⁵⁷Íd. Traducción propia. Texto original en inglés: "I guess when... two people are making love they wanna be both satisfied, they both wanna have a good time... right? To me, with guys, I'm not satisfied. I'm bored."

las fantasías sexuales de algunos de sus clientes, diciendo que algunos quieren que les hagan lluvias doradas; otros desean ser dominados, etc. Reconocen como su labor fundamental hacer realidad las fantasías de sus clientes. Una de las chicas llega a relatar entre risas que la fantasía de uno de sus clientes fue querer violarla.

Cuando Werden le pregunta a un transexual por el precio de sus servicios, este le dice que por ciento cincuenta dólares uno de sus clientes quería ser humillado. Admite también que, en muchas ocasiones, no le gusta mantener excesivo contacto físico con muchos de sus clientes, y no permite que lo toquen demasiado.

Las preguntas que realiza Rodney a sus invitados van desde las edades de sus clientes, las fantasías que les piden hacer, cómo es el sexo con ellos, el dinero que ganan con este trabajo, etc. A través de estas entrevistas el espectador no puede quedarse impasible. Como señala Karen Knights, Rodney Werden elige eliminar la relación pasiva entre el espectador y el sexo en vídeo mediante una confrontación provocativa y activa de estos sujetos con la audiencia.¹⁵⁸

¹⁵⁸KNIGHT, Karen. Exploring the Space Between Heaven and Hell. *Video Guide*, 8 (4), 1986, p. 9.

IV.3.4. La confidencia del placer y la experiencia sexual de la mujer: Julika Rudelius y Eija-Liisa Ahtila

IV.3.4.1. The Highest Point: “Luego, muy suavemente me meto el dedo...” **(J. Rudelius)**

Los trabajos de la artista Julika Rudelius (Colonia, Alemania, 1968) a menudo proponen una combinación entre documental y alienación. Rudelius a veces sitúa a los protagonistas de sus vídeos en ambientes extraños que les hacen comportarse de un modo en el que a ella le interesa. Algunos de sus trabajos más interesantes son *Tagged* (2003), donde invitó a una serie de hombres jóvenes a traer sus armarios de ropa a un hotel genérico especialmente construido para la realización del vídeo. Mientras los jóvenes se cambian de prendas hablan sobre su trasfondo social, su adicción a la ropa y el alto precio que llegan a pagar por ellas. Similar a este trabajo, encontramos *Forever* (2006), donde la artista hizo un casting a cinco mujeres americanas de cierta edad para que reflexionasen sobre sus ideales de belleza y las formas de obtenerla.

El vídeo que queremos destacar aquí es *The Highest Point* (El punto más alto, 2002), para el cual Rudelius puso un anuncio invitando a mujeres a hablar abiertamente sobre su sexualidad. Cerca de treinta mujeres respondieron a él, y la mayoría expresaron el deseo de crear una imagen diferente de la sexualidad a la que podía encontrarse en los actuales medios de comunicación. Las mujeres fueron entrevistadas en un lugar que sugiere tanto una casa privada como una sala de consulta.

En *The highest point*, varias mujeres – jóvenes, mayores, gruesas, delgadas, lesbianas, heterosexuales – hablan abiertamente sobre sus prácticas sexuales, sus hábitos y sus deseos. “Yo no me masturbo” dice tartamudeando una chica asiática de pelo largo y negro, casi sin poder terminar la frase. “Eso no me molesta. No me importa que otras personas lo hagan. Ni siquiera me interesa saber cómo es, porque sé cómo me siento cuando me corro”¹⁵⁹. Tras ella, continúan otras muchas mujeres hablando de sus relaciones, sus prácticas o deseos sexuales, sus posturas preferidas durante el sexo, etc. Unas ríen nerviosamente, otras hablan sin pudor. Algunas hablan directamente con todo tipo de detalles de cuando practican el sexo con su novio:

Para mí, un orgasmo es una cosa muy íntima. Yo me toco a menudo. Con algunos novios no pude correrme porque hay que entregarse plenamente. Ahora tengo un novio muy agradable... y funciona con mucha más fluidez,... mejor y más fácil. Ahora creo que algún día podré correrme sólo follando. No sé cuando, pero sucederá. Mi novio tiene la misma altura que yo. Cuando nos besamos, él agarra mis nalgas. Eso me gusta. Tiene un culo bonito, así que también se lo cojo... y nos apretamos. Él empieza a jugar con mis pechos. Eso me gusta. Luego empezamos a besarnos. Normalmente, primero me pongo boca arriba. Me gusta porque así puedo sentir bien su pene, cerca de mi vagina, es agradable. Aunque la posición del misionero siempre acaba por aburrirme un poco. Siempre quiero moverme yo también. Me excito y empiezo a fantasear. Lo que de verdad me gusta es decirle: “Quiero algo diferente, ve a por el condón”. Él coge el condón y se lo pone sin dejar de hacer el amor. Luego, normalmente, me pongo a un lado de la cama así... y él me toma

¹⁵⁹ *Metrópolis: Confesiones y confidencias* [videograbación]. TVE2. 1 abril 2004.

*por detrás. Sienta tan bien entregarme a mi novio así... Nunca lo había hecho con otros novios. Es agradable porque puedo tocarme a escondidas. Y a él eso también le gusta. Después nos corremos juntos. Eso me encanta. Cuando nos hemos corrido, recuperamos el aliento y nos reponemos. Él me besa en la espalda. Luego nos tumbamos en el suelo y nos acurrucamos y disfrutamos esa sensación de bienestar.*¹⁶⁰



Julika Rudelius, *The Highest Point*, 2002

Otra de las chicas, muy joven, habla sobre aquello que la excita. Al final de su declaración, dice que el pene masculino no es precisamente lo que más placer le produce en la práctica del coito:

¹⁶⁰Íd.

*Las películas porno pueden ponerme cachonda. También tiene que ver con la pereza, cuando no me apetece crearme mis propias fantasías... mientras me masturbo. Cuando estoy sola en casa, veo una película. Luego, muy suavemente me meto el dedo. Normalmente me excita mucho sentirme mojada. Incluso antes de haberme tocado. Muy suavemente muevo el dedo hacia delante y hacia atrás, y reposo la palma de la mano sobre el clítoris,... mientras que un dedo, habitualmente el anular, está dentro de mí. Y cuando follo con mi novio, de hecho, lo hago igual cuando está dentro de mí. A menudo me siento encima de él, entonces, claro, mi dedo ya no cabe dentro. Despliego los dedos de manera que rodean su pene... y nuevamente reposo la palma de la mano sobre el clítoris. Habitualmente esto me proporciona un orgasmo realmente bueno. Pero no consigo correrme sólo con un pene dentro. Me gustaría... Lo siento bien, es... es realmente agradable, sobre todo cuando estoy muy excitada. Pero necesito algo de presión sobre el clítoris.*¹⁶¹

Aunque al principio no podemos ver los rostros de estas mujeres, conforme avanza el vídeo, estas van apareciendo poco a poco ante la cámara.

A pesar de que el erotismo y la sexualidad se encuentran constantemente en nuestra vida diaria –publicidad, televisión, cine–, Julika Rudelius deja que diversas mujeres hablen sobre su propia sexualidad, puesto que la perspectiva de la sexualidad femenina está aún muy influenciada por una visión masculina heterosexual. El vídeo es una crítica a la imagen estereotipada de la mujer, especialmente en los roles mediáticos que ha adquirido.

¹⁶¹Íd.

IV.3.4.2. *If 6 was 9*: “Todos querían estar conmigo” (E. L. Ahtila)

If 6 was 9 (1995-96), de la artista finlandesa Eija-Liisa Ahtila (1959, Hämeenlinna, Finlandia), consiste en una instalación audiovisual en tres pantallas. En ella, el deseo y la sexualidad femenina son examinados con una serie de declaraciones y confesiones francas por parte de un grupo de chicas adolescentes, narrativa llevada a cabo desde la ficción con la participación de actrices. Los sentimientos de las jóvenes parecen fluctuar entre el infantilismo y la precocidad. Esto se hace particularmente evidente cuando una de las chicas habla del cuento del flautista de Hamelin, donde la fantasía infantil y la pornografía encuentran un lugar común:

Teníamos un View-Master en casa. Una de las historias era el flautista de Hammelin. Yo no conocía la historia por aquel entonces. Para mí ese disco era el más extraño. Alguien me dijo que el flautista conducía a los niños al interior de una montaña que entonces se cerraba. Pasaba las imágenes una y otra vez: primero había una apertura en la montaña, y luego ya no la había. Era asombroso. Igual de asombroso era ver en una revista porno que los hombres no tienen agujero detrás de sus testículos. Yo pensaba que eso no podría haber sido siempre así.¹⁶²

¹⁶²AHTILA, Eija-Liisa. *If 6 was 9* [vídeo]. 1996. Traducción propia. Texto original en inglés: “We had a View-Master at home. One of the stories was the Pied Piper. I didn’t know the story then. I thought that disc was the weirdest. Some one told me that the Piper led children inside a mountain which then closed. I ran the pictures back and forth: First there was a opening in the side of the mountain, and then there was no more. It was amazing. It was equally amazing to see in a porno magazine that men have no hole behind their testicles. I thought that it couldn’t have been like that always.”

Sharon Hymer sostiene que, en los niños, los “juegos infantiles” ayudan a mantener la discreción y el secreto: “El encanto del juego es realizado al hacer un acto secreto de ello – ‘nosotros’ y no ‘los otros’. Pensemos en el juego del ‘doctor’, en el que los niños a veces exploran los genitales de los otros, las partes sexuales ‘prohibidas’.”¹⁶³ En estos juegos, solo ciertos niños pueden jugar, y ningún adulto debe descubrir lo que ocurre en ellos.

Del modo en que describe Hymer, una de las protagonistas de *If 6 was 9* narra una historia que empieza siendo un juego infantil y acaba convirtiéndose en un encuentro precoz en el que la joven explora su propio cuerpo:

*Antes de ir al colegio jugaba a un juego que solía repetir y cambiar. Me metía bajo las sábanas y jugaba al doctor. Sola. Yo era una paciente, y el doctor examinaba mi trasero. Tenía que abrir mi agujero del culo mientras todos estaban alrededor del doctor, una enfermera, y quizá alguien más. El doctor me curaba poniéndome una inyección en el culo, justo en medio, justo en el agujero. Y yo me retorcí bajo las sábanas, sudando muchísimo. Por aquel entonces no conocía nada sobre el coño. Sólo más tarde escuché que las mujeres tienen tres agujeros.*¹⁶⁴

¹⁶³HYMER, Sharon. *Consuming Confessions. The Quest for Self-Discovery, Intimacy and Redemption*. Minnesota: Hazelden, 1996, p. 111. Traducción propia. Texto original en inglés: “The charm of play is enhanced by making a secret act of it – “us” and not “the others”.” Think of the game of “doctor”, in which children sometimes explore each other’s private, “forbidden” sexual parts.”

¹⁶⁴AHTILA, Eija-Liisa. *If 6 was 9* [vídeo]. 1996. Traducción propia. Texto original en inglés: “Before I went to school I played a game that I used to repeat and vary. I’d go under the covers and play doctor. Alone. I was a patient, and the doctor examined my bottom. I had to open my arsehole while they all stood around... the doctor, a nurse, and maybe else. The doctor cured me by injecting me in the arse, right in the middle, right up the hole. And I twisted and turned under the covers, sweating all over. At that stage I knew nothing about the pussy. Only later I heard that women have three holes.”

Las chicas protagonistas de *If 6 was 9* a veces aparecen juntas jugando a las cartas, o en una misma habitación, como si se tratase de un grupo de amigas adolescentes. Una de ellas, sentada en un sillón, se dirige a la cámara y habla sobre su sentimiento de poder sobre los chicos:

Me gustaba el colegio aunque era un sitio enfermizo. Las cosas empezaron a ocurrir rápidamente. Eso me agradaba. Una noche conocí un chico en un club que me ofreció un cigarrillo y me preguntó qué hacía. Yo pensé “¿tú qué crees?” Entonces, hablamos un rato y... apagamos las luces. Su polla era una monada, de modo que lo hice con él. (...) Los chicos pensaban que yo era un regalo del cielo. Todos querían estar conmigo. Algunos atontados venían a mí tartamudeando intentando decir algo. Los ineptos me miraban fijamente y se ruborizaban cuando los pillaba.¹⁶⁵

Dividida en tres pantallas adyacentes, la narrativa de *If 6 Was 9* se desarrolla de una manera no lineal, dando tanta importancia al movimiento y a los sonidos del fondo como a las confidencias realizadas por las adolescentes, recurso muy utilizado en el trabajo de Ahtila. Casi al final, una muchacha divulga que ella es realmente una mujer de 38 años, con un cuerpo sexual maduro, lo cual sugiere al espectador la posibilidad de que la historia entera es una construcción del pasado.

¹⁶⁵Íd. Traducción propia. Texto original en inglés: “I liked school although it was a sick place. Things started to happen so quickly. I liked it. One night at a club a guy I knew offered me a cigarette and asked how I was doing. I thought what’s it to you, but – then – we walked a while – and – switched out the lights – His dick was so cute, sort of... so I did it with him. (...) Guys thought I was a God’s gift to them. Everybody wanted to be with me. Shy ones came to me stammering, trying to say something. Losers just stared and blushed if I noticed them.”

La presencia del “drama humano” como característica de los filmes de Eija-Liisa Ahtila se hace especialmente evidente en *Me/We*, *Okay*, *Gray* o en sus trabajos donde se desata la psicosis femenina. Sin embargo, pese a que *If 6 was 9* evidencia un momento controvertido del descubrimiento de la sexualidad – a través de una madurez precoz de las protagonistas – trata, ante todo, de la exaltación del deseo y de una condición sexual de la mujer alejadas de una visión masculinizada. En *If 6 was 9*, las chicas hablan de chicos, pero no aparece ninguno en toda la película. La única referencia visual masculina es el trasero de un chico sin agujero en una revista pornográfica.





Eija-Liisa Ahtila, *If 6 was 9*, (1995-96).

IV.3.5. Relaciones entre sexualidad y economía: Dias & Riedweg

IV.3.5.1. Voracidad Máxima: "Si siempre se esconden, la gente nunca sabe de qué se está hablando..."

Los artistas Dias & Riedweg (Mauricio Dias: 1964, Río de Janeiro, Brasil; Walter Riedweg: 1955, Lucerna, Suiza), trabajan constantemente en su

obra con el “otro” y la “cultura del otro”, con aquellos grupos marginales que son aislados en guetos y reducidos al término de “exóticos”, concepto que surge como producto de una alteridad manipulada. Como Walter Riedweg dijo en una entrevista para *El País*:

*Aunque trabajamos con otra gente y sobre el tema de la alteridad, no intentamos juzgar, clasificar, enseñar, curar, mejorar o cambiar nada en la vida del otro. Nosotros entendemos nuestro trabajo principalmente como encuentros con el otro, diseñados conceptualmente para, más adelante, convertirse a su vez en representación para unos terceros. Procuramos que cada participante sea capaz de definir en qué medida está dispuesto a contribuir y cuánto prefiere conservar para sí. Queremos que esa contribución sea valiosa para todos, pero es cada uno de los participantes el que lo define.*¹⁶⁶

Es importante subrayar que Riedweg menciona la palabra “encuentros” para referirse al tipo de relación que establecen con las personas que entrevistan en su obra. Esto es lo que literalmente podemos ver en el vídeo documental *Voracidad Máxima* (2003), donde ambos artistas aparecen ante la cámara entrevistando a un grupo de chaperos de la ciudad de Barcelona.

Voracidad Máxima es un proyecto que fue comisariado y producido por el MACBA, expuesto entre noviembre de 2003 y febrero de 2004. Este documental explora la relación entre sexualidad y economía, centrándose

¹⁶⁶JARQUE, Fietta. Entendemos el arte como subversión de la cultura. *El País* [en línea], 2 mayo 2009. [Fecha de consulta: 20 marzo 2013]. Disponible en: http://elpais.com/diario/2009/05/02/babelia/1241219167_850215.html

en la prostitución de hombres en Barcelona. El documental evidencia las relaciones entre los chaperos –movidos casi siempre por cuestiones económicas – y los clientes que quieren satisfacer sus necesidades y fantasías personales. Sin embargo, como algunos de los testimonios muestran, ser chaperero se convierte en una especie de complemento de su propia sexualidad:

*Me gusta sentirme deseado. Es el rollo de que viene alguien y que está dispuesto a pagar para pasar un rato contigo (...). Aparte vas teniendo variedad; a mí me gusta probar de todo.*¹⁶⁷

*También mi forma sexual ha cambiado. Yo ahora hago cosas que me pide el cliente que antes no hacía, pero que también me dan placer.*¹⁶⁸

En ocasiones algunos de los entrevistados señalan la separación que hacen entre su actividad como chaperos y sus propias vidas:

*Es muy importante que haya una separación [entre cliente y chaperero]. Cuando estás con el cliente estás como una estatua. (...) No siento nada (...). Hago cosas que puedan satisfacer al cliente pero que conmigo no tienen nada que ver.*¹⁶⁹

Si bien el documental consiste en una serie de entrevistas de los artistas a once chicos jóvenes introducidos en el mundo de la prostitución, el tono del documental no tiene una intención moralista. Uno de los chicos expresa de forma muy acertada la importancia de la visibilización de este tipo de prácticas:

¹⁶⁷ DIAS & RIEDWEG. *Voracidad máxima* [vídeo]. 2003.

¹⁶⁸ *Íd.*

¹⁶⁹ *Íd.*

Hablé con mis amigos para hacer el documental con vosotros y me dijeron: “Tú estás loco.” “Van a saber quién eres.” Pero (...) son cosas que si se mantienen en secreto, si siempre se esconden, la gente nunca sabe de qué se está hablando. Siempre piensan que es un mundo tétrico y cerrado donde siempre pillas enfermedades venéreas y la gente se mete farolas por el culo. No sé, son muy exagerados. No sé, se trata de darle un poco de naturalidad.¹⁷⁰

Esta “naturalidad” se manifiesta en la candidez y la fluidez de las entrevistas, realizadas en un sitio muy íntimo: la cama. Entrevistador y entrevistado permanecen recostados el uno junto al otro en un apartamento del Barrio Chino de Barcelona. Para mantener la identidad oculta de los protagonistas – ya que la mayoría de ellos no querían que su identidad se hiciese pública, pues podría perjudicarles con la pérdida de clientela – se diseñaron unas máscaras que reproducían los rostros de los entrevistadores, Mauricio Dias, y Walter Riedweg. Así, en el documental cada entrevistado lleva por máscara el rostro de su entrevistador, ocultando su propia identidad. Esto genera un efecto espejo, reforzado por la continua recurrencia de planos de la habitación que confrontan a ambos – entrevistador y entrevistado – mediante un juego de reflejos provocados por dos grandes cristales situados en el interior de la habitación. La utilización del reflejo del espejo, más que obedecer a una inquietud psicoanalítica, responde a la idea de colocar a un mismo nivel tanto al interrogador como al interrogado. A la vez que el documental recoge confidencias de los entrevistados acerca de sus propias inquietudes y de

¹⁷⁰Íd.

sus relaciones con los clientes, la identidad de cada uno de ellos es protegida para evitar perjudicar su privacidad.



Dias & Riedweg, *Voracidad Máxima*, 2003.

Las entrevistas revelan la convergencia entre los intereses del cliente y los del chapero, de tal modo que en ocasiones ambas partes crean una doble vida, una realidad alternativa de fantasías y satisfacción personal que ocultan al resto del mundo. Muchos de estos chaperos tuvieron que abandonar sus países de origen para luchar por una situación económica mejor (el 90% de ellos son latinoamericanos, surasiáticos o del norte de África, y otros países subdesarrollados).

Existe una variedad de sensaciones, sentimientos e impresiones que la vida como chaperos despierta en los propios entrevistados. Uno de ellos habla de su miedo al empezar a trabajar por primera vez en una sauna:

*Sí que estaba nervioso porque ya te digo que era algo que nunca había hecho pero sin embargo nunca dejé que descubrieran en mí el miedo que tenía, que sentía por ello. Siempre trataba de estar tranquilo aunque por dentro me estaba muriendo de miedo.*¹⁷¹

Este sentimiento de miedo también lo expresa otro chico, especificando los riesgos de su vida en este trabajo: “me da mucho miedo este trabajo que hago... bastante miedo me da. Aunque me cuido y uso toda la protección que haya, tengo demasiado miedo.”¹⁷²

Otros entrevistados se refieren a su trabajo y al sentimiento que en ellos despierta como “asco”:

*La verdad, casi siempre asco. Es una palabra fea pero es lo que siento casi siempre... siempre siempre, y por ejemplo cuando me tocan y siento que me están tocando bien a gusto... más asco todavía me da, ¿comprendes?*¹⁷³

Un chico, Antoni, de Santo Domingo, habla muy negativamente del trato que sus clientes tienen con él:

*El cliente nunca habla la verdad. El cliente trata a uno como lo que... como chapero. El cliente sabe a lo que va. Sabes que te paga y te trata como a una puta. Lo que quiere es tener la relación, que tú le hagas sentir bien, te paga tu dinero y por sí mismo se va.*¹⁷⁴

Su opinión continúa siendo más dura:

¹⁷¹Íd.

¹⁷²Íd.

¹⁷³Íd.

¹⁷⁴Íd.

Siempre las personas más mayores son los que siguen más a los chicos, quieren aprovecharse de uno (...) Se creen que uno es un objeto, que uno no es un ser humano. Se creen que porque te están pagando cuarenta o cincuenta euros son dueños de uno. Tienes que hacer lo que ellos te exijan porque te están pagando. Si tú no lo haces, dicen que no te van a pagar o te dicen `Mira, dejémoslo, hay otros chicos mucho más guapos que tú que me hacen lo que yo les pida y me cobran menos.`¹⁷⁵

Poco después añade que hace este trabajo por necesidad, porque no tiene otros medios para sobrevivir, pero añade: “mas no quiero esta vida para mí.”¹⁷⁶ La confesión del joven se revela entonces como un resentimiento hacia el trato que le dan sus clientes, pero también hacia la vida que lleva. Por otro lado, cuando los entrevistadores le preguntan por su sexualidad en su vida privada – si es también gay como en su trabajo – no deja muy clara su postura. La respuesta de joven es: “Gay y... gay”. Después dice: “uno sabe lo que está haciendo por la necesidad, aunque uno sea gay, o no lo sea, o sea bisexual”, y también: “Aunque me considere gay, bisexual o lo que sea, lo estoy haciendo porque no tengo otros medios para sobrevivir.”¹⁷⁷ Las tres veces a las que el joven se refiere a su sexualidad, este parece mantener cierta ambigüedad, o quizá un intento de no revelar su vida privada. La sensación final que produce es de cierta inseguridad sexual, de resentimiento y de queja ante la vida.

¹⁷⁵í.d.

¹⁷⁶í.d.

¹⁷⁷í.d.

Otro entrevistado, Dani, de Colombia, dice que en su país había sido director de orquesta y profesor en dos colegios, y que en su familia siempre ha habido artistas y músicos. Vino a España a un festival de bandas internacionales en Valencia y desde entonces se quedó en España. Al principio pudo trabajar en una orquesta, pero después...:

...Se acabó el verano y se acabó la orquesta. Entonces, yo ya con ganas de regresar pero todo el mundo diciéndome que no, que le debían acá... tú sabes... los problemas de los países latinos, y empecé a hacer cosas que nunca había hecho en mi vida [...] como trabajar en la obra, coger pimientos y después llegar a trabajar en esto [chaperero]. Pero creía y creo que son cosas que profesionalmente me están enriqueciendo mucho, aunque no tenga nada que ver con la carrera [...]. Yo creo que los pintores, los músicos, la gente de teatro tenemos que vivir muchas cosas. Yo creo que todas nuestras vivencias las mostramos a la hora de hacer nuestro trabajo.¹⁷⁸

Este hombre, Dani, está justificando su elección (que en realidad es impuesta por necesidades económicas y por presiones de su país) de continuar en su trabajo excusándose con que se trata de una experiencia enriquecedora, cuando en una parte anterior de la entrevista confesaba el asco que sentía por sus clientes.

A pesar de llevar máscaras, nos damos cuenta de que algunos de los sujetos no están siendo completamente sinceros: sí quizás hacia el sexo, hacia lo que hacen con sus clientes, etc., pero no tanto con respecto a

¹⁷⁸Íd.

cómo se ven a sí mismos. La máscara que llevan no proporciona el anonimato necesario para ellos o quizá no quieren explorar más a fondo dentro de mismos. Sólo hay un chico, cubano, que dice: “Esta entrevista, esto ha estado bien porque ha sido como meterme dentro de mí. Es como autoanálisis, es como un psicoanálisis y todo esto que estamos teniendo aquí porque yo había cosas que había olvidado.” Este chico es de los más optimistas a la hora de hablar de su trabajo y de la buena relación con su familia, de su aceptación como gay, y de las aportaciones positivas que para él ha tenido su elección como chaperero. Es de los pocos que no comentan que haya empezado a trabajar en ello por necesidades económicas, y parece expresarse con bastante franqueza.

Voracidad Máxima explora los orígenes de cada uno de los entrevistados, su familia, su país, su educación, el descubrimiento de su propia sexualidad, sus primeras experiencias sexuales, su sexualidad actual, y cómo llegaron a introducirse en la prostitución; sus sueños, sus fantasías, su vida diaria, sus nostalgias, su propia percepción de la vida... En definitiva, “su voracidad”. Las entrevistas se entremezclan también con imágenes en primerísimos planos de partes de sus cuerpos desnudos, reflejando un paisaje corporal donde el pene se convierte en la parte más valiosa como objeto de deseo y como mercancía.

IV.3.6. Sexo y discurso crítico

El discurso, por más que en apariencia sea poca cosa, las prohibiciones que recaen sobre él, revelan muy pronto, rápidamente, su vinculación con el deseo y con el poder. Y esto no tiene nada de extraño: ya que el discurso –el psicoanálisis nos lo ha mostrado– no es simplemente lo que manifiesta (o encubre) el deseo: es también lo que es el objeto del deseo: y ya que –esto la historia no deja de enseñarnoslo– el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas y los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse.¹⁷⁹

(Michel Foucault)

Lo que resulta contradictorio y paradójico en la cultura occidental es la profunda obsesión logofílica de poner todo en discurso, al mismo tiempo que lo cerca bajo determinadas formas de control, porque sabe que el discurso puede constituir un medio transgresivo contra la neutralidad y la normalización a la que estamos acostumbrados. La confesión de lo que concierne en torno al sexo y al deseo adquiere un carácter revulsivo en tanto que son pronunciados, y doblemente en tanto que se revelan no como un simple acto de desnudez y morbosidad, sino cuando se incorporan a un discurso crítico y tienen una intención de visibilizar determinadas formas de subjetividad desconocidas o excluidas. Muchos artistas que hemos analizado en este capítulo han ofrecido un caleidoscopio de puntos de vista, miradas y deseos que resisten

¹⁷⁹FOUCAULT, Michel. *El orden del discurso*. 4ª ed. Buenos Aires: Tusquets Editores, 1992, p. 6.

constantemente en contextos sociales de vigilancia, censura o represión. Este discurso en torno al sexo, al deseo sexual y la fantasía se hace posible a través de una ambivalencia crítica en la que la palabra y el discurso nos distancian del objeto sexual a la vez que nos aproximan a él. Esta ambivalencia crítica nos recuerda a lo que Salvador Pániker ha descrito en *Aproximación al origen*, donde el autor aborda el trauma de la lejanía del origen, el gran síndrome de "irrealidad" que padecemos en el seno de la cultura occidental:

*Los humanos, primero por la vía del mito y de la magia y, finalmente, por la vía del logos, incrementan la distancia al origen, pero también la cercanía crítica. Esta es la ambivalencia del proceso crítico, que a través de la complejificación nos aproxima al origen en la misma medida en que nos aleja de él.*¹⁸⁰

La confesión en torno a la sexualidad y al sexo permeabiliza fronteras al ofrecer una mirada caleidoscópica (como hemos podido ver en trabajos de Paul Wong, Rodney Werden, o Julika Rudelius), a la vez que hace posible la inmersión del deseo y la subjetividad en un contexto de forma crítica, transformando lo personal en político.

Otro aspecto que proporcionan las diferentes representaciones de sexualidades mediante el uso de un modo confesional nos permiten un importante grado de identificación – o no – con los protagonistas. Carl Harris señala que las representaciones – incluyendo las obras artísticas – son estructuras ontológicas que desafían o confirman nuestro sentido de

¹⁸⁰PÁNIKER, Salvador. *Aproximación al origen*. Barcelona: Kairós, 2001, p. 114.

Ser.¹⁸¹ La identificación sexual no es primero una cuestión de las relaciones de poder en la sociedad, sino un proceso de auto-identificación a través de aquello que es como nosotros y de aquello que no es como nosotros. Este aspecto, por ejemplo, resulta fundamental en las entrevistas de *Confused*, de Paul Wong, mediante las cuales el autor pretendía despertar en el espectador su identificación con diferentes visiones de la sexualidad practicada por los protagonistas del vídeo.

En el caso del último trabajo expuesto, *Voracidad Máxima*, la expresión de las relaciones económicas y emocionales con los clientes no puede desligarse de un posicionamiento sexual del propio sujeto. Dias & Riedweg pretenden sensibilizar el tema preguntándoles por sus pensamientos y sentimientos: qué significa para ellos el amor, qué tipo de relaciones mantienen con sus clientes, cómo llevan a cabo el resto de su vida sexual, si sus parejas aceptan o no su trabajo, etc. Todo ello tiene lugar a través de una construcción muy intimista, y a la vez honesta, con los entrevistados.

En *Voracidad Máxima*, las imágenes aportan unos primerísimos planos de la piel y los órganos sexuales: un discurso de lo sexual inmiscuido en relaciones políticas, económicas y culturales. Sara Diamond dice que el vídeo, cuando evidencia un carácter discursivo sobre el sexo, demuestra su deconstructiva naturaleza: “ya sea a través de un énfasis del sonido sobre lo visual, o de un plano extremadamente cerrado, o a través de su puesta en funcionamiento dentro de narrativas y otros códigos, [el vídeo] ha permitido la emergencia de una fantasía crítica. (...) El vídeo-sexo funciona

¹⁸¹HARRIS, Ian Carr. Sex and representation. *Vanguard*. Noviembre de 1984, p. 22.

en el interior de una cultura que todavía sostiene el discurso de la sexualidad como algo fundamental dentro del concepto de subjetividad.”¹⁸²

¹⁸²RENOV, Michael, SUDERBURG, Erika. *Resolutions. Contemporary Video Practices*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996, p. 205. Traducción propia. Texto original en inglés: “whether through an emphasis on sound over vision, extreme close-up angles, or its play on narrative and codes, has allowed the emergence of critical fantasy. (...) Video sex functions within a culture that still holds the discourse of sexuality as fundamental to notions of subjectivity.”

IV.4. YO HERIDO: CONFESIONES DE EXPERIENCIAS TRAUMÁTICAS

*Las confesiones parecen a menudo sacar una parte del confesante que es más controvertida que admirable.*¹⁸³

(Outi Remes)

*Un trauma secreto de por sí no es normalmente suficiente para dejar una cicatriz imborrable en nuestras psiques. Es nuestra inhabilidad para expresar nuestro dolor a nosotros mismos y a otros que deja heridas emocionales.*¹⁸⁴

(Sharon Hymer)

IV.4.1. Aproximación a la experiencia traumática

*El psicoanálisis se sostiene en un propósito: el desvelamiento de aquella verdad que, estando encubierta para el propio sujeto que la soporta, se presenta como síntoma.*¹⁸⁵

¹⁸³REMES, Outi. *The Role of Confession in Late Twentieth Century British Art*. Tesis doctoral. Reading: University of Reading, 2005, p. 52. Traducción propia. Texto original en inglés: "The confessions seem often to bring out a side of the confessant that is more controversial than admirable."

¹⁸⁴HYMER, Sharon. *Consuming Confessions. The Quest for Self-Discovery, Intimacy and Redemption*. Minnesota: Hazelden, 1996, p. 67. Traducción propia. Texto original en inglés: "A secret trauma itself is usually not enough to leave an indelible scar on our psyches. It is our inability to express our pain to ourselves and others that leaves emotional wounds."

¹⁸⁵ULLOA, Fernando. La ética del psicoanalista y los derechos humanos. *El Diván* [en línea]. 28 de marzo de 2008. [Fecha de consulta: 27 Octubre 2013]. Disponible en: <http://blogs.periodistadigital.com/eldivan.php?p=152732&more=1&page=2>

Trauma es una palabra que viene del griego (τραῦμα) y quiere decir “herida”. En nuestro caso nos referiremos a un trauma psíquico, mental, no físico. Desde Freud sabemos que para que un acontecimiento presente sea experimentado como traumático, es necesario que dicho acontecimiento evoque, por asociación, un hecho del pasado que ha sufrido los efectos de la represión o de la distorsión debido a su excesiva carga pulsional. Sería decir algo así como que el acontecimiento pasado sigue sin tener un lugar y que por ello deambula como un espectro sobre el presente de aquel que lo vivió.¹⁸⁶ Lo que confiere al acontecimiento su valor traumático pueden ser determinadas circunstancias: condiciones psicológicas especiales en las que se encuentra el sujeto en ese momento, la situación efectiva – circunstancias sociales, etc.- que dificulta o impide una reacción adecuada y, sobre todo, según Freud, el conflicto psíquico que impide a la persona integrar en su personalidad consciente la experiencia que le ha sobrevenido. Según el psicoanálisis freudiano, la repetición en el trauma cumple su función: repetir un acontecimiento traumático –en acciones, sueños o imágenes- constituye una forma de integración en la economía psíquica, en un orden simbólico.

El enfrentamiento a acontecimientos o hechos destructivos inesperados puede causar un impacto en el individuo, y a veces este no puede comprender qué ha ocurrido, produciendo efectos como el bloqueo o la amnesia. El individuo se sume en el pánico del hecho traumático y pierde el control, permaneciendo relegado al inconsciente, como memoria que no se

¹⁸⁶LAPLANCHE, J. *Diccionario de Psicoanálisis*. 2ª ed. Barcelona: Labor, 1974, p. 467.

puede recordar y de la cual no es posible hablar. En ocasiones, este silenciamiento lleva al individuo a ocasionarle daños físicos o inquietudes graves. Actualmente, en lugar de “trauma” se suele emplear la palabra PTSD (*Post Traumatic Stress Disorder*), o Trastorno de Estrés Postraumático, que se ha generalizado como término psiquiátrico. Las experiencias traumáticas pueden tener su origen en diversos hechos, entre los cuales destacan el maltrato violento, el incesto, el abuso o la violación sexual.

Podemos hablar de un tipo de confesión de experiencias que han marcado vidas en documentales como *Blind Spot: Murder by Women* (2000) de Irving Saraf y Allie Light, donde varias mujeres entrevistadas, condenadas a prisión por haber cometido asesinato en Estados Unidos, hablan sobre los impulsos y razones que les llevaron a matar a una persona. Las mujeres comparten con los directores ante la cámara sus recuerdos, fantasías, sueños y su ira, algunas de las cuales no son capaces de asumir lo que hicieron. Una de las mujeres no puede contener sus lágrimas al decir: “Todo lo que quería ser es normal, e incluso ni siquiera sé qué es eso. Siempre había pandillas de amigos, y nunca llegué a integrarme. Treinta y cinco años después todavía no me adapto.”¹⁸⁷ La mujer expresa un hecho que ha tenido consecuencia en su vida de forma devastadora, la imposibilidad de volver a ser alguien normal. Aunque resulta difícil

¹⁸⁷LIGHT, Allie, SARAF, Irving. *Blind Spot: Murder by Women* [video], 2000. Extracto disponible en: <http://www.lightsaraffilms.com/BlindSpot.html>

Traducción propia. Texto original en inglés: “All that I wanted to be is normal, and I don’t even know what it is. There were always cliques of friends, and I never fit in. Thirty five years later I still don’t fit in.”

determinar hasta qué punto la confesión cumple un fin terapéutico en este tipo de documentales que se aproximan a experiencias tan límites, intentan ofrecer, a cambio, un entendimiento y una comprensión del individuo afectado, en este caso mujeres, mostrando las consecuencias emocionales, psicológicas y espirituales de cometer un asesinato.

Casi todas las mujeres que aparecen en *Blind Spot* son víctimas de desgracias durante su infancia y han sufrido daños psicológicos. Así, por ejemplo, Venus, una de las mujeres, es hija de una prostituta, fue maltratada por su padrastro, y después mató a su marido abusivo. Katie, otra de ellas, cuyo padre era miembro de la organización Ku Klux Klan (KKK) de extrema derecha en EEUU, fue violada de niña y forzada a ejercer la prostitución a los quince años de edad, cayendo en la drogadicción para poder hacer frente a sus angustiosas ansiedades. Katie asesinó al jefe de su madre durante un intento fallido de robo. Más allá de narrar la horrorosa naturaleza de sus crímenes y las circunstancias que las llevaron a ello, las mujeres hablan también sobre sus vidas prácticas y emocionales en centros penitenciarios, donde dos de ellas sostienen que estar en prisión las ha ayudado a enfrentarse a sus problemas de un modo en el que no hubieran podido hacerlo de haber continuado fuera.

Blind Spot ofrece una controvertida visión sobre las experiencias de estas mujeres, pero también reflexiona sobre las condiciones por las cuales acabaron en prisión, lo cual permite al espectador cuestionarse hasta qué punto son culpables de sus delitos y si su propia carga de culpabilidad no constituye ya en sí un hecho irreparable y una suficiente carga punitiva.

Los maltratos físicos y psicológicos, o los abusos sexuales en la infancia son, como señalamos, potentes detonadores de experiencias traumáticas. *Laut und deutlich / Loud and Clear*¹⁸⁸ (Alto y claro), 2001, de Maria Arlamovsky, es un vídeo documental que trata la violencia intrafamiliar y el abuso en la infancia como ejes principales. Según señala Virginia Villaplana, *Loud and Clear* se presenta como un ámbito de terapia y apropiación de la experiencia a través de la narración biográfica frente a la cámara, sin dejar de evidenciar el diálogo entre entrevistados y entrevistadora. La propia Arlamovsky revela su interés en la realización de este vídeo:

*Hablamos sobre culpa y sufrimiento, confusión, olvido y represión. Más que nada, pretendía averiguar cómo fueron capaces de hacer frente a la verdad y seguir adelante con sus vidas a pesar de unas heridas tan hondas. Cada uno está dispuesto a hablar sin tapujos sobre el pasado, no tienen nada que esconder.*¹⁸⁹

¹⁸⁸Este vídeo formó parte de la exposición *Cárcel de amor: Relatos culturales sobre violencia de género* que tuvo lugar el año 2005 en MNCARS, comisariada por Berta Sichel y Virginia Villaplana.

¹⁸⁹VILLAPLANA, Virginia. Argumentos de no-ficción: género, representación y formas de violencia. *Cárcel de amor*. Madrid: MNCARS, 2005, p. 278.



Maria Arlamovsky, *Loud and Clear*, 2001.

En *Loud and Clear*, cinco mujeres y un hombre hablan claramente sobre los efectos del abuso sexual en sus vidas. Después de años e incluso décadas, sobrevivieron a los aspectos más dolorosos de enfrentarse con sus experiencias a un largo proceso de terapia. Arlamovsky muestra así la dificultad de la superación del trauma del abuso sexual en la infancia y ofrece diversas perspectivas y reflexiones en torno a ello.

Algunos artistas se han enfrentado ellos mismos a experiencias traumáticas, como RM Vaughan. El vídeo *A Gun Makes an Awful Mess* (1998) de RM Vaughan y Michael Achtman es una breve ficción en la que el protagonista es un paciente que ofrece detalles ante la cámara acerca del abuso sexual al cual se vio sometido por su propio psiquiatra. El trasfondo real de *A Gun Makes an Awful Mess* se localiza al conocer que el propio Vaughan fue abusado sexualmente por su psiquiatra, llegando a denunciarlo ante el Colegio de Médicos y Cirujanos de Ontario, lo que supuso la suspensión de su licencia médica por cinco años. Vaughan pronto publicaría un libro de poemas, *Troubled*, en el que trataba de forma directa su abuso, y en el cual incluía la correspondencia enviada al Colegio de Médicos denunciando este caso:

No iba a escribir el libro, pero el día que le devolvieron su licencia me senté y lo empecé. Fue un libro muy difícil de escribir. La única forma de la que pude hacerlo fue mediante la poesía, no porque fuese muy doloroso, sino porque es una situación confusa, no hubiera sido

*capaz de escribirlo de forma analítica. Tuve que hacerlo mediante imágenes y escritos sobre sensaciones.*¹⁹⁰

El propio artista sostiene que el suceso había tenido lugar cuando se encontraba en un estado mental frágil. Como señala Vaughan, la confusión que el paciente sufre normalmente en estos casos puede conducirle a confundir ciertas emociones. Vaughan le dijo a su psiquiatra que estaba enamorado de él. Sin embargo, la acción del psiquiatra debería haber impedido en todo momento que la situación se convirtiese en una relación sexual.

Algunas autoras como Shoshana Felman inciden en la imposibilidad de la confesión del trauma. Puesto que el trauma no se puede recordar simplemente, no puede por tanto ser simplemente confesado. Según Felman, el trauma únicamente puede ser testificado mediante el diálogo entre un hablante y un oyente para recuperar algo de lo cual el sujeto que habla no tiene (ni puede tener) posesión.¹⁹¹ Esto, como señalábamos con anterioridad, tiene su resolución a través de terapias y tratamientos que no corresponden de forma específica al contexto artístico.

¹⁹⁰MCKAY, Sally, BARK, Von. The Suffering Trickster. *Taddle Creek* [en línea], 2008. [Fecha de consulta: 23 Octubre 2013. Disponible en: <http://www.taddlecreekmag.com/the-suffering-trickster>

Traducción propia. Texto original en inglés: "I wasn't going to write the book, but the day they gave him his licence back I sat down and started it. It was a really difficult book to write. The only way I could do it was with poetry, not because it's too painful, but because it is such a muddy situation, I wouldn't have been capable of writing it in an analytical way. I had to do it through images and writing about sensations."

¹⁹¹Si bien Felman considera la validez de la confesión de la mujer en la literatura y en la práctica feminista, considerará que la autobiografía como testimonio de la mujer será el procedimiento adecuado para abordar el trauma de la mujer. Ver: FELMAN, Shoshana. *What does a woman want?: reading and sexual difference*. Londres: The Johns Hopkins University Press, 1993.

En este capítulo, analizaremos el trabajo de dos artistas que han tratado específicamente la experiencia traumática del individuo, ofreciendo al espectador, mediante el argumento de los protagonistas de estas obras, el conocimiento de estas historias y las consecuencias o el impacto que un determinado acontecimiento ha producido en sus vidas. La confesión, de este modo, nos permite llegar a comprender la dimensión de tales consecuencias en la persona. Los sujetos confesantes de estos vídeos, como veremos, presentan confesiones controvertidas, pasados devastadores o huellas que los han marcado hasta el presente. Algunos de ellos ya han reconocido la localización de sus experiencias traumáticas y han dado el primer paso para asimilarlas. Sin embargo, algunos parecen continuar en un proceso de aceptación y de adaptación.

En primer lugar, estudiaremos la obra de la videoartista y cineasta experimental estadounidense Beth B, para lo cual analizaremos sus trabajos *Under Lock and Key*, *Belladonna* y, especialmente, *Stigmata*. Su obra se centra en aspectos como el *estigma* social del individuo, y se focaliza en la figura del agresor y de la víctima, y en determinados mecanismos opresivos de nuestra sociedad.

En el caso de Gillian Wearing, se trata de una artista británica de reconocido prestigio que también ha abordado frecuentemente en sus trabajos a colectivos desfavorecidos o marginales, desde borrachos, transexuales y, en un sentido más amplio, la figura del “otro” alienado de la sociedad. Su trabajo ha sido considerado como un intento de dar “voz” al otro, lo cual justifica su papel mayormente neutral ante las circunstancias

de los individuos que participan en sus proyectos. Sin embargo, nos interesará destacar su trabajo particularmente por la incisión en experiencias que tienen su origen en la familia y en la infancia. Los vídeos de Gillian Wearing que analizaremos en este capítulo son *Confess All*, *Trauma* y *Secrets and Lies*, dedicando especial atención al segundo de estos trabajos.

IV.4.2. El sujeto estigmatizado: Beth B

IV.4.2.1. El Cine de Transgresión

*Creo que nuestra sociedad trabaja muy duro contra la individualidad y castiga y encarcela la mente del sujeto.*¹⁹²

(Beth B)

Durante los años ochenta, en plena era de Reagan, los yuppies, el nacionalismo belicista, Michael Jackson y toda una cultura de masas no llegó a impedir el surgimiento de circuitos alternativos, que en el cine tuvo lugar entre un reducido grupo de directores establecidos en su mayoría en el Lower East Side, un peligroso barrio neoyorquino de clase obrera y de mucha inmigración. El resultado de los *films* realizados por estos cineastas

¹⁹²RICE, Robin. 20 Questions: Beth B. *Citypaper* [en línea]. Philadelphia, septiembre de 1995. [Fecha de consulta: 27 Octubre 2013]. Disponible en: <http://archives.citypaper.net/articles/083195/article001.shtml?print=1>
Traducción propia. Texto original en inglés: "I think our society works very hard against individuality and punishes and incarcerates the individual mind."

eran películas que arremetían contra las convenciones académicas y morales a través del escándalo, el sexo, o la repulsión. Estos directores volvían sus cámaras hacia el “lado feo” de Estados Unidos, hacia la violencia, el tabú o la repulsión.

En este marco del llamado Cine de Transgresión¹⁹³ de los ochenta-noventa, encontramos una de las figuras más representativas, Beth B¹⁹⁴ (Nueva York, 1955), artista y cineasta experimental que ha trabajado también la instalación, creando narrativas provocativas sobre la violencia en el

¹⁹³Existe una edición en cinta de vídeo (*Cinema of Transgression*) editada por la British Film Institution, 1986-1992, en la que encontramos a algunos de estos cineastas, entre ellos:

Thessa Hughes Freeland: *Nymphomania*.- 1993, 9 min.

Tessa Hughes: *Baby Doll*.- 1982, 3 min.

Nick Zedd: *Police State*.- 1987, 19 min.

Richard Kern: *The evil cameraman*.- 1990, 11 min.

Beth B: *Stigmata*.- 1991, 38 min.

Jeri Cain Rossi: *Black hearts bleed red*.- 1992, 16 min.

M Henry Jones: *Soul City*.- 1979, 2 min.

Tommy Turner & David Wojnarowicz: *Where evil dwells*.- 1985, 28 min.

Kembra Pfahler: Cornella: *The story of a burning Bush*.- 1985, 6 min.

Jon Moritsugu: *Mommy, Mommy, where's my brain?*.- 1986, 9 min.

En 1984, Nick Zedd escribió un Manifiesto del Cine de Transgresión, en el que decía: “Nosotros proponemos la transformación a través de la transgresión –para convertir, transfigurar y transmutar en un nuevo plano de existencia y así llevar la libertad a un mundo lleno de esclavos desconocidos.” Cita traducida. Ver en “Cinema of Transgression”, <http://greylodge.org/gpc/?p=493>

¹⁹⁴Beth B estudió en la Universidad de Irvine de California, y recibió el reconocimiento de la Escuela de Artes Visuales de Nueva York, y premios del National Endowment for the Arts o el New York State Council on the Arts, y estaba en residencia en el Screenwriter' Lab del Instituto de Sundance. También fue co-fundadora del grupo artístico Colab (Collaborative Projects Inc.) y llegó a organizar el conocido programa de video Time Square Show hacia 1980. Sus trabajos han sido mostrados en numerosas galerías y festivales, como en 1991 en la Biennial del Whitney Museum of American Art, en el Museum of Modern Art y en el Walter Reade Theater, Nueva York; en el Wexner Center for the Arts, Columbus, Ohio; el Festival de Cine de Sundance; y en algunos festivales en Toronto, Berlín, Rotterdam y Florencia. Su trabajo fílmico se encuentra en las colecciones del Museum of Modern Art, en el Arts Council of Great Britain, o en la Colección Aldrich.

entorno doméstico y social. Su trabajo puede contextualizarse en la nueva ola del punk de los setenta en Nueva York. Como ella mismo dice, “Mi intención no es el sensacionalismo, sino provocar.”¹⁹⁵ Realizó algunas películas con quien fue su pareja, el director Scott B, como *Black Box* (1979) o *Vortex* (1983)¹⁹⁶, en las que se hacía explícita la violencia, la tortura, y la existencia del sujeto en una sociedad constrictora. Sus vídeos y películas combinan el documental y la ficción, e incluso cierto horror y lirismo, y están plagados de referencias a Artaud o la obra de Bataille, e incluso Jim Thompson o Brett Easton Ellis.

Como temas principales en el trabajo de Beth B podemos destacar el trauma, la muerte, la opresión y el deseo, expresadas en una lucha oscura que se cobra al individuo como víctima. La oscuridad impregna la cotidianidad, el día a día, e incluso las escenas de sus películas, donde los personajes parecen emerger de una completa negrura.

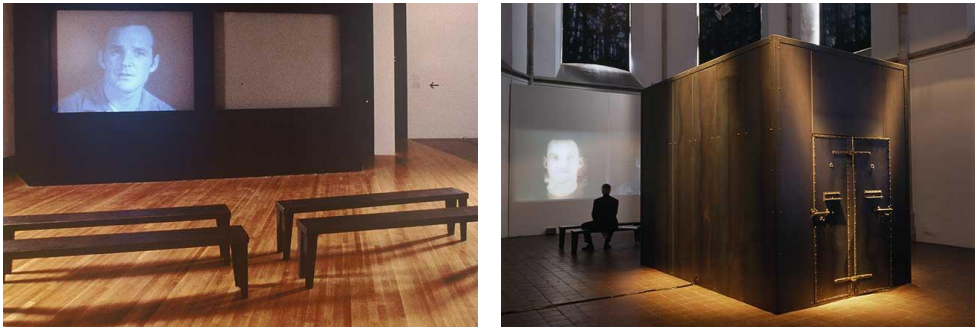
En muchos de sus trabajos, como sucede en *Out of Sight/ Out of Mind* (Fuera de vista/ Fuera de Mente, 1994), o *Under Lock and Key*, 1994, Beth B nos sitúa en la visión de un sujeto cruel y despiadado, pero que a su vez es víctima del engranaje de la sociedad.

¹⁹⁵LORD, Roberta. Beth B. *Grandarts* [en línea]. Nueva York: marzo 1998. [Fecha de consulta: 27 Octubre 2013]. Disponible en: http://www.grandarts.com/past_projects/1998/1998_03.html
Traducción propia. Texto original en inglés: “My intention is not to sensationalize but provoke”.

¹⁹⁶En muchas de las películas de la ex-pareja, e incluso en películas posteriores de Beth B, encontramos como actriz a Lidya Lunch, icono de los 80 y 90, performer, escritora, actriz, cantante y artista.

IV.4.2.2. *Under Lock and Key* y *Belladonna*: “Abusaron de mí...”

Existen varias obras de Beth B en las que se pone de manifiesto el abuso sexual, la agresión o la violación como acontecimientos traumáticos del que el individuo es víctima. Beth B, además, sitúa en algunas de sus obras la infancia como origen de estas experiencias negativas.



Beth B, *Under Lock and Key*, 1994.

Entre sus trabajos, destacamos *Under Lock and Key* (Bajo llave y candado, 1994), una instalación compuesta por cuatro celdas de reclusión, mostrada por primera vez en el Wexner Center of the Arts en 1993. Al entrar a la celda, escuchamos una voz que lee parte del libro *In the Belly of the Beast* del conocido asesino Henry Abbott, recontando las experiencias de su autor durante su aislamiento en la cárcel. Fuera de la celda, el espectador se enfrentaba a dos proyecciones. En primer lugar, un vídeo de aproximadamente treinta minutos de duración en el que diversas personas víctimas de abusos hablaban directamente ante la cámara, leyendo una serie de cartas escritas en las que se dirigían a sus agresores. En segundo

lugar, un vídeo en el que un actor leía una serie de entrevistas con el asesino mediático Ted Bundy. De este modo, la audiencia era capaz de interactuar con estas diversas voces y experimentar finalmente el aislamiento y la desolación en el interior de una celda. La propia artista habla sobre la forma en que las víctimas se dirigen a la cámara en *Under Lock and Key*:

*Las proyecciones de vídeo son muy largas – se trata tan sólo de la cabeza de la persona, así que de algún modo se dirigen a ti. Tú llegas a ser la persona que las agredió, y esta conexión directa crea un diálogo, en el que puedes entrar o no.*¹⁹⁷

En otro de sus vídeos, *Belladonna* (1989), Beth B trabaja en torno a temas como el trauma infantil, el miedo, los abusos, etc. El vídeo fue exhibido por primera vez en 1989 en el High Museum of Art de Atlanta, Georgia. Se trata de un vídeo documental sobre las contradicciones inherentes de un mundo que es a la vez inocente y perverso, benigno y cruel. Comienza con la imagen ingenua de un niño que emerge de las sombras y exclama: "No soy una mala persona".¹⁹⁸ Esta frase, repetida varias veces desde el principio del vídeo, ofrece una letanía que impregna todo el vídeo con un sentimiento de culpabilidad.

¹⁹⁷ZURBRUGG, Nicholas. Beth B. En: ZURBRUGG, Nicholas (ed.). *Art, Performance, Media: 31 Interviews*. Minneapolis: University of Minnesota, 2004, p. 52. Traducción propia. Texto original en inglés: "The video projections are very large – it's just the head of the person, so that in a sense they're addressing you. You become the person who has assaulted them, and this direct address creates a dialogue, whether you want to be in the dialogue or not."

¹⁹⁸B, Beth. *Belladonna* [video]. 1989. Traducción propia. Texto original en inglés: "I'm not a bad person".

Este es, precisamente, el punto de partida para un vídeo en el que se suceden trece personajes diferentes, entre los que se encuentra la propia Beth B, la cineasta y pintora Ida Applebroog (madre de Beth B), algunos amigos (como el cineasta Jonas Mekas) y diversos actores, los cuales hablan sobre la violación, el abuso sexual, la tortura física y mental, o la soledad. Al principio, las descripciones que realizan los personajes parecen ser individuales, sobre crímenes que han oído o que les ha pasado a ellos. Sin embargo, al final, los personajes parecen repetir las mismas frases, evocando sentimientos que ya hemos oído en los anteriores personajes, como si las personas y las palabras se hubieran hecho intercambiables.

Otro dato importante es que las declaraciones ante la cámara son realizadas de forma fragmentaria. Los personajes aparecen contando sus historias que la autora ha fragmentado para proporcionar un ritmo ascendente a la película, similar a la estructura narrativa de su otra película *Stigmata*, donde la evolución de las historias se sucede paralelamente.

El personaje más estridente de *Belladonna* es un hombre flaco y ceñudo que declara: "A los seis años ya tenía erecciones". Pese a que al final de la película se revela que en su infancia sufrió abusos sexuales, el hombre no puede evitar mostrar la repulsión que siente hacia sí mismo.



Beth B, *Belladonna*, 1989

Al final del vídeo se revela que el texto está construido en base a temas sobre la crueldad y el abuso, extraídos de diversas fuentes, entre ellas, frases del asesino Joel Steinberg, testimonios de víctimas de Josef Mengele, y fragmentos de los estudios de Freud recogidos en *A Child is Being Beaten* (1919).

Los efectos de claroscuro en los vídeos de Beth B acentúan unos personajes que parecen luchar entre tinieblas, enfatizado con una música inquietante y con la superposición de dibujos de la artista Ida Applebroog. Todo queda reflejado en el propio título, *Belladonna*, que puede significar tanto una mujer bella como un tipo de planta alucinógena venenosa. Un hecho importante es que esta planta era muy consumida por mujeres por cuestiones que tenían que ver con una moda del siglo XIX. La belladonna producía la dilatación de las pupilas al ser consumida, y hacía que estas pareciesen más grandes y transparentes, pero a la vez podía ocasionar la psicosis. Así pues, en *Belladonna* (bello y terrorífico al mismo tiempo) no podemos evitar sentir, más que compasión por los personajes, cierto desasosiego y reparo por las historias que cuentan, a veces espeluznantes.

Todo adquiere una nebulosidad siniestra que ayuda a posicionarnos más de un lado de la victimización y la atrocidad ante una sociedad adversa y destructiva. En este sentido, los recursos utilizados por la artista en sus vídeos permiten una identificación del espectador con la víctima.

IV.4.2.3. *Stigmata*: “Ahora sé que mi madre intentó matarme...”

*Me enamoré de la heroína, y diez años después, dejé de estar enamorado pero ya no podía dejarla.*¹⁹⁹

(Testimonio de *Stigmata*)

En *Stigmata* (1991), Beth B mantiene una línea de trabajo muy similar a *Belladonna*, donde aparecen diferentes rostros en primer plano, personas que hablan en una actitud confesional ante la cámara. Se trata en esta ocasión de tres hombres y tres mujeres, de diferentes edades y lugares²⁰⁰, que nos cuentan cómo se iniciaron en el mundo de la droga, debido a los conflictos familiares que vivieron y a situaciones de desesperación en las que no encontraban otra salida. Sin embargo, el vídeo –de más de media hora de duración- acaba con cierto optimismo. En la trama las historias, aunque fragmentadas, siguen un ritmo paralelo –como ocurría en

¹⁹⁹B, Beth. *Stigmata* [vídeo]. 2013. Traducción propia. Texto original en inglés: “I fell in love with heroine, but ten years later I fell out of love but I couldn’t stop (...).”

²⁰⁰Hay un personaje que nace en el barrio Le Bronx (Nueva York), otro en New Cork (San Francisco), en las afueras de Philadelphia, en un suburbio de Detroit (Michigan), en Tennessee, y en Omaha (Nebraska). Todos en EEUU.

Belladona- y parecen transcribir una parábola de hundimiento en una situación crítica para los protagonistas, salvada al final por la explicación de cómo llegaron a superar la drogadicción y de cómo rehicieron sus vidas.

La mayoría de los personajes hablan sobre cómo comenzaron a consumir droga, casi siempre como refugio ante una infancia difícil, donde su vida llegó a tocar fondo. Un hombre joven dice:

*Cuando tenía once años mi padre murió. (...) Nunca creí que pudiera llegar a funcionar en un mundo normal. Creo que sentía que estaba realmente enojado con la sociedad aunque no sé por qué. Me sentía discriminado. (...) No tenía ni idea del peligro. (...) Tenía realmente demasiado miedo como para saltar por la ventana o algo de eso; no era la clase de muerte que estaba buscando. Quería una muerte que pudiera llegar a experimentar una y otra vez. (...) Durante años llevé una vida manejable sin importar cuanta droga tomara, pero de repente se me fue más y más de las manos. Perdí trabajos, amigos, no podía pagar mi alquiler, (...)*²⁰¹

La palabra “stigmata”, de origen latín, se refiere originariamente a las *heridas sangrantes* sufridas por algunos santos en los manos, pies, cabeza y costado que se asemejan a las que tuvo Cristo en el calvario. Su derivación, la palabra “estigma”, puede referirse tanto a las posibles marcas sobrenaturales en los santos, a las enfermedades o a una marca natural

²⁰¹B, Beth. *Stigmata* [vídeo]. 2013. Traducción propia. Texto original en inglés: “When I was 11 my father died. (...) I never felt like I could really function in a normal world. I think that I felt really angry at society but I really don’t know why, I really felt like an outsider. (...) I had no idea of the danger. (...) I was too afraid to actually jump out of a window or something like that, it was more like that was not the kind of dead I was looking for, I wanted a death that I could experience over and over again. (...) Over the years I kept my life manageable no matter how many drugs I did and then suddenly or not suddenly it got more and more unmanageable. I lost jobs, friends, couldn’t pay my rent, (...)”

con la cual se ha nacido, pero también a una marca corporal con un hierro al rojo vivo con la que se marcaba a los criminales. En esta obra de Beth B parece que no está tan clara la diferencia entre la aparición de este “estigma” de forma “natural” por una serie de acontecimientos del pasado que marcaron y determinaron la vida de estos individuos, y el hecho de que estos hayan sido “estigmatizados” o “marcados” como criminales o marginados por la sociedad. En el ejemplo anterior, el hombre dice que tras la muerte de su padre, pensó que nunca podría llegar a funcionar en este mundo. Este hecho es relevante porque marca la infancia del protagonista, a la edad de once años. El argumento de esta persona apunta hacia la infancia como el detonante de su vida de drogadicción. Sin embargo, también señala las consecuencias de este modo de vida, la marca y la consecuencia negativa que también le afectaron emocionalmente: el hecho de perder trabajos, amigos, o de no poder pagar el alquiler. Su culpa acrecentaba su necesidad de castigo, de “experimentar la muerte una y otra vez”. Sin embargo, el suicidio no era un castigo suficiente para el joven, tenía que ser algo mucho más doloroso y autodestructivo.

Stigmata aborda tanto la herida sangrante de sus protagonistas, no cicatrizable durante un largo período de sus vidas, y la marca de por vida del criminal, de una persona estigmatizada por la sociedad. La *herida sangrante* – o trauma – como bienaventurábamos al inicio de este capítulo, encuentra su indicio de curación en la parte final del vídeo, cuando los protagonistas explican cómo salieron adelante con sus vidas.



Beth B, *Stigmata*, 1991.

La situación expuesta por otra de las protagonistas, una mujer de unos cuarenta o cincuenta años, encierra una vida trágica. El origen de la vida estigmatizada de la protagonista se sitúa de nuevo en la niñez, cuando descubrió que su madre quería matarla:

Tuve una vida maravillosa hasta los dos años, cuando comenzó el miedo. Ahora sé que mi madre intentó matarme, pero yo no sabía esto por aquel entonces (...).

Me hacía pequeños cortes a escondidas, pero entonces paré. Sentía que me estaba volviendo loca. (...) Estaba traumatizada, porque era como si no pudiera vivir fuera de este sistema enclaustrado. (...) Conocí a un chico y nos fuimos a Nueva York. Él era destructivo consigo mismo y estaba muy loco. Me dijo que iba a morir a los 33 años, y así hizo. Pensé que las cosas ya no podrían mejorar. (...) Sentía que estaba muerta, cuando en realidad estaba viva. Lo que hizo que dejase la droga fue que alguien sugirió que yo necesitaba tratamiento para la adicción (...). Fue el final del infierno.²⁰²

Los diferentes personajes han vivido situaciones difíciles; han crecido en ambientes marginales, en familias que no se comunican entre ellos, en situaciones de padres divorciados y en un ambiente rodeado por el alcoholismo y la drogadicción. En ocasiones, estas historias son interrumpidas por imágenes del exterior, por paisajes desde una ventana (que alude a una especie de enclaustramiento) o imágenes de parques en un día muy soleado. La cámara que avanza en medio de la oscuridad hacia la luz constituye la metáfora del desenlace del film: la búsqueda de una salida, de una luz entre la más absoluta oscuridad. Como explica

²⁰²Íd. Traducción propia. Texto original en inglés: "(...) started a bright life until age of two, then enveloped in fear. I know now that my mother tried to kill me, but I didn't know this at that time (...). I cut myself a bit in the closet, and then I stopped, I just felt like I was going crazy (...). I was traumatized, cause it was like I could not live outside of this enclosed system (...). I met a guy and moved to NY he was self-destructive and nuts and told me he was gonna die at the age of 33 and he did, and I denied that things were gonna get better (...). I felt like I was dead when I was alive. What made me finally to stop was that someone suggested that I would need treatment for addiction with the drugs and the alcohol. (...) That was the end of the hell (...)."

metafóricamente Sharon Hymer, “la confesión es un viaje que nos mueve de la oscuridad hacia la luz”²⁰³, algo que vemos reflejado en *Stigmata*.

Los testimonios de *Stigmata* llegan a ser bastante convincentes debido a la simplicidad de la escena, limitada a un primer plano de las personas, en un monólogo en el que hablan sobre sus vidas y sus experiencias. Sin embargo, como en la mayoría de los trabajos de la artista de este tipo, se trata de una ficción narrativa.

Después de *Belladonna* o *Stigmata*, los trabajos de Beth B, desde finales de los noventa, parecen haber dado un giro, no tanto temático, pues los temas tratados continúan siendo en ocasiones los mismos –sucesos de violación, abusos sexuales, secuelas en el individuo, sufrimiento, etc –. Sin embargo, se trata de proyectos que avanzan hacia una visión menos opresiva e individualista y más ligada a la realidad social. Quizá, precisamente, el trabajo de Beth B ha caído en el exceso al considerar el sujeto como víctima del sistema en un sentido profundamente alienante, donde parece no haber una solución posible. En una entrevista para *Indiwire*, Beth B dijo respecto al desarrollo de su trabajo:

Encuentro una evolución entre mi trabajo anterior y el actual. Cuando era joven, todo lo que veía era delincuencia, alienación, el abismo oscuro; actualmente continúo trabajando en este sentido. Pero en mi desarrollo como persona, entiendo que los seres

²⁰³HYMER, Sharon. *Consuming Confessions. The Quest for Self-Discovery, Intimacy and Redemption*. Minnesota: Hazelden, 1996, p. 24. Traducción propia. Texto original en inglés: “Confession is a journey that moves us from the darkness toward the light.”

*humanos somos capaces de una increíble y profunda transformación y cambio. Veo este cambio en mi trabajo empezando por "Two Small Bodies" donde los dos protagonistas se enfrentan el uno al otro, intentando destruirse mutuamente, pero que acaban por establecer una reconciliación y aceptación. Incluso en "Voices Unheard", donde nos encontramos ante cuestiones sobre el abuso sexual, hay muchos de los chicos que dicen "Quiero que esto se pare." Hay esperanza. Para mí, existe un mismo camino esperanzador en mi película "Breath in/ Breath out". Se dice que podemos alcanzar el borde del trauma y el terror y volver para recrearnos en nosotros mismos. Podemos crear modos positivos de vivir nuestras vidas con la conciencia de donde hemos estado y adónde hemos llegado.*²⁰⁴

Voices Unheard (1997) es un documental a través del cual la artista/cineasta explora conflictos dramáticos sin caer en principios tan esencialistas, donde da a conocer la vida de unos jóvenes violadores que viven en una difícil situación en Centro América, cuyas edades comprenden entre los 13 y los 18 años. Los jóvenes, sometidos a terapias de tratamiento, hablan mediante entrevistas ante la cámara. La cuestión,

²⁰⁴HANDELMAN, Michelle. Interview: Waiting to Exhale; Beth B's 'Breath In/Breathe Out' Marks Rising Success for Art-Filmmaker. *Indiewire* [en línea]. 22 Febrero 2001. [Fecha de consulta: 20 Mayo 2010]. Disponible en: http://www.indiewire.com/people/int_B_Beth_010222.html

Traducción propia. Texto original en inglés: "That's where I see my evolution has come between my old work and my more recent work. When I was younger, all I could see was the entrapment, the alienation, the dark abyss; I actually reveled in that state. But as I evolved as a person, I understand that as human beings we are capable of an incredible and profound transformation and change. I see this shift in my work starting with "Two Small Bodies" where these two characters battle each other, try to destroy the other, but they end up coming to a place of reconciliation and acceptance. Even in "Voices Unheard," where it's easy to see the cycle of sexual abuse, there were a lot of kids saying I want the cycle to stop with me. There was hope. To me it was a very hopeful film in the same way "Breathe In/Breathe Out" is a hopeful film. It's saying we can go the edge of trauma and terror and come back to recreate ourselves. We can create positive ways of living our lives with the awareness of where we've been and what we've been through."

según Beth B, es si este tipo de tratamientos preventivos puede prevenir realmente a estos chicos de ser violadores, ya que precisamente, muchos de ellos habían sido agredidos sexualmente durante su infancia.

Por otro lado, el documental *Breath in / Breath Out* (2000) explora, después de más de treinta años, las secuelas de la Guerra de Vietnam. Así, Beth B visita My Lai²⁰⁵ en Vietnam junto con tres veteranos de la guerra que vivieron el conflicto, y sus respectivos hijos, ya adultos, quienes expresan sus sentimientos y los efectos de la guerra en sus familias, a través de un viaje por la memoria de estas personas. Como señala la artista a raíz de este trabajo:

*Comencé a ver algo que no había sido tratado: que en el trauma, los efectos de la guerra son intergeneracionales. Así (...) comencé a pensar también en traer a sus hijos.*²⁰⁶

²⁰⁵Recordemos que el 16 de Marzo de 1968 tuvo lugar, precisamente en My Lai, una de las matanzas que causaron mayor escándalo a nivel internacional por parte del ejército americano hacia los vietnamitas.

²⁰⁶HANDELMAN, Michelle. Interview: Waiting to Exhale; Beth B's 'Breath In/Breathe Out' Marks Rising Success for Art-Filmmaker. *Indiewire* [en línea]. 22 Febrero 2001. [Fecha de consulta: 20 Mayo 2010]. Disponible en: Disponible en:

http://www.indiewire.com/people/int_B_Beth_010222.html

Traducción propia. Texto original en inglés: "(...) I started to see something that had not been addressed -- which was the way trauma, the effects of war -- are intergenerational. So through these talks with Eckart, I began to think about bringing in the children."

http://www.indiewire.com/people/int_B_Beth_010222.html

IV.4.3. El trauma dentro de la estructura familiar: Gillian Wearing

IV.4.3.1. El origen de experiencias devastadoras en la familia

La mayor parte de las veces, el acontecimiento traumático surge como experiencia individual, en estructuras sociales tan íntimas como la familia. Freud describe *lo siniestro* como “aquella suerte de sensación de espanto que se adhiere a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás.”²⁰⁷ A través de la explicación de los conceptos *Heimlich* y *Unheimlich*, Freud nos dice que, mientras que el primer término significa “familiar”, “dócil”, “íntimo”, “confidencial”, el segundo alude a lo que no es conocido ni familiar, y que por ello produce terror. Sin embargo, el primer término, *heimlich*, se utiliza también para “lo oculto”, “lo secreto”, “lo que los demás no deben conocer”. Así pues, *lo siniestro*, como expresa también Eugenio Trías en *Lo bello y lo siniestro*, ocuparía un lugar entre lo conocido y lo desconocido; más aún, cuando en las entrañas de lo familiar surge lo desconocido. Freud dice que “*lo siniestro* en las vivencias se da cuando complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión exterior, o cuando convicciones primitivas superadas parecen hallar una nueva confirmación. (...) Se repite, pues, algo familiar e íntimo, pero olvidado por medio de la censura, superado y refutado por la conciencia del sujeto.”²⁰⁸

²⁰⁷ TRÍAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel, 1982, p.31.

²⁰⁸ *Ibid.*, p.39-40.

Dentro de este ámbito opera el trabajo de Gillian Wearing (Birmingham, 1963), artista británica de reconocido prestigio. Su obra ha sido considerada como un reportaje que da voz a las experiencias y emociones de diferentes grupos en Gran Bretaña, llegando a representar un amplio espectro de la sociedad. Sus propuestas casi siempre resultan de una interacción con la gente, en ocasiones con individuos marginales, desde personas desfavorecidas a borrachos o transexuales (entre estos trabajos cabe destacar *Take Your Top Off*, 1993; *Theresa*, 1998; *Drunk*, 1999; *Prelude*, 2000). Sin embargo, uno de los temas fundamentales surgidos a través de su obra es la familia, las relaciones entre madre e hijos (*Sacha and Mum*, 1996; *2 Into 1*, 1997), y los entresijos familiares que esconden episodios de violencia, maltrato, incesto, abusos, etc., como podemos escuchar a través de algunos individuos que participaron en sus series *Confess All*, *Trauma* y *Secrets and Lies*.

Dentro de su producción videográfica, cabe destacar que el punto de vista de Wearing es principalmente el de un observador. La propia artista ha reconocido siempre haber estado interesada en escuchar. Nunca emite un juicio de valor hacia la persona, sino que deja a esta actuar y hablar por sí sola. La mayoría de sus piezas resultan de una interacción con la gente, y elaboran el concepto de máscara, la oposición entre el interior y la apariencia exterior.

El trabajo artístico de Gillian Wearing ha sido muy influenciado por algunos programas retransmitidos por la televisión británica, tales como *Seven Up*

(1964)²⁰⁹ o *The Family* (1974)²¹⁰, en los cuales gente del día a día aparecía de forma novedosa en el medio televisivo y hablaba de su vida privada y personal. Este tipo de programas y de *reality shows* de principios de los años noventa eran ya conocidos antes de llegar a Estados Unidos. Según aborda Christopher Lasch en *La cultura del narcisismo*, hoy en día la revelación de uno mismo se ha convertido en una industria y un mercado. Sin embargo, la actual degradación de este tipo de material televisivo, convertido en entretenimiento, cotilleo y espectacularización, no es comparable con el trabajo de la artista británica.

IV.4.3.2. Confess All On Video...: “No he sido capaz de tener relaciones con mujeres”.

Gillian Wearing ha sido una de las artistas que más ha explorado la confesión de acontecimientos traumáticos o hechos que han marcado la vida de determinados individuos. Una de sus obras más conocidas es *Confess All On Video. Don't Worry, You Will Be In Disguise. Intrigued? Call Gillian* (Confíesalo todo en vídeo. No te preocupes, saldrás disfrazado. ¿Intrigado? Llama a Gillian, 1994). En este vídeo que recoge los monólogos de diez personas se suceden una serie de confesiones en los cuales no se revela la identidad de los sujetos. Gillian Wearing dice sobre este vídeo:

²⁰⁹Programa documental realizado por el cineasta, director y productor inglés Michel Apted, en el que se realizaban entrevistas a las mismas personas cada siete años (de ahí sus sucesiones: *7 Plus Seven*, *21 up*, *28 up*, etc.). *Seven up* empezó a ser retransmitido por Granada Television, y adquirió una gran audiencia. La influencia de este programa en Gillian Wearing podemos verlo más concretamente en su vídeo *10-16*.

²¹⁰Programa de Paul Watson y Franc Roddam.

*Todos ellos quisieron llevar máscara; ninguno quería ser revelado. La gente quería contar alguna emoción, pero no ser identificado.*²¹¹



Gillian Wearing, *Confess All...*, 1994.

Confess All... es una profunda exploración de los pliegues de la intimidad humana, que hunde sus raíces en una sociedad británica aún muy

²¹¹DEUTCHE BANK ARTMAG. Confess All: The Revealing Art of Gillian Wearing. [Fecha de consulta: 27 Octubre 2013]. Disponible en:

<http://db-artmag.de/archiv/2005/e/5/1/356-2.html>

Traducción propia. Texto original en inglés: "They all wanted to wear a mask, none of them wanted to be revealed. People wanted to exhibit some emotion, but not be identified."

escéptica con el desvelamiento de la inestabilidad de la estructura familiar. *Confess All* es producido en medio de una Gran Bretaña turbia, escindida entre movimientos de liberación gay y feminista, la moda *punk*, y la oleada represiva los gobiernos conservadores de Margaret Thatcher y, posteriormente, John Major, los escándalos sensacionalistas hacia finales de los ochenta y principio de los noventa, etc. La artista colocó un anuncio en la revista *Time Out* en el que se podía leer lo mismo que dice el título de su vídeo, “Confíésalo todo en vídeo. No te preocupes, saldrás disfrazado. ¿Intrigado? Llama a Gillian”. Aquellos que se decidieron a participar poniéndose en contacto con Gillian Wearing lo hicieron bajo pelucas y máscaras de látex –entre las que destacan las del dirigente laborista Neil Kinnock e incluso el rostro de George Bush– o mediante la utilización de plástico transparente que, al envolver el propio rostro, quedaba deformado por completo.

Los sujetos de *Confess All* nos hablan de prostitución, drogas, travestismo, robo, homofobia, incestos, etc. En *Confess All*, se confunden pequeños traumas e incidentes con otras confesiones mucho más serias. Así, encontramos desde un joven que robó un ordenador en un colegio en su adolescencia hasta un hombre marcado por el incesto de sus hermanos, sin ningún tipo de diferenciación. En esta décima y última confesión de *Confess All* podemos ver uno de los casos más serios de experiencia que ha ocasionado fuertes problemas en el desarrollo de la sexualidad de su protagonista. A raíz de la muerte de su padre, su hermano y sus dos hermanas comenzaron a mantener relaciones sexuales, aunque sin coito,

una relación que prolongarían hasta que una de ellas cumpliera los diecisiete años. El protagonista estaba realmente afectado por la muerte de su padre y nunca se vio envuelto en estas relaciones. Sin embargo, habla de las consecuencias de este hecho, del cual nos dice que:

*[...] está encaminado a enormes problemas en mi vida, porque tengo una memoria fotográfica y esas imágenes de mi hermano y hermana besuqueándose están grabadas en mi mente. Significa que mi propia sexualidad ha sido completamente destruida por esto, porque mi sexualidad ha estado atrapada por completo en una espiral cerrada. Soy heterosexual, pero tan pronto como mi sexualidad se desarrolla más de dos o tres días, me vienen estas imágenes calientes a mi cabeza y mi sexualidad se disipa a causa de estas imágenes. A causa de esto no he sido capaz de tener relaciones con mujeres. Tengo treinta y seis años y todavía soy virgen. Nunca he besado a una mujer pero he puesto mis brazos alrededor de una dos veces en mi vida. Está orientado hacia mucho dolor emocional.*²¹²

Después, el sujeto confesante continúa diciendo que fue a la comisaría de policía y pidió que lo arrestasen, realizando un pequeño espectáculo lanzando una papelera de metal por el piso, hecho por el cual pasó dos

²¹²REMES, Outi. *The Role of Confession in Late Twentieth Century British Art*. Tesis doctoral. Reading: University of Reading, 2005, p. 220. Traducción propia. Texto original en inglés: "And it's led to enormous trouble in my life, because I've got a photographic memory and these images of brother and sister snogging are branded onto my mind. It's meant that my own sexuality has been completely destroyed by this thing, because my sexuality has been completely caught up in a tight spiral. I'm heterosexual, but as soon as my sexuality builds up over two to three days, I get these white hot images in my mind and my sexuality dissipates because of those images. Because of this thing I haven't been able to have relationships with women. I'm thirty-six and still a virgin. I've never kissed a woman but I've put my arms around one twice in my life. It's led to a lot of emotional pain."

horas en prisión. El sujeto explica que lleva aproximadamente un año yendo a un psiquiatra:

*He estado haciendo [tratamiento psiquiátrico] durante un año y todavía continúa. Pero esto todavía me ha llevado a una supresión total de mi carácter. Se ha convertido en una obsesión. Tan pronto como tengo pensamientos sexuales, son sobre esto, y también he desarrollado mis propias fantasías sobre besar y abrazar a mis hermanas. Pero mis hermanas no se me acercarían cuando era joven porque estaba teniendo un problema emocional después de la muerte de mi padre. Esta es una confesión verdadera y no creo que pueda añadir nada más que esto. Sólo puedo esperar que esto sea parte de un proceso terapéutico del que busco experimentar.*²¹³

Gillian Wearing señala acerca de este último confesante en *Confess All*, un hombre de gerencia media con dinero que no necesitaba ser exhibicionista, que estaba recibiendo terapia cuando participó en el vídeo:

Él veía a un psiquiatra por aquel entonces, pero vino, como él mismo dice en el vídeo, como si se tratase de parte del proceso terapéutico... él particularmente quería verse en una galería de arte... Los terapeutas conocen tu identidad porque ellos ven tu cara,

²¹³*Ibid.*, p. 221. Traducción propia. Texto original en inglés: "(...) I have been doing for just over a year and it's still going on. But this thing has still led to a total suppression of my character. It has become an obsession with me. As soon as I have sexual thoughts they're just about this thing, and I've also developed my own fantasies about kissing and cuddling with my sisters. But my sisters wouldn't come near me when I was young because I was having emotional trouble after my father had died. This is a true confession and I don't think I can add any more than this. I can only hope that this is part of a therapeutic process which I'm seeking to undergo."

*mientras que él y yo nunca íbamos a volver a vernos otra vez, así que era mejor para él.*²¹⁴

IV.4.3.3. Trauma: “Naturalmente es algo que jamás he olvidado...”

En *Trauma* (2000), Gillian siguió un procedimiento similar a *Confess All...*, realizando una invitación mucho más específica que en el trabajo anterior, colocando un anuncio que decía así: “Experiencias negativas o traumáticas de la infancia o adolescencia de las que quieras hablar en una película. Tu identidad estará oculta.”²¹⁵ Según la artista, su intención en *Trauma* era que la máscara funcionara como un retorno al pasado para aquella persona que se la pusiera. En este caso la finalidad del proyecto apunta hacia el trauma infantil; es por ello que las máscaras representan rostros de niños y adolescentes. El relato del episodio traumático tiene lugar como una especie de retorno al momento del acontecimiento durante la infancia. Como señala Vicente Aliaga, se trata de “retratos que parten del artificio de la máscara que les ubica en la adolescencia que se ven forzados a recordar, rememorando de ese modo el punzón del trauma.”²¹⁶ En este caso, abusos, incestos, palizas, intentos de asesinato, etc. –historias que marcan

²¹⁴DE SALVO, D. Interview: Donna De Salvo in Conversation with Gillian Wearing. En Outi Remes, *The Role of Confession in Late Twentieth Century British Art*. Tesis doctoral. Reading: University of Reading, 2005: Traducción propia. Texto original en inglés: “He was seeing a psychiatrist at the time, but he came to me, as he says himself in the video, as part of the therapeutic process. He particularly wanted it to be seen in an art gallery... Therapists would know your identity because they would see your face, whereas he and I were never going to set eyes on each other again, so that was better for him.”

²¹⁵Gillian Wearing. Barcelona: Fundació La Caixa, 2001, p. 14.

²¹⁶*Íd.*

negativamente la estructura familiar– son las experiencias personales más recurrentes en esta vídeo-instalación, presentada en una pantalla pequeña en el interior de una cabina oscura.

El primer confesante cuenta que al suicidarse su madre, fue a vivir de pequeño con su hermana a casa de su padre y su madrastra. Su padre, un hombre rico, lo maltrataba, le pegaba, le daba tirones fuertes de oreja; se trataba de un ritual que el confesante describe como “bastante tétrico”:

En un momento determinado elaboré un plan para librarme de mi padre porque pensaba que si él moría, como era muy rico, su dinero iría a parar a mi madrastra. A mí ella me gustaba. Los tres, mi madrastra, mi hermana y yo estábamos unidos y nos ayudábamos, así que pensaba que estaría bien librarse de mi padre. Eso era... Planeé todo hasta el más mínimo detalle. Teníamos un viejo tractor con una pala delantera para mover el estiércol. (...) Más de una vez se había presentado la ocasión y así me lo imaginaba yo: Mi padre estaría sentado junto a un árbol, yo iría conduciendo el tractor, colocaría la pala delantera frente a él... Era muy sencillo poner la tercera marcha, acelerar, soltar el embrague y acabar de una vez. Mi padre... A mí no me pasaría nada porque todo sería un trágico accidente.²¹⁷

El confesante entonces señala entonces el motivo que le impidió hacerlo: “Siempre me han dado náuseas los cuerpos aplastados, como creo que le sucede a la mayoría de las personas. Esa es la razón por la que no lo hice y a ese nivel llegué.” El protagonista entonces excusa su pensamiento diciendo: “esto era lo que quería hacer, aunque no era muy consciente de

²¹⁷*Ibid.*, p. 80.

ello.” Y al final de su confesión: “Me doy cuenta de que yo no era culpable en un cien por cien; pero de todo esto ha pasado ya mucho tiempo.”²¹⁸

No todas las confesiones, pese a tratarse de experiencias traumáticas, tienen el mismo efecto en los individuos. Una mujer confiesa que acabó en un centro internado a los nueve años por una recomendación de un psiquiatra que le acarreó secuelas, ya que la mayoría de las otras chicas tenían ficha policial y le pegaban o se metían con ella, llamándole “mole atontada”. La conclusión de la mujer fue: “Creo que me hizo más fuerte pero me dejó un gusto amargo”²¹⁹, lo cual muestra una cierta superación de los acontecimientos, que acontecieron durante tres años de su vida.

Una tercera confesante habla de una paliza que recibió a los seis años por parte de su padre:

*(Mi padre) me llevó arriba y me sujetó por un brazo. Entonces, como si fuera una pelota de boxeo, empezó a golpearme una y otra vez... Ese es el incidente sobre el que quería hablar. Naturalmente es algo que jamás he olvidado, aunque, desde luego, mi padre no lo recuerda.*²²⁰

Después, en otra ocasión, recibió otra enorme paliza que le dejó el ojo amoratado, pero como señala la mujer, “No recuerdo el desencadenante.” Y continúa diciendo: “Probablemente estuviera sentada en una silla según

²¹⁸ *Íd.*

²¹⁹ *Ibíd.*, p. 82.

²²⁰ *Íd.*

mis padres, sin hacer nada...”²²¹ No sabemos si la mujer dice esto realmente porque no lo recuerda o porque no le interesa dar a conocer esta información, como en el caso descrito por otro confesante que tampoco dice recordar los motivos que llevaron a su padre a dejarlo en medio del desierto de California. Lo que sí nos deja esta confesante como conclusión es que los niños no merecen ser maltratados por sus padres, lo cual nos lleva a pensar que nunca permitiría el maltrato de sus hijos.

Otra confesante habla de los abusos sexuales en su infancia, que sufrieron ella y su hermana por parte de su abuelo, y que acabaron el día en que él murió, hecho que para la mujer supuso una liberación:

*Mi experiencia traumática son los abusos de mi abuelo, desde los tres años hasta los nueve, cuando él murió. Era aterrador, el temor de ir a verle cada semana y saber que iba a volver a ocurrir una y otra vez. Creo que era lo más aterrador, saber de antemano qué iba a pasar. Yo le dejaba hacer porque creía que todos los abuelos lo hacían a sus nietos.*²²²

Algunos confesantes sienten liberación cuando la persona que les había hecho el daño había muerto. Otros, en cambio, adoptan la postura de querer perdonar. Un confesante cuya niñez pasó en un orfanato hasta que tuvo una familia adoptiva, pronto empezó a sufrir abusos sexuales por parte de su padre adoptivo. “El hecho ha afectado mi vida”, dice describiendo estas consecuencias:

²²¹ *Íd.*

²²² *Ibid.*, p. 84.

*Incluso ahora, cuando la gente me mira me pregunto qué estarán pensando de mí, y a menudo siento pánico, especialmente cuando estoy en un supermercado entre mucha gente... (...) He probado varios medicamentos y medicinas en mi vida, pero nada funciona. En mi caso lo único que ha funcionado es aprender a perdonar. Perdonar aunque estén equivocados, pero perdonar.*²²³

Él mismo no se da cuenta, pero no es capaz de perdonar a su padre. El perdón es algo que la religión ha demostrado como herramienta poderosa de absolución de pecados. Esta absolución implicaría olvidar la causa o el acontecimiento que una vez tuvo lugar, perdonar a la persona. Perdonar es silenciar el pecado, hacerlo desaparecer. Sin embargo, después de escuchar su confesión, uno no piensa que el individuo haya superado su trauma. Inconscientemente, el sujeto está revelando todo lo contrario: está potenciando su necesidad de perdonar constantemente a todo el mundo, su sumisión y su silencio, consintiendo y permitiendo que los demás se aprovechen de él. El caso de este confesante refleja una herida no cerrada que tiene sus huellas hasta el presente.

Muchos protagonistas de *Trauma* no han conseguido rehacer del todo sus vidas, o dicen llevarlo “de la mejor forma posible”. En algunos ha causado problemas mentales, físicos y sexuales. Otros, por ejemplo, parecen más asombrados y enfurecidos por otros motivos no directamente relacionados con lo que podríamos ver como traumático. Así, por ejemplo, una mujer dice que durante un tiempo mantuvo relaciones sexuales con su hermano de mediana edad, masturbándolo. Aunque sabía que estaba mal, afirma

²²³ *Ibid.*, p. 87.

contundentemente: “por lo que a mí respecta, no quería que se acabase” o “yo lo veía como un juego, algo que los dos compartíamos, una forma de llevar nuestro cariño un poco más allá...”²²⁴. Sin embargo, cuando se enteró un profesor y llegó a los Servicios Sociales, su hermano de diecisiete años fue juzgado y multado, y a ella consideraron que era mejor ponerla bajo tutela, hecho que llevó a sus padres a la decisión de mandarla a un internado. Entonces la mujer explica: “yo tuve la sensación de que mi familia se lavaba las manos y me sentí rechazada.”²²⁵ Aunque la confesante revela el incesto, nos damos cuenta de que el punto clave está en que ella no comprendía el motivo de por qué acabar en un internado: “Servicios Sociales me decía una y otra vez que yo era la víctima y David el culpable de abusos. Pero yo no lo veía así, porque a esa edad, doce años, yo aquello lo veía como un juego.”²²⁶ Al decir “a esa edad, doce años”, intuimos que la mujer asume actualmente que no estaba bien. Sin embargo, no nos da señas de consecuencias reales en el presente. Esto lleva a pensar que la verdadera confesión de la mujer se centra en el discurso del rechazo de su familia y en el impacto de la opinión externa a ella, un posicionamiento ante el cual ella misma niega reconocerse como víctima de abuso.

En *Trauma*, la máscara se convierte en un símbolo de protección para las personas confesantes. Wearing, que se describe a sí misma como una mujer bastante hermética – “Casi siempre solía hablar muy poco”²²⁷ –

²²⁴ *Ibid.*, p. 86.

²²⁵ *Íd.*

²²⁶ *Íd.*

²²⁷ *Ibid.*, p. 29.

cuenta que en *Trauma*, la gente resolvía sus monólogos con o sin ayuda. Incluso en alguna ocasión, la artista dejaba la cámara grabando de forma ininterrumpida con el confesante a solas.



Gillian Wearing, *Trauma*, 2000.

IV.4.3.4. Secrets and Lies: “Todo lo que tengo está construido sobre mentiras...”

En una línea muy similar a los anteriores trabajos, *Secrets and Lies* (Secretos y mentiras), 2009, fue presentado el año de su realización en el Museo de Rodín, y posteriormente ha formado parte de la exposición

individual de *Wearing, People*, en la galería Tanya Bonakdar (Nueva York) durante el 2011.

En la serie de vídeos *Secrets and Lies*, Gillian Wearing volvió a poner un anuncio en el cual requería la participación de personas que tuviesen que confesar algo para formar parte de un vídeo. Nueve personas fueron finalmente escogidas, filmadas en planos muy cerrados, portando máscaras y pelucas mucho más elaboradas – algunas incluso más siniestras – que en los anteriores trabajos en esta línea. El resultado, de casi una hora de duración, fue presentado en un habitáculo que recordaba a un confesionario para mantener cierta relación de intimidad con el espectador, como había realizado anteriormente con *Trauma*.

Cada persona participante en el vídeo relata prolongadamente historias perturbadoras, aunque honestas, de vidas llenas de abusos, adicción a drogas, y de encontronazos con la ley y la violencia, pero la mayoría también explican cómo han podido continuar con sus vidas pese a todo. Tal y como señala el propio título, *Secrets and Lies*, la mayoría de estas personas han reconstruido sus vidas en el secreto y la mentira. Entre estas historias, un hombre, virgen hasta los 57 años, cuenta cómo ha utilizado la mentira para ocultar este hecho, fingiendo sobre su edad en que perdió la virginidad en una cena con los amigos; Otro hombre tiene la extraña fantasía de extirparse el pene quirúrgicamente, pero no por deseo de ser mujer ni de cambio de sexo; Una mujer mantiene el secreto de que está saliendo con un amigo del que no está enamorada y teme decirlo a los amigos que tienen en común porque no serían capaces de entenderlo; Otra

mujer dice tener un amante y que su marido no lo sabe; Una mujer confiesa que tras haberse separado de su marido comenzó a tener aventuras sexuales con extraños; Otra chica fue abusada por su hermano mayor; Un hombre enmascarado con el rostro de un vampiro dice que le encanta beber sangre menstrual; Un hombre con sudadera con capucha roja habla de las devastadoras consecuencias de una vida a causa del maltrato de sus padres, de *bullying* en la escuela, de constante violencia por parte de su padrastro, que lo llevaron a cometer un asesinato aleatoriamente contra un desconocido al que golpeó hasta matarlo, hecho por el cual pasó un tiempo en prisión; Finalmente, una mujer confiesa haber matado a su marido hace siete años, hecho que la llevó a que la separasen de sus hijos.

Aunque no todas estas confesiones tienen un origen en un evento traumático, algunas muestran la visión que tienen de sí mismos. La chica de la cual abusaron dice: “Había veces que pensaba que era por mi culpa. Quizá hice algo para merecerlo.”²²⁸ La mujer que tiene una aventura sexual pronto descubrimos que realmente es una manipuladora tanto de su marido como de su amante hasta tal punto de reconocerse en una constante mentira: “Creo que he mentado mucho en realidad, no estoy totalmente segura de cuándo digo la verdad, o si mis emociones son

²²⁸ Gillian Wearing. Köln : Walther König, 2012, p. 151. Traducción propia. Texto original en inglés: “There were times when I thought that perhaps it was my fault. Maybe I did something to deserve it.”

verdaderas.”²²⁹ También, el chico de la capucha roja se ve a sí mismo como un monstruo:

*Así que el yo real ahora, a pesar de trabajar y de que todo el mundo piense que soy amable, feliz, este pequeño y alegre personaje, el yo real ahora es alguien que se sienta a solas – así me veo – Me siento solo, en una habitación oscura, me miro, soy como una criatura retorcida y deformada, con cortes, cicatrices, heridas. Hago ruidos como un animal que ha sido herido, que ha sido retorcido. Soy feo, estoy cubierto de mierda, soy asqueroso, sucio, impuro.*²³⁰



Gillian Wearing, *Secrets and Lies*, 2009.

²²⁹*Íd.* Traducción propia. Texto original en inglés: “I think I’ve lied too much actually, I’m not entirely sure when I’m telling the truth, or if my emotions are true”.

²³⁰*Ibid.*, p. 154. Traducción propia. Texto original en inglés: “So the real me right now, despite going to work and everyone thinking I’m friendly, happy, this jolly little carácter, the real me is someone who sits alone – how I see myself this is – I sit alone, in a darkened room, I just look at myself. I’m like some twisted, deformed creature, with cuts, scars, wounds. I make noises like some animal that’s been wounded, that’s been twisted. I’m ugly. I’m covered in shit, I’m filthy, I’m dirty, unwashed, unclean.”



Gillian Wearing, *Secrets and Lies*, 2009.

La solitaria existencia en la que se encuentran algunos de estos individuos y la carga de culpabilidad que acontece en ellos no deja de resultar impactante.

A menudo, el trabajo de Gillian Wearing ha sido comparado con la terapia psicoanalítica, donde la artista ejerce un papel neutral, sin juzgar a sus confesantes. Sin embargo, según el punto de vista ofrecido por Outi Remes, en primer lugar, el proceso psicoanalítico es un proceso lento de

recuperación del paciente. Muchos de los confesantes de Wearing no estaban visitando a ningún psicoanalista en el momento de su confesión en vídeo, salvo en algún caso como en el del último individuo en *Confess All*. En general, tampoco muestran intención de querer ir a terapia después de la grabación, con lo cual es difícil ver que la obra de Wearing produzca un verdadero efecto terapéutico en el confesante.

En segundo lugar, los confesantes de Wearing son conscientes de sus problemas, de sus traumas, algo que el psicoanálisis contempla de otro modo: “La confesión, sin duda juega una parte en el psicoanálisis – como una introducción a él... pero está lejos de constituir la esencia del análisis o de explicar sus efectos. En la confesión [católica-romana] el pecador cuenta lo que sabe; en el análisis el neurótico tiene que contar más.”²³¹ El paciente, según Freud, no está en total posesión de sus propias confesiones. Sin embargo, los confesantes de la obra de Wearing son conscientes de lo que les ha pasado y hablan sobre ello.

El tercer problema es que, de acuerdo con el psicoanalista Otto Rank, la revelación del secreto llega a ser un “punto de inflexión” en nuestras vidas. En la opinión de Rank, el sujeto debería tomar responsabilidad y vivir con las consecuencias de su confesión. Sin embargo, las confesiones de

²³¹FREUD, Sigmund. *The Question of Lay-Analysis* (1926). Citado en: REMES, Outi. *The Role of Confession in Late Twentieth Century British Art*. Tesis doctoral. Reading: University of Reading, 2005, p. 40. Traducción propia. Texto original en inglés: “Confession no doubts plays a part in analysis – as an introduction to it... But it is far from constituting the essence of analysis or from explaining its effects. In [Roman Catholic] Confession the sinner tells what he knows; in analysis the neurotic has to tell more.”

Wearing son “poco arriesgadas” en tanto que ocultan la identidad del confesante, y este no puede recibir beneficios de gran alcance a causa de su ocultación. Como señala Remes, quizá los confesantes de Wearing no se encuentran en el punto de inflexión de sus vidas.²³²

IV.4.4. El sujeto herido

Las propuestas analizadas, si bien no nos acercan rigurosamente a la confesión del trauma, quizá ante su imposibilidad – como diría Felman –, sí que permite aproximarnos a cómo determinadas experiencias consideradas como traumáticas han influido en la vida de tales sujetos, y el impacto que ha producido en ellos.

La obra de las artistas que hemos estudiado de manera muy específica en este capítulo señala aquellos puntos en los que la *herida* se abre: en el caso de Beth B, la sociedad opresiva americana de los años ochenta y la violencia doméstica contra el individuo; y en el caso de Wearing, la estructura de la familia, que se convierte en uno de los focos de atención en su trabajo. En la obra de ambas, la persona confesante es un individuo alienado, que por lo general muestra sentimientos como culpa o vergüenza. Es precisamente esta experiencia individual la que nos permite

²³²REMES, Outi. *The Role of Confession in Late Twentieth Century British Art*. Tesis doctoral. Reading: University of Reading, 2005, p. 41.

reflexionar y señalar las *heridas* que presentan identidades como la sociedad o la familia.

En el caso de la obra de Beth B, los protagonistas son casi siempre actores, y en ellos lo traumático se ejerce como discurso que pone en cuestionamiento una sociedad considerada por la propia artista como opresora para el individuo, convertido en víctima. Sin embargo, la visión de la artista produce tanto una identificación con la víctima como con el agresor, en el sentido en el que el agresor para Beth B es víctima de una sociedad opresiva, y de un sistema que estigmatiza al individuo (hemos de tener en cuenta que su trabajo reflexiona sobre el encarcelamiento, la enfermedad mental y la violencia). Los sujetos confesantes de Beth B son víctimas de experiencias traumáticas que han influenciado sus vidas hasta el punto de inmiscuirse en la drogadicción, el alcoholismo, los intentos de suicidio y la auto-destrucción.

La obra de Beth B y de Gillian Wearing, aunque en diferentes sentidos, reflexiona sobre la recepción de la confesión en el espectador. En la obra de Beth B, la artista deja al espectador la posibilidad de identificarse o no con los sujetos de sus obras, o de identificarse incluso como el agresor, como sucedía en *Under Lock and Key*. En el caso de la artista Gillian Wearing, Outi Remes señala que sus obras “hacen preguntas acerca de cómo el espectador interpreta la confesión y por qué la confesión llega a interesarle. El trabajo de Wearing permite tanto al confesante como al

espectador crear su propia versión de la historia de la confesión.”²³³ La máscara juega un papel importante, en tanto que genera cierta confusión entre lo que escuchamos y lo que vemos. Sin embargo, aunque la confesión de lo traumático supone la manifestación de un sujeto que necesita restituir, transformar y cambiar algo en su vida, los confesantes de Wearing no parecen hallarse en ese “punto de inflexión” todavía, en tanto que sus confesiones son enmascaradas y se mantienen en el anonimato.

Si bien hablar del conflicto del trauma no necesariamente produce una curación o “cicatrización” de la herida psíquica que un acontecimiento traumático conlleva, sí que puede suponer un primer paso para la superación. Joelle, una de las personas entrevistadas en el vídeo documental *Loud and Clear* (2002) de Maria Arlamovsky, que había sufrido abusos sexuales, habla ante la cámara de su silencio durante años:

*Mi padre nunca me pidió que no lo dijese. Mi miedo y mi sentimiento de vergüenza ante lo que había ocurrido era tan fuerte que decidí no contarlo a nadie.*²³⁴

Los sujetos de Wearing ofrecen confesiones sobre cosas que nunca antes habían contado porque le resultaban difíciles o imposibles de decir a sus familiares o conocidos. Sin embargo, esto constituye para ellos un primer

²³³*Ibid.*, p. 32. Traducción propia. Texto original en inglés : “her works ask questions about how the viewer interprets the confession and why the confession becomes interesting to the viewer. Wearing's work allows both the confessant and the viewer to create their own version of the confessional story.”

²³⁴Cita de una de las entrevistadas de *Loud and Clear*. En *One World 2004*.

[Fecha de consulta: 15 marzo 2008].

Disponible en: <http://www.oneworld.cz/ow/2004/en/films/pop/?id=5670>

paso, una opción para ensayar su confesión de forma anónima. Quizá nunca lo cuenten a nadie más; o quizá hayan reflexionado sobre el hecho de poder llegar a hacerlo.

Hay, no obstante, un punto que añadir, planteado específicamente a partir del trabajo de Gillian Wearing, que nos introducirá al siguiente capítulo de nuestra investigación, y que aquí abordaremos a modo introductorio.

Gillian Wearing no encuentra importante lo que de real y verídico haya en las confidencias y confesiones de los sujetos que participan en su obra. Como la propia artista indica, ella siempre trabaja con “elementos que en cierta manera desplazan la realidad.”²³⁵ La artista ha insistido en que quiere llegar al punto en el que “la gente se haya quitado las máscaras.”²³⁶ Como señala Outi Remes:

*Las máscaras cambian la naturaleza de la confesión: un confesante enmascarado es más como fabricar y confesar una historia más interesante. También permite al confesante tomar distancia del espectador que a menudo es sentencial, no empático, y no interesado en la situación del confesante.*²³⁷

²³⁵SMEE, Sebastian. Gillian Wearing: The art of the matter, *The Independent people*, 18 de Octubre de 2003. [Fecha de consulta: 15 marzo 2010]. Disponible en: <http://www.independent.co.uk/news/people/gillian-wearing-the-art-of-the-matter-583706.html>

²³⁶REMES, Outi. *The Role of Confession in Late Twentieth Century British Art*. Tesis doctoral. Reading: University of Reading, 2005, p. 22. Traducción propia. Texto original en inglés: “people have dropped the masks.”

²³⁷*Id.* Traducción propia. Texto original en inglés: “The masks change the nature of confession: a masked confessant is more likely to fabricate and confess a more interesting story. It also allows the confessant to take distance to the viewer who is often judgemental, nonempathic and not genuinely concerned with the confessant's situation.”

Outi Remes sostiene que la elección de las máscaras en *Trauma y Confess All* (y añadimos también, en *Secrets and Lies*) “enfatan el acto performativo de la confesión; como si los sujetos fueran a ir a una fiesta de disfraces de moda y jugaran un papel.”²³⁸ Además, los confesantes en estas tres obras han respondido a un anuncio y han preparado sus confesiones. Han reflexionado sobre aquello que querían contar ante la cámara antes de hacerlo.

A decir también, Gillian Wearing ofrece algunas directrices sobre el tipo de confesiones que los participantes deben hacer, hecho que podemos descubrir cuando en *Trauma* una mujer dice: “Supongo que todo el mundo ha sufrido experiencias traumáticas en algún momento de su vida. Cuando vi de qué trataba esto – cuando empezaste a hablarme más – comprendí que había un par de cosas sobre las que podría hablar.”²³⁹ Descubrimos, pues, que las confesiones en la obra de Wearing no son tan espontáneas y que el individuo ha estado pensando acerca de qué historia ofrecer y cómo ofrecerla. La posibilidad de la invención en este acto performativo es otro aspecto que no debemos descartar, pues la artista no pide a los confesantes que prueben la veracidad de sus confesiones.

²³⁸*Ibid.*, pp. 22-23. Traducción propia. Texto original en inglés: “The choice of masks in *Trauma and Confess all*...emphasises the performative act of confession; as if the subjects were about to go to a funky-dress party and playing a role game.”

²³⁹*Ibid.*, p. 24. Traducción propia. Texto original en inglés: “Well, I suppose everybody has traumatic things that happen to them at some point in their lives. I know that I have a number of things that when I saw this thing I thought about what would I talk about - when you started telling me more about it.”

IV.5. YO ACTOR: LA CONFESIÓN COMO POSIBILIDAD DE CONTAR HISTORIAS

*La confesión es un intento de buscar una historia.*²⁴⁰

(Outi Remes)

IV.5.1. Sobre escenarios y actuaciones en la vida real

En la vida real, el mundo entero puede ser visto como un escenario en el que jugamos diferentes roles (desde marido, esposa, jefe, padre, vecino, etc.), donde el individuo ejerce todo un abanico de posibilidades. Sin embargo, estos roles a veces se contradicen o se rechazan mutuamente. Si, como sostiene Sharon Hymer, parecemos ser un marido y un padre modelo en nuestras vidas pero secretamente odiamos a nuestra pareja y a nuestros hijos, entonces no podemos continuar manteniendo por más tiempo nuestra actuación. El psiquiatra R. D. Laing, en *The Divided Self*, ofrece un sorprendente caso de un hombre que tenía relaciones sexuales con su mujer dos o cuatro veces por semana mientras secretamente su mente estaba “en otro lugar”. Mientras jugaba el papel de marido cuidadoso, internamente odiaba a su mujer.

²⁴⁰REMES, Outi. *The Role of Confession in Late Twentieth Century British Art*. Tesis doctoral. Reading: University of Reading, 2005, p. 55. Traducción propia. Texto original en inglés: “Confession is an attempt at looking for a story.”

Otros casos que nos llevan al hecho de ejercer diferentes roles es el del actor Peter Sellers, quien admitió ser bueno en varios de sus papeles como personaje precisamente porque él mismo decía no tener muy claro quién era realmente. De forma irónica, cuanto más cerca se está de ejercer un rol, más difícil resulta discernir entre ese rol que jugamos y nosotros mismos.

Independientemente de los diversos roles y actuaciones de nuestra vida diaria, nuestra intención en este capítulo se centra en mostrar un tipo de actuación que tiene que ver con el propio acto de confesar. La visión que pretendemos ofrecer en este capítulo tiene que ver con el hecho de ejercer roles, o de convertirnos en actores de nuestros propios monólogos. Este carácter es el que confiere a la confesión un estatus como acto del habla, sobre lo cual hemos discutido anteriormente en nuestra tesis. La oportunidad de confesar, de contar una historia, surge precisamente de una focalización en el carácter performativo de la confesión. *Confessions Underground* (2012), un proyecto de Labspace Studio – una empresa que diseña proyectos curatoriales y expositivos de carácter interdisciplinar y artístico – trataba de ofrecer la oportunidad a los habitantes de Toronto de contar de forma privada a una cámara una confesión o un secreto, que posteriormente sería exhibida públicamente en unas 300 pantallas situadas en los andenes del metro de la ciudad. Para obtener participación pública, Labspace Studio colocó una cabina en las calles de la ciudad para que la gente dejase sus propias confesiones, y en la cual se podía leer “Tu

oportunidad de confesar un secreto a un millón de personas en el sistema de metro de Toronto. ¿Vas a entrar?”²⁴¹



LabSPACE Studio, *Confessions Underground*, 2012.

²⁴¹LABSPACE STUDIO. Confessions Underground [en línea]. [Fecha de consulta: 4 marzo 2014]. Disponible en: <http://confessionsunderground.com/booth-tour/>
Traducción propia. Texto original en inglés: “Your chance to confess a secret to a million people in Toronto’s subway system. Come inside?”

En este caso descrito, la confesión supone la oportunidad de contar una historia: un secreto, pequeños vicios, o quizá alguna invención. Son frecuentes en este proyecto confesiones como “Mojaba la cama hasta los 13 años”, “No puedo salir un día sin tomar heroína”, “Realmente no me gustaría estar en la situación de tener que matar a alguien”, “Papá, el segundo año de carrera cuando choqué contra un árbol con tu coche no fue por un deslizamiento sobre agua. En realidad estaba sacándome algo de los dientes en el espejo”, “Hace cerca de dos años lancé un M&M en la cabeza de un conductor de metro”, “Mi confesión es que me tiro pedos cuando me pongo nerviosa.”²⁴² Este proyecto hace evidente la puesta performativa del sujeto ante un público, ante una audiencia. No obstante, nuestro foco de atención en este capítulo se centrará en dos casos distintos en los que se potencia la figura de este Yo en el acto de confesión.

En el primero de los casos, analizaremos la instalación *Secrets for Sale* de la artista suiza Elodie Pong, quien construye un escenario en el que dispone los elementos e infraestructura adecuada para convertir el acto de la confesión de un secreto tanto en la posibilidad de contar un verdadero secreto como de aventurarse a inventarlo. Analizaremos algunos ejemplos

²⁴²LABSPACE STUDIO. *Confessions Underground* [en línea]. 2012. [Fecha de consulta: 4 marzo 2014]. Disponible en: <https://vimeo.com/44502545>

Traducción propia. Texto original en inglés: “I wet the bed until I was thirteen years old” / “I can’t go a day without using heroine” / “I didn’t actually want to be put in a situation to have to kill someone” / “Dad, sophomore year when I hit a tree with your car, I wasn’t actually hydroplaning. I was actually getting something out of my teeth in the mirror” / “About two years ago I threw an M&M peanut at the head of a subway driver” / “My confession is, I fart when I get nervous”.

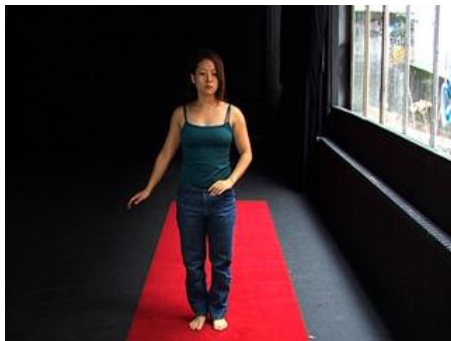
de participantes en *Secrets for Sale* que, ante la disposición de dicha instalación, se vieron influenciados por el contexto de la instalación a la hora de contar sus secretos.

El segundo caso es distinto. Se trata de la obra de la artista francesa Valérie Mréjen, para lo cual analizaremos su serie de vídeos *Portraits Filmés*, *Chamonix* y *Dieu*, compuestos por un compendio de monólogos de corta duración ante la cámara. Aquí, como veremos, el individuo no constituye tanto el centro de la obra. Más bien, el lenguaje y la comunicación son los sujetos principales. Los protagonistas de estos monólogos son dueños de sus propias historias: son sus propios recuerdos, son sus traumas, son sus memorias... Sin embargo, se expresan con absoluta neutralidad, como si no les pertenecieran, produciéndose un vacío entre el individuo que narra la historia y el propio relato contado. Para Mréjen, el objetivo con estos pequeños retratos no solo es “contar historias”, como veremos, sino que además, para conseguir este efecto, la artista recurre a un método de trabajo por el que los protagonistas “recitan” sus propias historias, donde estos actúan su propio monólogo ante la cámara.

IV.5.2. La confesión como puesta en escena: Elodie Pong

Elodie Pong (Boston, EEUU, 1966) es una artista que vive y trabaja en Suiza. Su trabajo suele centrarse en temáticas como las relaciones humanas, los códigos culturales y sus impactos en la sociedad contemporánea. Bajo una estética muy cinematográfica, su obra puede considerarse como una

investigación de las características sociológicas y estructurales de su generación, estableciendo una relación entre el ámbito personal y un territorio mucho más amplio, en el que la artista crea las condiciones específicas para que los individuos se realicen y actúen por sí mismos, como ocurre en obras como *A Certain General* (2000), compuesto de partes diferentes e independientes, unidas formalmente por una alfombra roja colocada sobre el suelo donde una serie de participantes (amigos de la artista) actúan de forma individual sobre ella, pudiendo realizar con completa libertad aquello que quisieran hacer.



Elodie Pong, *A Certain General*, 2000.

Elodie Pong ha desarrollado diversos proyectos en los cuales ha hecho uso expreso de actores, como *After The Empire* (2008), en el cual, estos –

disfrazados como Marilyn Monroe, Elvis Presley, Batman & Robin, Karl Marx o Pinocho – se introducen en el papel de sus personajes para llevarlos a ideales, deseos y extremos simbólicos de un modo tanto humorístico como elegíaco. En la obra de Elodie Pong cobra importancia el hecho de que los personajes – actores o personas reales – ejercen roles, estereotipos, identidades. En definitiva, actúan. Así, podemos ver cómo un oso panda danza locamente alrededor de una barra de baile (*Je Suis Une Bombe*, 2006), o cómo un par de adolescentes realizan el remake de escenas conocidas de películas (*Post Scriptum*, 2009).

Mientras que en sus trabajos anteriores la artista exploraba el individualismo y la libertad de elegir en cualquier aspecto de la cultura, política, género y sexualidad, sus trabajos más recientes profundizan en los procesos estructurales y mediatizados que elabora nuestra cultura, invirtiendo el centro de atención y adquiriendo una postura más analítica y deconstructiva. Su obra *Script* (2006) documenta los diálogos que Elodie Pong mantiene con sus amigos por vía SMS desde finales de julio a finales de agosto. De esta manera, el espectador consigue introducirse en las pautas de pensamiento de la artista mediante una desnudez no física, sino mental. Y lo hace explorando uno de los medios de comunicación más importantes en la actualidad: el móvil. Desde la visualización de determinados aspectos en las relaciones sociales a la exploración de sus estructuras básicas, Pong ha dado un paso más en sus instalaciones últimas y retrata la realidad de una generación que ha perdido la creencia en estructuras e identidades fijas.

IV.5.2.1. Secrets for Sale: Cualquier Trato Ahora/ Cualquier Realidad Ahora

En este capítulo, nos interesará destacar entre las obras de Elodie Pong su vídeo-instalación *Secrets For Sale*. En *Secrets For Sale* (Secretos en venta, 2003), el espectador puede hacerse preguntas como ¿Qué es un secreto? ¿Cuánto estaríamos dispuestos a negociar por contarlo? ¿Cómo querríamos compartirlo? Se trata de una instalación que ha sido expuesta en Suiza y Francia, donde más de trescientos secretos de diferentes personas podían ser compartidos por el espectador, durante 19 horas de material grabado. A veces, se trata de secretos muy íntimos; otras veces son más divertidos, e incluso los hay bastante dramáticos. Pero también se cuentan caprichos pasajeros, cosas que a los participantes les viene a la cabeza en ese momento.

En *Secrets For Sale*²⁴³ el espectador, en el interior de la galería, decide si quiere participar, para lo cual tendrá que esperar su turno. Como paso previo, el espectador debe repetir ante la cámara “Soy un candidato del sistema ADN/ARN. Mediante esta declaración, yo concedo todos los derechos de imagen ante la ley. Autorizo que todas las imágenes y sonidos

²⁴³ Disponible en: <http://www.elodiepong.net/>

grabados puedan ser utilizados sin restricción.”²⁴⁴ El sistema *ADN/ARN* significa *Any Deal Now/ Any Reality Now* (Cualquier Trato Ahora/ Cualquier Realidad Ahora). Después de esta aceptación de las “reglas de juego”, el espectador podrá escoger entre llevar o no una máscara puesta en su declaración, e incluso elegir sobre qué imagen o color de fondo quiere ser grabado (el escenario de la confesión). De esta forma, ante una cámara, en una sala aislada pero bajo vídeo-vigilancia, el espectador se convierte en el sujeto de la acción, revelando su secreto, algo que nadie debe saber. Ante una sociedad en la que todo parece estar en venta, los secretos se convierten aquí también en una mercancía. La propia artista negocia el valor del secreto de cada participante, comprándolo mediante un acuerdo tácito. Si la televisión se convierte –especialmente a través de los *reality shows*– en un medio de invasión de la intimidad, Elodie Pong parece optar por una transparencia, no del sujeto, sino de los mecanismos de este nuevo comercio del *self*.

Secrets For Sale fue concebido estructuralmente como un conjunto de salas, distribuidas como un búnker, donde las cámaras de vigilancia remitían a un sistema carcelario panopticonista y confesional, recordándonos a los *reality shows* como *Gran Hermano*, aunque desvelando los mecanismos de este ritual y profundizando en los procesos mediatizados de nuestra cultura. En *Secrets For Sale* podemos ser sinceros o no. Este hecho se hace particularmente evidente cuando una chica dice: “A ver, qué

²⁴⁴Traducción propia. Texto original en inglés: “I am an ADN/ARN candidate. By this declaration I surrender all image rights as understood in jurisprudence and the law. I authorize all recorded images and sounds to be used without restriction.”

secreto vamos a contar hoy...”²⁴⁵ Otra chica dice reflexionando sobre el secreto: “¿Tiene un secreto que ser largo? ¿O corto? ¿Un secreto tiene que ser verdadero o no?”²⁴⁶ Los propios secretos contados por los participantes parecen, por otro lado, depender de una negociación entre ellos y la artista. La artista dice que tiene que ser un secreto, pero a su vez ninguno debe de dar pruebas o señales de ser o no real. Esto nos lleva a pensar que, independientemente de su veracidad o no, tienen que contar un secreto que “parezca real”, tienen que actuarlo. Un participante dice en su secreto tener sentimientos de amor y de odio hacia las personas, y acaba con una pregunta: “¿Estás satisfecha?”²⁴⁷ El participante parece necesitar la valoración de la artista, si ella considera que se trata o no de un secreto, y si lo ha descrito suficientemente.

En cierta manera, lo que vemos en el trabajo de Elodie Pong es un intento por parte del participante de construir una historia, donde realmente da igual si es o no cierta, ya que la artista no exige que demuestren la verdad del secreto. Por ejemplo, un chico sin ocultar su rostro con ninguna máscara, dice tras un largo silencio que su secreto es que desde hace un año está enamorado de la hermana pequeña de su novia. Confesar algo así sin ocultar su identidad podría ser descubierto por su círculo de amistades, así que, ¿debemos asegurar que esto sea cierto? En este secreto cabe tanto la posibilidad de que el participante ni esté enamorado de la

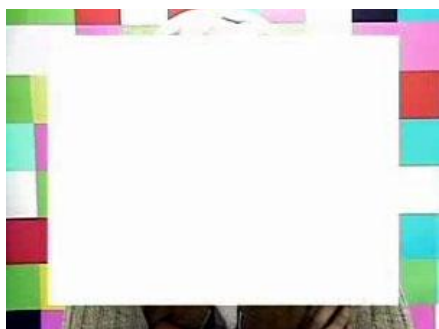
²⁴⁵Extracto del secreto 40 del blog.

²⁴⁶Extracto del secreto 5 del blog. Traducción propia. Texto original en inglés: “Does a secret to be long? Or short? Does a secret have to become true or not?”

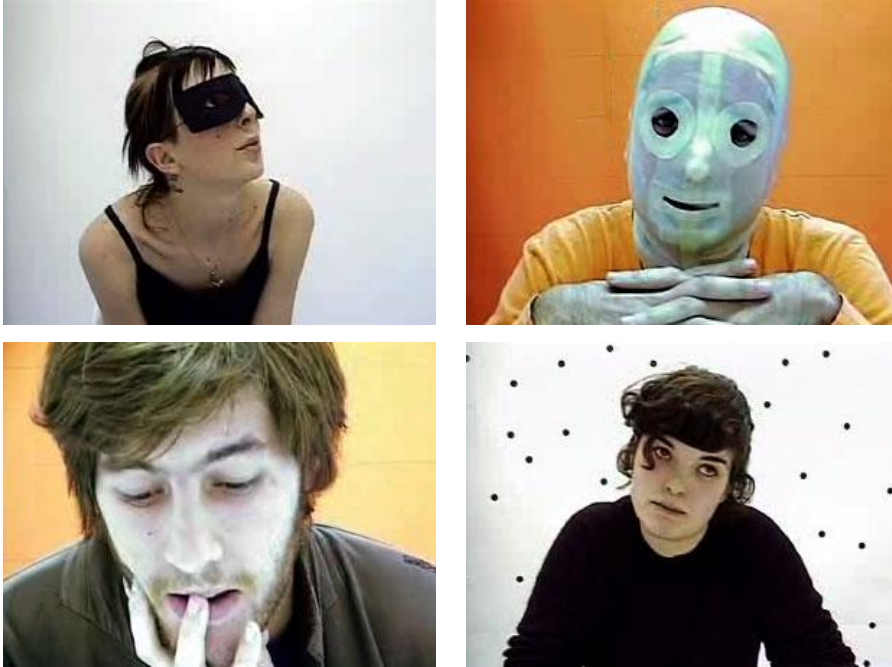
²⁴⁷Extracto del secreto 6 del blog. Traducción propia. Texto original en inglés: “Are you satisfied?”

hermana de su novia, o que su novia no tenga ninguna hermana, o que incluso no tenga novia. El participante puede haberse inspirado en cosas que hayan sucedido en su vida o en la vida de otras personas, de modo que es difícil afirmar que se trate de una verdadera confesión. Es por ello que el nivel ficticio de este mercado de secretos se hace aún más irónico, precisamente, en el evidente carácter artificioso y constructivo de muchas de estas confesiones.

Elodie Pong dispone el acto de confesar – como si ya de por sí no lo fuera – como un acto performativo, como un ritual en el que el participante puede contar un secreto o inventarlo, puede exhumar alguna revelación o ejercer una nueva identidad. Recordemos aquí cuando nos referimos al acto preformativo de la confesión, según Peter Brooks, en la Parte 1 de nuestra investigación. Esto, por tanto, evidencia el mecanismo del acto de confesar como un ritual performativo. En este procedimiento tiene especial repercusión el hecho de cómo la artista introduce al espectador en la aceptación de las normas de participación – una especie de realidad paralela, “cualquier trato ahora, cualquier realidad ahora” -. Posteriormente los invita a seleccionar los elementos que conformarán su acto de confesar (máscaras, pelucas, fondos). Finalmente, están preparados para contar su secreto. Sin embargo, el ritual no acaba aquí, sino que tienen que negociar con la artista el valor monetario de su secreto.



Elodie Pong, *Secrets for sale* (2003)



Elodie Pong, *Secrets for sale* (2003)

Los secretos contados en *Secrets For Sale* pueden ser consultados desde la página personal de la artista. Aunque a veces encontramos historias divertidas, irónicas o banales, también escuchamos reflexiones de carácter más personal. Por ejemplo, sobre la idea de *secreto* en sí mismo, una participante en *Secrets For Sale* dice:

Creo que un secreto es algo extremadamente íntimo y debe ser compartido tan sólo con uno mismo. El diálogo interior es el secreto del secreto. Un secreto contado a otro no es un secreto. Yo misma no puedo contar la exacta naturaleza de mi secreto, es una cuestión personal. Es casi inconsciente. Debe permanecer oculto. Debe permanecer oculto en mi mente. Esta es la única razón por la que mi propio secreto puede existir, porque puedo sentirme libre. Esto es quizás difícil de visualizar pero siento que los secretos son algo

*fundamental para mí. Todo es transparente, pero al mismo tiempo existe algo que es fundamental, a lo que nadie tendrá acceso, algo que no revelaré, porque es inaccesible incluso para mí misma.*²⁴⁸

Lo único que restringe la expresión libre de los participantes de *Secrets For Sale* es que debe tratarse de un secreto. En ocasiones, en esta atmósfera de lo secreto, se dan casos en los que los personajes expresan episodios de sus vidas que les han afectado negativamente, o pequeñas espinas clavadas que les empujan a contar cosas muy personales. Nos encontramos, de este modo, con temas como las relaciones sexuales primerizas, en ocasiones de incesto:

*Cuando tenía doce o trece años, tuve las primeras... experiencias un poco eróticas de mi vida... con mi primo. Me traumatizó porque él era alguien horrible, violento.*²⁴⁹

Otras veces los participantes hacen alusión al miedo a la muerte:

*[...] tengo mucho miedo a la muerte. Y es un secreto porque casi todo lo que hago cotidianamente, mis actividades, mis actitudes, lo que digo es casi siempre para esconder ese temor.*²⁵⁰

²⁴⁸Extracto del secreto 13 del blog. Traducción propia. Texto original en inglés: "I think that a secret is something extremely intimate, so be shared only with one's self. Inner dialogue is the secret of secret. A secret told to another is non-existent. I myself cannot tell you the exact nature of my secret, of my inner, personal question. It's almost unconscious. It must remain well hidden. It must remain hidden deep in my brain. This is the only way that my secret with myself can exist, that I can feel free. This is perhaps hard to visualize but I feel that secrets are something very fundamental within me. Everything is transparent yet, at the same time, there is something fundamental to which no one will ever have access, which I cannot reveal, because it is inaccessible even to me."

²⁴⁹*Metrópolis*: Confesiones y confidencias. TVE2, 1 de abril de 2004.

²⁵⁰*Íd.*

También aparecen otro tipo de miedos personales:

*Dios mío... Creo que... he fracasado en todo. Creo que no he hecho nada de lo que hubiera debido realizar. Que las elecciones que he hecho no han sido las correctas. Que las personas a las que amo no son las que debería amar. En definitiva, un fracaso total. Pero no puedo decirlo.*²⁵¹

Una chica joven detalla con todo tipo de impresiones un secreto de cuando tenía cuatro años e iba a la guardería. La chica relata cómo los dibujos de todos los niños durante todo el año fueron entregados al final del curso. Cuenta que sentía frustración por sus dibujos, que no eran tan buenos como los de sus compañeros, y ante un dibujo que nadie reclamó como suyo, ella tomó posesión de él y dijo a la profesora que era suyo. Era el dibujo de un avestruz. Al llegar a casa, sus padres colgaron orgullosos el dibujo de su hija en la cocina, y dice que probablemente estuvo allí colgado hasta cumplir los dieciocho años. Su hermana había dibujado un pollito copiando el dibujo del avestruz y también tuvo su hueco en la pared junto al de ella. La joven explica que quizá, esta culpabilidad de ver un dibujo que no era suyo, y que simbólicamente se trataba de un avestruz, ha influido en la frustración de su creatividad. La joven dice al final de su secreto: “No estoy llevando una máscara porque no creo que mi familia lo vea. Sin embargo, ese avestruz es muy importante. Me persigue.”²⁵²

²⁵¹Íd.

²⁵²Extracto del secreto 3 del blog. Traducción propia. Texto original en inglés: “I’m not wearing a mask because I dont think that my family will see this. Nonetheless, that ostrich is very important. It haunts me.”

El carácter de transformar una confesión en la posibilidad no solo de construir una historia, sino de también actuar, queda perfectamente ejemplificada cuando otra chica dice:

*Mi secreto es que me encanta bailar. Me encanta cantar. Sueño con ser una artista. Una bailarina de cabaret o algo como eso. Así que te ofrezco cantar o bailar para ti. Me encanta la danza del vientre. (...) Así que me prepararé para ti. Será gracioso porque no tengo la parafernalia.*²⁵³

Entonces, la chica se levanta y dice “Así. Empiezo,”²⁵⁴ y entonces comienza a hacer danza del vientre ante la cámara mientras tararea la música que performa. Como vemos, la chica prepara su actuación, empezando por contar su secreto y, después, actuando como bailarina de danza del vientre. Esto nos recuerda a cuando en *A Certain General*, Elodie Pong invitaba a sus amigos a actuar sobre la alfombra roja, donde algunos bailaban. Elodie Pong dispone los preparativos, los elementos necesarios para actuar, para ejercer un rol. Aunque *Secrets For Sale* pueda parecer un proyecto que intenta sacar algo mucho más personal e íntimo del individuo, lo que hace es convertir el acto de revelar un secreto en una

²⁵³Extracto del secreto 1 del blog. Traducción propia. Texto original en inglés: “My secret is that I love to dance. I love to sing. I dream of being an artist. A cabaret performer or something like that. So I offer to sing or dance for you. I love belly dancing. (...) So I’ll prepare myself. It’ll be funny because I don’t have the paraphernalia. Like this. Now I’ll begin.”

²⁵⁴Extracto del secreto 1 del blog. Traducción propia. Texto original en inglés: “My secret is that I love to dance. I love to sing. I dream of being an artist. A cabaret performer or something like that. So I offer to sing or dance for you. I love belly dancing. (...) So I’ll prepare myself. It’ll be funny because I don’t have the paraphernalia. Like this. Now I’ll begin.”

oportunidad de adoptar una nueva identidad, o de ser como cada uno quiera mostrarse ante la cámara.

Un hombre de unos cuarenta años, sin ninguna máscara, se dirige a la cámara confesando su secreto: “Creo que he matado a un hombre. Ese es mi secreto.”²⁵⁵ En un documental de *Metrópolis* en el cual puede verse el trabajo de Elodie Pong vemos una entrevista entre este participante y la artista, debatiendo el precio a pagar por su secreto, donde el participante dice haber confesado eso por sentirse dentro de la instalación como si le estuviesen acusando de algo:

Participante: *¿Cómo quiere probar si un soporte audiovisual es verdadero o falso? No podría probarlo nunca. Podría ser un montaje, o bien imágenes de síntesis. Aunque muestre imágenes mías, no podrá probar nunca que son verdaderas imágenes mías.*

Elodie Pong: *No me interesa delatar a nadie, no se trata de eso. Pero tenemos que hablar del contenido, porque si quiero que se convierta en algo mío, debo poder asumirlo.*

Participante: *La instalación es otro mundo. De repente, me siento como acusado. También es a causa de las puertas militares. Estamos en un búnker. Y me da la sensación de que soy culpable de algo.*

Elodie Pong: *¿Por eso ha dicho usted eso?*

²⁵⁵ *Metrópolis*: Confesiones y confidencias [videograbación]. TVE2, 1 de abril de 2004.

Participante: *No quiero hablar de lo que he dicho sino de cómo me he sentido. Esto me aporta secretos... me construye una nueva realidad.*²⁵⁶

En *Secrets For Sale* se deja ver el mecanismo de un mercado de confidencialidades y confesiones. El trato se hace frío al convertir el secreto en el producto de una negociación. Sin embargo, en esta instalación, la persona participante se expresa libremente: escoge su máscara, su fondo de pantalla, y *construye su escenario* para expresarse por sí misma. Cada una es libre de contar lo que quiera. Tiene que tratarse de algo que jamás hayan contado a nadie. Es en este marco donde se desarrolla la libertad del sujeto, la posibilidad de una confesión o de una invención.

IV.5.3. Contar historias: La confesión de un sujeto vacío en la obra de Valérie Mréjen

*El trabajo de Valérie Mréjen es sin duda lo mejor en cuanto a que designa que detrás del lenguaje no hay nada, ningún ser, ninguna presencia, sino el vacío, la ausencia, la imposibilidad de ocupar el mundo. Una concha hueca. Un defecto de ser. Una falta de encarnación. [...] de manera un poco provocadora, podríamos decir que Valérie Mréjen no tiene nada que decir. Y decir nada, es algo.*²⁵⁷

(Stéphane Bouquet)

²⁵⁶ *Íd.*

²⁵⁷ Valérie Mréjen. *Arte.tv* [en línea]. Mayo 2004. [Fecha de consulta: 27 Octubre 2013]. Disponible en: <http://www.arte.tv/fr/cinema-fiction/Court-circuit/Emission-du-mardi-1er-juillet-2003/342958,CmC=342964.html>

Traducción propia. Texto original en francés: "Le travail de Valérie Mréjen est sans doute au plus beau lorsqu'il désigne que derrière le langage, il n'y a rien, pas d'être, pas de présence, mais du vide, de l'absence, de l'impossibilité à occuper le monde. Une coquille creuse. Un défaut d'être. Un manque d'incarnation. [...] D'une manière un peu provocante on pourrait dire que Valérie Mrejen n'a rien à dire. Et rien, c'est nous".

*Estoy a disgusto con la confesión autobiográfica, la patética, aunque a ella se le debe también grandes textos que tuve el placer de leer.*²⁵⁸

(Valérie Mréjen)

Varios psicoanalistas – especialmente franceses – como Didier Anzieu, han teorizado sobre la idea de que, más que el lenguaje sea la vía de acceso a otros códigos, constituye en sí un código que deriva del cuerpo. Para Anzieu, Roland Gori y otros teóricos de psicoanálisis, todo código deriva del cuerpo y de la *imago* corporal. En tanto que en el habla, el cuerpo y el código se encuentran, podemos decir, parafraseando a Gori, que “(...) una lengua es un código común a todos cuantos la hablan, pero estos la actualizan, la flexionan, la modulan, la infringen, la pervierten, para expresar, hacer reconocer, imponer su subjetividad.”²⁵⁹

Sin embargo, no siempre parece ocurrir esta premisa. El mismo Roland Gori nos dice que, a veces, el código puede llegar a ser “una máquina para influir”²⁶⁰, pero entonces el habla dejaría de significar para convertirse en un habla maquinal, donde el sujeto desaparece.

²⁵⁸NICOLAS, Alain. Vidéaste, romancière, Valérie Mréjen vient de recevoir pour l’Agrume le prix du deuxième roman, confirmant son entrée en littérature. Entretien. Le monde en morceaux de Valérie Mréjen. *L’Humanité* [en línea]. Mayo, 2002. [Fecha de consulta: 27 Octubre 2013]. Disponible en : <http://www.humanite.fr/node/439742>

Traducción propia. Texto original en francés : “Je suis mal à l’aise avec la confession autobiographique, le pathétique, même si on lui doit de grands textes que j’ai eu plaisir à lire.”

²⁵⁹ANZIEU, Didier, et al. *Psicoanálisis y lenguaje: del cuerpo a la palabra*. Buenos Aires: Kapelusz, 1981, p. 8.

²⁶⁰*Id.*

Podríamos ubicar el trabajo de Valérie Mréjen (París, Francia, 1969) en este territorio, en el que el sujeto se expresa de forma mecánica, en el que parece no encontrarse a sí mismo, sino todo lo contrario: parece haber sido vencido por el poder comunicativo del lenguaje y ahora es incapaz de encontrar su rumbo. Quizás, el lenguaje ha perdido el doble sentido que, según Gori, tiene el código: por un lado, como referencia y Gestalt para el self, y por otro lado, como medio de acceso al sentido para el Yo.²⁶¹ Como la artista Valérie Mréjen expresa sobre su trabajo:

Estaba buscando algo neutral en el tono, en el modo en que la gente se expresa por sí misma, algo cercano a cuando estás en una estación de policía y cuentas un relato [...].²⁶²

El caso de la artista francesa Valérie Mréjen resulta especialmente particular. Si bien las historias personales narradas por los sujetos que aparecen en sus documentales y vídeos son reales, la forma de contar estas historias está hecha de modo que los sujetos-personajes no transmiten ningún tipo de afectividad y emoción, resultando un efecto ambiguo entre la ficción y la realidad. Mréjen da prioridad al discurso, al lenguaje. Crea un vacío entre aquello que el sujeto dice y cómo lo dice, a pesar de que muchas de las historias y recuerdos contados tienen cierto trasfondo traumático.

²⁶¹Íd.

²⁶²Ver Anexo. Entrevista a Valérie Mréjen, p. 1. Traducción propia. Texto original en inglés: "I was also looking for something neutral in the tone, in the way people express themselves, something close to when you are in a police station and you make a report."

Para ello, Mréjen utiliza en muchos de sus vídeos el mismo método. Primero, pide a la persona que piense una memoria personal, un recuerdo o una confidencia, y entonces le pide que la cuente ante la cámara. Después, le hace repetir varias veces la historia, llegando a grabarla hasta diez o doce veces, de modo que el efecto conseguido consiste en una especie de recitación, donde se produce un distanciamiento entre la historia personal contada y el propio sujeto. Las historias quedan desprovistas de emotividad y de afectividad, y la persona que cuenta su secreto o su historia personal acaba convirtiéndose en actor que narra su propia historia, como si no le perteneciera. Así sucede en su serie de vídeos *Portraits Filmées*, en *Chamonix* e incluso en *Dieu*, conformados por una sucesión de monólogos de diferentes personas ante la cámara.

El interés del trabajo Mréjen reside en la creación de historias personales en las cuales el espectador no puede discernir si son reales o actuadas:

*[Mi trabajo] trata sobre todo de cómo la gente se expresa por sí misma o lidia con un tópico, una historia o recuerdo, cosas como esa, recuerdos personales y cosas que están profundamente dentro de nuestras mentes y cómo es posible contar una historia, básicamente.*²⁶³

*Me gustaba que no pudieses decir si era documental o ficción, si la gente estaba contando historias reales o no.*²⁶⁴

²⁶³Ver Anexo. Entrevista a Valérie Mréjen, p. 1. Traducción propia. Texto original en inglés: "It's a lot about how people manage to express themselves or deal with a common place, story or memory, things like that, personal memories and things that are deeply inside our minds and how it is possible to tell a story, basically."

²⁶⁴Ver Anexo. Entrevista a Valérie Mréjen, p. 2. Traducción propia. Texto original en inglés: "I liked that you couldn't tell if it was documentary or fiction, if people were telling true stories or not."

IV.5.3.1. El lenguaje vacío

*Lo que el habla adquiere en comunicación lo pierde a menudo en subjetividad (en el lenguaje) y viceversa.*²⁶⁵

(Didier Anzieu)

El lenguaje es el sujeto principal en la obra de Mréjen: la comunicación en el día a día, la gente normal. Sin embargo, es abordado desde sus límites, convenciones y paradojas, explorados visualmente por medio de planos fijos de cámara, decorados mínimos y puestas en escena muy insulsas. En ocasiones, los monólogos de los personajes recurren a frases estereotipadas: “¡Qué simpático!” “¡Qué tal!” “¡Qué bonito!” “¿Cómo te va?” etc., enfatizadas por una neutralidad del tono de voz, que expresa el distanciamiento psíquico que Mréjen subraya en toda su obra, y que parece adentrarnos en “un discurso en el que la vacuidad hace resonar los propios límites de lo que llamamos *comunicación*.”²⁶⁶

*Mis vídeos ponen en escena gente que dialoga o habla sola sin nunca llegar a comunicar.*²⁶⁷

²⁶⁵ ANZIEU, Didier, et al. *Psicoanálisis y lenguaje: del cuerpo a la palabra*. Buenos Aires: Kapelusz, 1981, p. 67.

²⁶⁶ Valérie Mréjen. *Arte.tv* [en línea]. Mayo 2004. [Fecha de consulta: 27 Octubre 2013]. Disponible en: <http://www.arte.tv/fr/cinema-fiction/Court-circuit/Emission-du-mardi-1er-juillet-2003/342958,CmC=342964.html>

Traducción propia. Texto original en francés: “Un discours dont la vacuité fait résonner les limites de ce que nous convenons d’appeler *communication*”.

²⁶⁷ *Íd.* Traducción propia. Texto original en francés: “Mes vidéos mettent en scène des gens qui dialoguent ou soliloquent sans jamais parvenir à communiquer.”

Diplomada en la Escuela de Arte de Cergy Pontoise en 1994, Valérie Mréjen ha participado en varias exposiciones desde entonces. Escritora y videoartista, utiliza diversos medios de expresión para explorar las posibilidades múltiples del lenguaje. Autora de dos libros, presentó, en 1999, *Mi abuelo* – un cuento que encontró una continuidad en las fotografías de la serie *El Apartamento de mi abuelo*, 2000 - recibiendo dos años más tarde el Premio con su segunda novela: *El Cítrico*, un cuento autobiográfico sobre la espera y la soledad. Inspirado por historias cortas y familiares basadas en la realidad y en sus diarios, su introducción en el ámbito artístico encontró en el soporte videográfico y cinematográfico un medio ideal de representación. Su trabajo como escritora y como videoartista encuentra una profunda unión:

*Jamás separé la escritura de mis trabajos en artes plásticas. Mis vídeos, aunque muestran a personas que cuentan experiencias realmente vividas, son trabajados, e incluso a veces repetidos, con una preocupación formal al servicio de una concepción precisa del cuento.*²⁶⁸

²⁶⁸NICOLAS, Alain. Vidéaste, romancière, Valérie Mréjen vient de recevoir pour l'Agrume le prix du deuxième roman, confirmant son entrée en littérature. Entretien. Le monde en morceaux de Valérie Mréjen. *L'Humanité* [en línea]. Mayo, 2002. [Fecha de consulta: 27 Octubre 2013]. Disponible en : <http://www.humanite.fr/node/439742>

Traducción propia. Texto original en francés : “Je n'ai jamais séparé l'écriture de mes travaux en arts plastiques. Mes vidéo, même si elles montrent des personnes racontant des événements réellement vécus, sont travaillées, parfois répétées, avec un souci de forme, au service d'une conception du récit précise.”

Desde hace una década aproximadamente, el trabajo de Valérie Mréjen ha aflorado discursivamente en el campo de la fotografía, del vídeo o de la instalación. Su trabajo audiovisual se desarrolla entre el documental y el cine, desde los cuales refleja sus historias cotidianas y personales, y de otras personas.

Los personajes que aparecen en sus trabajos parecen pronunciar discursos convencionales y descriptivos, a veces tan impersonales que se tornan vacíos, produciendo un distanciamiento del personaje con respecto al espectador. Este distanciamiento permite al espectador tomar conciencia del discurso sin un contenido afectivo-emocional, y percibir su carácter cómico e incluso, a veces, absurdo. De forma parecida, Mréjen lleva también esta línea de trabajo a su obra literaria.

IV.5.3.2. *Portraits Filmés y Chamonix: Confesiones frívolas*

La carrera artística de Mréjen empezó a tener repercusión hace relativamente poco, desde finales de los noventa, en concreto en 1997–son sus *Portraits Filmés* (Retratos filmados, 2002), sus *Portraits Filmés 2* (2003) y, en general, las pequeñas historias contadas por amigos, diferentes personas o actores, que abordan una larga serie desde el reconocimiento de la obra de Mréjen: *Bouvet, Au revoir, merci, bonne journée, Une noix, Tonie et Etienne, Michèle et Aurore* (1997); *Maité et Philippe, Sympa, Anne et Manuel, Jocelyne* (1998); *Huguette, Comment*

aider votre mari à réussir dans la vie, Valérie, Le projet, Il a fait beau, Yves et Sylvia, C, Scali / Margot (1999); *Des larmes de sang, La poire, Élisabeth, Le goûter, Éric, Titi ou les kiwis, Marianne, Blue bar* (2000)²⁶⁹, pequeños relatos cuya duración sólo supera en alguna ocasión los tres minutos. Todos ellos hablan de sucesos o memorias, en muchas ocasiones sobre el ámbito familiar, conyugal, o sobre relaciones amorosas de fracaso, etc.



Valérie Mréjen, *Portraits Filmés*, 2002.

Lo que produce mayor extrañamiento en la obra de Mréjen no es cuando los personajes hablan de cosas banales y con un lenguaje convencional. Lo

²⁶⁹La traducción respectiva de estos títulos es: *Bouvet, Hasta la vista, Gracias, Buenos días, Una nuez, Tonie y Esteban, Micaela y Aurora* (1997); *Maité y Philippe, Simpaticón, Anne y Manuel, Jocelyne* (1998); *Huguette, Cómo ayudar a su marido en lo que conseguir en la vida, Valérie, El proyecto, Hizo buen tiempo, Yves y Sylvia, C, Scali / Margot* (1999); *Lágrimas de sangre, La pera, Élisabeth, La merienda, Éric, Titi o los kiwis, Mariana, Blue bar* (2000).

terrible realmente es cuando estos personajes nos cuentan cosas tan íntimas como las que podemos escuchar en *Jocelyn*, uno de sus primeros trabajos (1998). En él, una chica narra de forma seca y distante, expresada en una escena con una dominante de color fría y grisácea, el particular relato de una noche de sexo con un chico:

*Él empezó a besarme. Apagué la luz. Comenzó a desnudarme. Nos metimos bajo las sábanas. Comenzó a besarme otra vez, moviendo su lengua en todas direcciones... me era imposible cerrar la boca. Él movía su lengua rápidamente. No me podía mover. Mientras me besaba, empezó a tocarme el pecho. Hacía un movimiento circular con su mano. Entonces, cambió de mi pecho izquierdo al derecho y empezó a toquetearlo. Él parecía disfrutar. Luego, puso su mano entre mis piernas y empezó a moverla arriba y abajo de forma enérgica. Al ver que hice un gesto con la cara pensó que estaba disfrutando, y empezó a mover su dedo con mayor rapidez. Sentí dolor. Él se acostó sobre mí y empezó a moverse, más y más rápido, en un ritmo mecánico. Parecía completamente absorto. Empezó a gemir una vez cada segundo, no recuerdo durante cuánto tiempo. Gemía más y más fuerte. De repente soltó un grito, y se quedó ahí, sudando muchísimo. Me besó mientras se apartaba. Se tumbó junto a mí. Y de repente lo escuché roncar.*²⁷⁰

²⁷⁰Ver trabajo mostrado en *Global Feminisms: New Directions in Contemporary Arts*. Conferencia de Valérie Mréjen [en línea]. Londres: Brooklyn Museum, 5 de marzo de 2007. [Fecha de consulta: 27 Octubre 2013].

Disponible en: http://www.youtube.com/watch?v=J_PFp_sop08

Traducción propia. Texto original en inglés: "He started kissing me. I turned off the light. He started undressing. I turned away to do the same. We both slipped under the sheets. He started kissing me again, moving his tongue every which way... I couldn't close my mouth. He moved his quick tongue quickly. I couldn't move. As he kissed me, he started kneading my breast. He maintained a circular motion with one hand. After a while, he switched from my left to my right breast and started moulding it. He seemed to enjoy it."

En otro de sus *Portraits Filmés*, Mréjen nos presenta a un chico entre treinta y treinta y cinco años, que narra una historia traumática, pero que finalmente adopta un punto tragicómico. La frialdad con la que cuenta la historia, sin gesticular, sin inmutarse prácticamente, produce cierto efecto de extrañamiento:

*Cuando tenía diez años, mi madre invitó a cenar a nuestro vecino. Era un hombre que vivía solo. Era muy, muy feo, pero que muy feo. Y yo no quería dirigirle la palabra de lo feo que era. Así que no dije nada en toda la cena. A la mañana siguiente, llamaron a la puerta, eran unos policías que querían las llaves de su casa y nosotros las teníamos porque a veces le regábamos las plantas. Abrí su puerta y se había ahorcado en el recibidor. Luego me dije que si le hubiera hablado quizá no hubiera hecho eso.*²⁷¹

En otra de estas historias, una mujer expresa el día de la muerte de su padre, pero los recuerdos y banalidades que rodean esta historia la hacen carecer del carácter dramático que podría tener. La frialdad de la puesta en escena mantiene la misma línea que los trabajos anteriormente comentados:

Tenía quince años y vivía en Argentina. Una costurera de nuestro barrio había organizado una reunión Tupperware y había invitado a mi madre. Durante esa reunión, apremió insistentemente a mi madre para que a su vez organizase otra reunión. Eso le permitía ganar puntos. Mi madre aceptó. Luego, algunos días más tarde, la víspera de Navidad, mi padre se levantó, fue al cuarto de baño, se afeitó y se sintió mareado. Se volvió a acostar. Esa misma noche fue hospitalizado y al alba del día siguiente murió. Mi madre no había

²⁷¹ *Metrópolis*: Confesiones y confidencias. TVE2, 1 de abril de 2004.

podido o no había sabido anular la reunión que debía celebrarse unos días más tarde, y recuerdo a la mujer de Tupperware esperando con todas las cajas esparcidas sobre la mesa del comedor, y a las vecinas y amigas de mi madre desfilando para estrecharle la mano y darle el pésame, para después sentarse a beber y a comer tarta. Mi madre sirvió el pastel que habíamos comprado para Navidad, era un pastel alemán que se llama Stollen.²⁷²

En ocasiones, estas historias son como pequeños episodios que parecen no tener un final muy definido. A veces, este recurso en algunas de sus historias, generan un mayor extrañamiento. En el caso de la siguiente historia, el final queda inconcluso, como si necesitase de la imaginación del espectador para aventurar lo que pasaría después. Al final de esta historia, no sabemos si la chica llegó a encontrar o no a su padre:

Tenía diez años y sólo conocía a mi padre por una foto... en la que se veía a un hombre delgado con bigote. Un día, esquiando con mi madre y unos amigos, vi a un hombre que se le parecía mucho. Y cuando me enteré, durante una conversación, de que se llamaba Denis, me dije: "Son demasiadas coincidencias", porque yo había nacido el día de San Denis. "Debe de ser mi padre." Empecé a seguirle por los pasillos del hotel sin decírselo a nadie. Le seguía a la sala de la televisión. Por las mañanas le esperaba en el salón de los desayunos. Le seguía a la sala de ping-pong. Y así me pasé las vacaciones, espíándole sin que nadie se diera cuenta.²⁷³

Chamonix (2003), nace de la serie *Portraits Filmés*, en la cual Mréjen pidió a amigos y conocidos contra una memoria, un recuerdo, una historia, frente a la cámara. Todas ellas son relatadas en un tono neutro y utilizan un

²⁷²Íd.

²⁷³Íd.

lenguaje descriptivo. Algunas historias fueron reescritas para que las interpretasen actores. En total, nueve personas cuentan sus experiencias personales.

En uno de los monólogos, un hombre muy tímido cuenta su intrepidez al dejar una caja de bombones en la puerta de la casa de una compañera de clase de la cual estaba enamorado; en otro episodio, una chica describe su decepción al comprobar que sus amigos habían olvidado el día de su cumpleaños; otra mujer cuenta la historia de cómo su tía dejó de ver a Carlitos, su hijo, cuando su padre se lo llevó con él a España; otro hombre cuenta la historia de Doña Angustias, una vecina arrogante y de mal temperamento a la que de pequeño vio agonizar de dolor antes de morir desde su ventana; o incluso la historia surrealista de un hombre que sigue en furgoneta a su mujer que va en un Fiat Panda, hasta que después de un buen rato se da cuenta de que estaba siguiendo a otra mujer.

El componente cómico, a veces dramático, surge en historias como la que cuenta una mujer acerca del padre de su suegro:

*El padre de mi suegro era pastor cerca de Le Rochelle. Tuvo que irse durante la guerra. Unos años más tarde volvió, feliz e impaciente de ver a sus feligreses otra vez. Un día, encontró a una de ellas en la calle. Él dijo: '¿Qué tal estás? ¿Cómo está tu marido?' De repente, recordé que la mujer era viuda. Así que añadió, '¿Todavía muerto?'*²⁷⁴

²⁷⁴MRÉJEN, Valérie. *Chamonix* [vídeo]. 2003. Traducción propia. Texto original en inglés: "My father-in-law's father was a pastor near La Rochelle. He had to leave during the war. A few years later he went back, happy and impatient to see his parishioners again. One

Portraits Filmés y *Chamonix* son un conjunto de pequeñas historias, pequeñas memorias que finalmente se convierten en “algo absolutamente cómico, a veces cruel.”²⁷⁵ En cierta manera, en su trabajo –tanto textual como plástico– existe una voluntad de no tomar las cosas de forma trágica. Mréjen nos sitúa en el ámbito del día a día, de las relaciones cotidianas que establecemos normalmente. Sus videos, de corta duración, pretenden reflejar la idea del momento, de la “pequeña historia”.

El trabajo visual de Mréjen se ha mostrado tanto en ferias de arte, galerías (Galería Cent8, París) y museos (KW Institute for Contemporary Art, Berlín), como en festivales (Locarno, Cannes y Rotterdam, entre otros). También fue artista residente en la Villa Médicis de Roma durante los años 2002-2003. Desde entonces, no ha dejado de trabajar en lo que para ella constituye el lenguaje, donde los personajes aparecen atrapados entre las convenciones lingüísticas, en un acto de recitación de sus memorias que enfatiza el propio código, diluyendo la presencia del sujeto, que se limita a reproducir palabras, frases y hechos que finalmente acaban resultando intrascendentes. Es aquí donde se produce una ruptura, puesto que el lenguaje no parece constituir un código que deriva del cuerpo – como anunciábamos antes a través de los presupuestos enunciados por el

day, he met one of them in the street. He said: ‘How are you? How is your husband?’ But suddenly, he remembered the lady was a widow. So he added, ‘Still dead?’”

²⁷⁵ *Global Feminisms: New Directions in Contemporary Arts*. Conferencia de Valérie Mréjen [en línea]. Londres: Brooklyn Museum, 5 de marzo de 2007. [Fecha de consulta: 27 Octubre 2013].

Disponible en: http://www.youtube.com/watch?v=J_PFp_sop08

psicoanalista Didier Anzieu –, sino todo lo contrario, un cuerpo que deriva del código.

IV.5.3.3. *Dieu*: “Mezclé leche y carne”

Invitada por una galería de Tel Aviv para la realización de una exposición en el 2002, Mréjen quedó impresionada por el universo cerrado de los judíos ultra-ortodoxos. ¿Qué significa salir de ese medio y bajo qué presión viven aquellas personas que han cruzado el límite de su religión, violando la norma? Valérie explora en estas cuestiones y solicita a algunas de estas personas que hablen en su documental *Dieu* (Dios, 2004) sobre su experiencia individual, por ejemplo, el hecho de comer algún alimento prohibido, encender la luz en Shabbat, ir al cine o abrazar a su pareja en público. Estos momentos constituyen pequeñas victorias y rupturas para sus protagonistas, que a veces suponen una carga de culpabilidad e incluso de traición a su religión de la que aún no han conseguido liberarse. Como constata la artista, “estas personas han ganado su libertad pero han perdido parte de ellas mismas.”²⁷⁶ El trabajo enfatiza este hecho a través de un ritmo que se hace lento, regular y mecánico. Incluso cuando alguno de ellos sonrío o se mueve, generan una inquietante impresión de inmovilidad. La incomunicabilidad y la molestia infinita son el regusto amargo que nos dejan sus personajes.

²⁷⁶ *La actualidad revisada*. Edificio Tabacalera, Donostia, San Sebastián. Del 8 de abril-15 de junio, 2005. Comisaria: Aline Pujo-San Sebastián: Fundación Coff, 2005, p. 62.

Entre los testimonios de las ocho personas que se ofrecieron a grabar el documental, destacamos los siguientes:

Chico joven

Soy de una familia religiosa, sefardita. Pasé toda mi infancia en escuelas religiosas... las Yeshivas. A los diecisiete años, conocí a alguien que no era religioso y me invitó a pasar el Shabat en su casa. Estaba en su casa e hice todo lo que podía para no tocar nada para no romper el Shabat. Pero me pidió ir a buscar algo a la cocina y para entrar en la cocina, tenía que encender la luz. Tuve mi dedo al lado del interruptor... durante al menos dos o tres minutos. Y no podía hacerlo. Estaba seguro de que Dios mismo iba a bajar para arrancarme el corazón. Estaba seguro de que en cuanto tocaría el interruptor... en cuanto encendiera esa luz me caería muerto al suelo. Pero pensé que tenía que hacerlo. Tenía que romper el Shabat. Tenía que pasar ese límite. Y lo hice.

Hombre

Era un día de verano muy caluroso, tenía dieciséis años. Entré al comedor del kibbutz, y estaba completamente vacío. No entendía por qué. Como tenía mucha hambre, cogí un muslo de pollo, que comí con mucho apetito. Justo después, entendí por qué todo estaba tan tranquilo. Era un día de ayuno. Sin embargo, sólo tardé unos minutos en tener muchas ganas de un postre. Fui hasta la cámara fría y cogí un yogur de fresa. Después de haberlo comido, me di cuenta de que había cometido dos errores, uno tras otro: el primero, romper el ayuno, y el segundo, mezclar leche y carne.

Hombre

Hasta los cuarenta años, era ortodoxo. Tenía una mujer, niños... seis niños. Vivíamos en Safed. Éramos del movimiento "Habad". A los cuarenta años, empecé a dudar. Perdí la fe. Y sigo acordándome de un momento decisivo, cuando tomé conciencia de la situación. Iba a dejar a mi familia. Pensaba en particular en una de mis hijas. Tenía su imagen presente. Hannale. Y me destrozó el corazón. Pensé: "Mira lo que estás haciendo. Les estás perdiendo." Era angustiante. Sentía un inmenso miedo, pero a la vez una gran excitación al pensar en mi futura libertad, y en las nuevas posibilidades que se ofrecían a mí. Iba a liberarme de esa religión que ahora odiaba, de esa pesadilla. Iba a empezar una vida de hombre libre. Y esa idea me arrebatava, me iluminaba. Me sentía desgarrado por esta contradicción. Era... vertiginoso. [Entonces, vemos una foto de un hombre con una gran barba]. Soy yo a los cuarenta años. Hasta hace tres años, era así.²⁷⁷

Dieu fue mostrado en el 2005 en la Bienal de Lyon. Una versión posterior de este trabajo se titula *Pork and Milk* (Cerdo y leche, 2005), con una durabilidad mucho mayor: 52 minutos. *Pork and Milk*, además, salió editado como libro junto con un dvd, el cual obtuvo bastante reconocimiento en Francia.

²⁷⁷ Traducción a cargo de Matadero de Madrid con motivo de la exhibición de una instalación de la artista en Sismo, Festival de creación in situ, del 6 al 9 de octubre de 2011.



Valérie Mréjen, *Dieu*, 2004.

Valérie Mréjen suele adoptar un punto de vista neutral en sus trabajos, lo cual permite a los testimonios liberar su carga afectiva sin ningún tipo de interferencia ni intervención externa. La escena siempre suele responder a un plano fijo, donde el personaje queda enfrentado a la cámara y al espectador, y donde su discurso delimita cierto distanciamiento. Existe cierta frialdad, transmitida por medio de “un texto patético” y por la “sobriedad de los personajes”,²⁷⁸ a lo que contribuye la estaticidad del plano y la inexpresividad de los testimonios. Para Mréjen, estos recursos

²⁷⁸ *Global Feminisms: New Directions in Contemporary Arts*. Conferencia de Valérie Mréjen [en línea]. Londres: Brooklyn Museum, 5 de marzo de 2007. [Fecha de consulta: 27 Octubre 2013].

Disponible en: http://www.youtube.com/watch?v=J_PFp_sop08

“prenden al sujeto con alfileres, como si de mariposas se tratase, y dan prioridad al discurso.”²⁷⁹

El confesante, pese a que en algunas de estas confesiones cuenta cosas íntimas, revela una entidad hueca, como si fuera la caja de resonancia del propio lenguaje. El lenguaje es el gran triunfador en la obra de Mréjen, incluso sobre el propio sujeto. Como dice Roland Gori, se ha producido un desequilibrio entre el cuerpo y el código, donde la palabra debía ocupar su lugar como símbolo entre ambas partes, una realidad subjetiva y una realidad objetiva, respectivamente:

*Esa brutal ruptura del punto de equilibrio, donde se sitúa el símbolo verbal mediante un juego de tensión de fuerzas antagónicas, hace caer el acto de palabra en el campo del puro fantaseo o en el de la objetivación desencarnada e insignificante del código abandonado por el cuerpo.*²⁸⁰

¿Cómo hablar de la intimidad de uno mismo puede llevar a un discurso vacío de emociones y contenido? Quizás, como decía Winnicott, acercar más el discurso al código lleve a una “comunicación indirecta”.²⁸¹ Es aquí donde yace el trabajo de Mréjen, más en el código del lenguaje que en el sujeto y su voz corpórea que lo hace presente. Hemos dado enorme importancia a la voz precisamente porque constituye la corporeidad del

²⁷⁹ *La actualidad revisada*. Edificio Tabacalera, Donostia, San Sebastián. Del 8 de abril-15 de junio, 2005. Comisaria: Aline Pujo-San Sebastián: Fundación Coff, 2005, p. 62.

²⁸⁰ ANZIEU, Didier, et al. *Psicoanálisis y lenguaje: del cuerpo a la palabra*. Buenos Aires: Kapelusz, 1981, p. 83.

²⁸¹ ANZIEU, Didier, et al. *Psicoanálisis y lenguaje: del cuerpo a la palabra*, Buenos Aires: Kapelusz, 1981, p. 80.

habla, sin la cual la comunicación entre individuos carecería de sentido. José Luis Pardo explica que *“quien habla auténticamente, se oye a sí mismo, sabe lo que dice y sabe que es él quien lo dice porque le sabe a él, le suena a sí mismo”*.²⁸² Pero, ¿qué pasaría entonces si sucediese lo contrario? ¿Qué ocurriría si lo que hablásemos careciera de esa calidez que permite identificarnos en el lenguaje?

IV.5.4. Confesiones que buscan historias... con o sin sujeto

*En un sentido, es útil detectar que las identidades son producto de las narraciones y actuaciones.*²⁸³

(Néstor Canclini)

El escritor y antropólogo Néstor García Canclini se pregunta hasta qué punto nos permite ser sujetos el capitalismo de redes globalizadas. “Ser sujeto” es algo que no depende únicamente de la capacidad creativa y reactiva de los individuos, sino de los derechos colectivos y controles sociales sobre la producción y circulación de informaciones y entretenimiento.²⁸⁴

Lo que hemos visto en este capítulo a partir de las confesiones de los participantes de la obra de Elodie Pong y de Valéria Mréjen, es la

²⁸² PARDO, José Luis, *La intimidad*, Valencia: Pre-Textos, 1996, p. 35.

²⁸³ CANCLINI, Néstor, *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*, Barcelona: Gedisa, 2004, p. 150.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 148.

posibilidad de que el confesante sea tanto sujeto como actor de su propio monólogo, y la construcción de una historia oscilante entre la realidad y la invención.

La puesta en escena de *Secrets For Sale* de Elodie Pong hace que el visitante quedase inmerso en un contexto irreal –*Cualquier Trato Ahora/ Cualquier Realidad Ahora*. En este caso, los participantes podían contar un secreto, pero este secreto no necesariamente tenía que ser real, sino que cabía la posibilidad de que fuera una invención. De esta manera, el sujeto real se desvanece de forma completamente consciente para entrar en un sistema artificial donde el sujeto ejerce, conscientemente, el rol que quiere establecer. A su vez, en esta instalación, el artificio del sistema, de la vídeo-vigilancia y de la mercantilización de la información de lo privado es expresado de manera diáfana y consciente. Los participantes de *Secrets For Sale* nos cuentan relatos, historias, reflexiones personales, secretos inventados, de modo que la articulación de estas historias se convierte en algo básico en la negociación posterior del valor de sus secretos con la artista.

En Mréjen veíamos cómo el sujeto actuaba su propio monólogo, lo recitaba, desvaneciéndose en el código, en lo comunicacional. Sin embargo, lo que generaba precisamente era una incomunicación, pues se extinguía la posibilidad de “ser sujeto”. Podríamos considerar que en las obras de Valérie Mréjen expuestas en este capítulo se produce una confesión incompleta. Incompleta porque se trata de una confesión sin

sujeto. Como dice Susan Sontag, “el lenguaje se deteriora cuando está desvinculado del cuerpo. Se convierte en algo falso, endeble, innoble, superficial.”²⁸⁵ Se trata de una confesión que reclama al sujeto. Al separarse el lenguaje de él, muestra el deterioro del propio lenguaje, y este deterioro se hace en tanto más evidente cuando el contenido que se cita es algo muy personal, íntimo, traumático o revelador.

Sugerimos que en ambos trabajos podemos hablar de una confesión sin confesión, donde los participantes crean historias (Elodie Pong se interesa más por el carácter performativo de la confesión y Valérie Mréjen por la narración de historias), bien creando toda una escenografía en la cual el participante construye su acto para confesar donde tiene cabida “cualquier realidad ahora”, o bien distanciándose de su propio recuerdo o memoria mediante la desposesión de su propio discurso.

²⁸⁵ SONTAG, Susan. *Estilos radicales*. Madrid: Santilla Ed. Generales S.L., 2002, p. 39.

IV.6. YO FRAGMENTADO: CONFESIONES ESQUIZOIDES Y PSICÓTICAS

IV.6.1. Aproximación a las patologías psicológicas en su representación audiovisual

En el prólogo del libro *Psiquiatras del celuloide*, Román Gubern escribe que tanto la novela como el cine han hecho de la exploración del interior del ser humano uno de sus principales objetivos. De hecho, según el autor, podemos hablar de nuevos géneros: la novela psicológica o el cine psicoanalítico.

Gubern, como referente de crítica cinematográfica, nos habla de películas que han marcado hitos en esta vertiente del cine: la frontera entre la pasión y la locura en *Lilith* (1964), de Robert Rossen; la descripción de una autodestrucción familiar en *Las manos en los bolsillos* (*I pugni in tasca*, 1965) de Marco Bellocchio; la enmudecida protagonista de *Persona* (1966), de Bergman; la esquizofrenia inducida por el medio familiar en *Vida de Familia* (*Family Life*, 1971), de Ken Loach; las alucinaciones del escritor solitario en *El resplandor* (1980), de Stanley Kubrick, etc. Sin embargo, la trama psicológica ha ocupado un lugar también en el cine de Hitchcock (*Recuerda, Rebecca, Psicosis, etc.*), o en gran parte del cine surrealista de Buñuel, especialmente por la relación entre los sueños y el inconsciente.

En el contexto de la expresión artística videográfica y fílmica, la representación de la subjetividad psicológica del sujeto ha ocupado un papel importante. Destacamos en nuestra investigación que, en parte, esta representación es ofrecida a través no sólo de la imagen o de la estructura y recursos narrativos del vídeo, sino también a través de la confesión, del monólogo a la cámara, de la auto-revelación. Como ya citamos anteriormente, la confesión en el vídeo en ocasiones parece relacionarse, según indica Peggy Gale, con la representación neurótica.²⁸⁶ En esta línea, trabajos en vídeo de artistas como Joe Gibbons, especialmente en sus *Confessions of a Sociopath*, desvelan un comportamiento autodestructivo, mostrando sus delirios, sus comportamientos extravagantes y su adicción a las drogas. *Delirium* (1993), de Mindy Faber, es otro ejemplo de un documental autobiográfico sobre la vida de la madre de la autora, que padece lo que ha sido definido como “histeria femenina”. La autora conectará la experiencia personal con el campo histórico y político, lanzando su discurso a un contexto en el que la enfermedad mental de la mujer ha sido definida y construida por una cultura patriarcal.

Dentro de este panorama, nos disponemos a analizar en este capítulo propuestas que nos acercan a la manifestación de la representación de estados psicológicos del sujeto (que abarcarían temas como la identidad múltiple y esquizoide, el comportamiento obsesivo y autodestructivo, las relaciones tormentosas y la psicosis) a través de la confesión (y muy especialmente de la confesión a la cámara).

²⁸⁶GALE, Peggy. *Videotexts*. Toronto: The Power Plant and Wilfrid Laurier University Press, 1995, p. 30.

En primer lugar, hablaremos del sujeto esquizoide de Lynn Hershman, un sujeto escindido en una múltiple personalidad. Además, exploraremos a través de esta artista aspectos como el comportamiento psicósomático y los trastornos obsesivo-compulsivos.

Después analizaremos otro tipo de sujeto esquizofrénico –a través de la obra de Gillian Wearing y Eija-Liisa Ahtila – en el que, de forma explícita, se da una disgregación del sujeto a través de las relaciones existentes entre el yo y el otro – implícitas en ocasiones en una red oscura y compleja de la estructura familiar y de pareja –.

Y en tercer lugar, hablaremos de sujetos que confiesan su estado de psicosis – a través de la obra de Eija-Liisa Ahtila – sumergiéndonos en la mente alucinatoria e incluso autodestructiva de sus personajes ficticios.

En estas confesiones, debemos señalar que el lenguaje verbal cumple una funcionalidad muy específica. Roland Gori establece que el lenguaje puede manifestar diferentes localizaciones, como sucede con los objetos, y que, por tanto, podemos hablar de tres tipos diferentes de lenguaje: el objetivo, el subjetivo y el transicional. Si el primero de ellos hace referencia en su estado más puro a un lenguaje cercano al código lingüístico y el segundo hallaría en su mayor grado una manifestación en ciertas alucinaciones auditivas, el *lenguaje transicional*, que el autor señala como propio de la interpretación analítica, se produce “cuando el analista, pero sobre todo el

analizando, expresa en el discurso una toma de conciencia que representa por medio del lenguaje una experiencia muy subjetiva.”²⁸⁷ Roland Gori dice que, precisamente, estamos muy cerca de ese lenguaje transicional “sobre todo cuando esa palabra surge como medio de lucha contra las angustias depresivas. Entonces la palabra no es una alucinación (subjetiva), pero tampoco es restituida en la plenitud objetiva de su realidad (semántica y por ende compartida; está *a mitad de camino*, lo cual es una buena figuración del objeto intermedio y/o transicional.”²⁸⁸

En el caso de Lynn Hershman, concretamente en su vídeo *First Person Plural*, la voz de la autora se desdobra en dos conciencias distintas; por un lado, la necesidad de hablar de un trauma pasado, y por otro, su posición ante el deber de continuar guardando silencio. En la obra de Eija-Liisa Ahtila, la descripción del estado mental de las protagonistas mediante el monólogo está más emparentada con una necesidad de transmitir con cierta objetividad – como si se tratase de un auto-análisis – la psicosis de sus personajes. En sus vídeos *The Wind*, *The Bridge* o *The House*, la palabra estabiliza la imagen entre la realidad y la alucinación y permiten que el espectador continúe pisando tierra firme y sea consciente de la paranoia alucinatoria de las mujeres protagonistas.

²⁸⁷ ANZIEU, Didier, et al. *Psicoanálisis y lenguaje: del cuerpo a la palabra*. Buenos Aires: Kapelusz, 1981, p. 81.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 82.

Por otro lado, en el análisis específico que dedicaremos a los vídeos *Me/We* y *Okay* de Eija_Liisa Ahtila, y *2 Into 1* y *10-16* de Gillian Wearing, reflexionaremos sobre el intercambio de voces de los personajes protagonistas, sobre la intrusión de la voz en un cuerpo ajeno, lo cual constituye la representación de una identidad múltiple. Ya no son los personajes los que hablan desde sus cuerpos, sino que se produce un intercambio extraño con el cuerpo de otros. Así, veremos como una madre habla a través del cuerpo de sus hijos y viceversa, e incluso cómo una mujer habla a través de la voz de su pareja, lo cual da señas del comportamiento autodestructivo o tortuoso de su relación. La palabra acaba siendo atravesada por la voz del otro, y se convierte en la realidad intermediaria entre el yo y el otro, una especie de representación limítrofe donde se diluyen las fronteras, donde ya no sabemos distinguir quién habla en cada momento.

IV.6.2. El sujeto esquizoide de Lynn Hershman: Las “varias voces de uno mismo.”

El término esquizoide se aplica al individuo cuya experiencia ha sufrido una doble ruptura: con el mundo que le rodea y consigo mismo. Es una persona que no se encuentra en armonía con el resto y que sufre un sentimiento de soledad y aislamiento desesperantes (...). Se siente como una persona entera, pero dividida o reventada, como dos seres (o más) diferentes.²⁸⁹

(R. D. Laing)

²⁸⁹Cita de Laing, R. D.; citado en: CORTÉS, José Miguel. *Orden y caos: Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama, 1997, p. 115.

Desde el siglo XIX venimos asistiendo a un *yo* amenazado y asediado. La reconfiguración simbólica de las diversas construcciones del sujeto, desde el lenguaje, la ciencia, la psicología, etc., hacen del mismo un sujeto múltiple y circundante entre diversas órbitas del conocimiento. Será a principios de la década de 1940 cuando se comiencen a desestabilizar los fundamentos del clasicismo, según el cual toda forma de experiencia puede ser reducida a estructuras racionales. Se produce, pues, una crisis ante este fundamentalismo unificador: no todas las formas de experiencia pueden formalizarse en un único lenguaje, más aún cuando comienza a proliferar la diversidad y la heterogeneidad del individuo, que hallará una mayor expansión a partir de la década de los sesenta.

Los avances científicos ya habían demostrado que el hombre no era el centro del Universo y, mucho menos, que había sido creado de la mano de Dios. La evolución de la especie, anunciada por Darwin a mediados del siglo XIX, disgregaba el sentido de un ser humano clausurado, y lo arrojaba en medio de las leyes del tiempo y del azar: así, los tipos biológicos y las especies no tienen una existencia fija ni estática sino que se encuentran en constante cambio. Por su parte, Nietzsche, en 1882, proclamaba la muerte de Dios, ubicando al ser humano en un territorio movedizo y fluctuante, desterrado ya no sólo del Paraíso, sino de cualquier opción para su alcance, y sumergido en su propia inestabilidad.

Desde la psicología, gran parte de los avances científicos hacía hincapié especialmente en el estudio de las enfermedades mentales, la múltiple

personalidad, la histeria, el inconsciente y las pulsiones del ser humano, etc. Todo contribuía a un intento de canalizar las fuerzas inconscientes – desde Freud hasta Pierre Janet y H. Myers- y someterlas bajo una estructura de conocimiento racional.

Como bien introduce José Miguel Cortés, se producen varias manifestaciones literarias que dan cuenta del desdoblamiento del ser humano, de la crisis de identidad, de la escisión entre un *yo* y un *otro*: desde el siglo XIX, escritores como Allan Poe, Maupassant, Oscar Wilde, Antonin Artaud, o Stevenson, este último autor de *Doctor Jekyll y Mr Hyde*, 1886, entre otros muchos.

El término “esquizofrenia”²⁹⁰ surgiría en 1911, creado por E. Bleuler, para designar un tipo de psicosis cuyos caracteres principales son la incoherencia del pensamiento, de la acción y de la afectividad; el distanciamiento de la realidad con replegamiento sobre sí mismo y predominio de una vida interior entregada a las producciones de la fantasía, caso del autismo; su carácter de actividad delirante más o menos acentuada, siempre mal sistematizada; y el deterioro intelectual y afectivo producido por la propia enfermedad en el sujeto, debido a su carácter crónico.

²⁹⁰Del griego, “escindir el espíritu”.

Pese a su manifestación diversificada, la esquizofrenia constituye una especie de “demencia precoz” que produce la discordancia, la disociación y la disgregación del sujeto.

IV.6.2.1. El sujeto múltiple de Lynn Hershman

*Creo que nos estamos enfrentando a la fractura de la identidad, al hecho de que todos tenemos varias identidades, y partes de nosotros quieren esconder cosas porque es lo que nos dice la cultura. Partes de nosotros quieren hablar sobre cosas a causa de los conflictos internos, de forma que existen estas voces diferentes dentro de nosotros. (...). Así que llegamos a convertirnos en toda una variedad de personas.*²⁹¹

Lynn Hershman

En 1974, en su artículo “The World View of Subversive Cinema”, el crítico Amos Vogel sostiene que en el corazón del arte moderno, conceptos como “disolución”, “fragmentación”, “simultaneidad”, “descomposición” apuntan a la negación o al miedo de muchos, ya que son subversivos a la noción de “realidad” convencional.²⁹² El trabajo artístico de la década de los setenta parece basarse, según expresa la artista Lynn Hershman (1941, Cleveland, Ohio), en la “destrucción, la descomposición y la

²⁹¹Ver Anexo. Entrevista a Lynn Hershman, p. 5. Traducción propia. Texto original en inglés: “I think that we are dealing with fracturing of identity and the fact that we all have several identities and parts of us want to hide things because that’s what we’re told by culture, parts of us want to talk about things because of the internal conflicts, so there are all these different voices inside of us. (...). So we become a whole range of other people.”

²⁹²VOGEL, Amos. *Film as a Subversive Art*. Nueva York: Random House, 1974, p. 11. Citado en: HERSHMAN, Lynn. *Touch-Sensitivity and Other forms of Subversion: Interactive Artwork*, p. 193. Traducción propia. Texto original en inglés: “at the core of modern art stand concepts that still strike scorn or fear into the hearts of many, as they are subversive to the very notion of conventional “reality”.

deconstrucción. Este tipo de trabajo funcionaba perversamente y generalizadamente para erosionar las preconcepciones estéticas, ofreciendo, en su lugar, arte que era aleatorio, fragmentado, esquizoide, no-lineal, disruptivo, antinarrativo e interactivo. La tensión de la alienación y desorientación se convirtieron en parte de la forma y del contenido.”²⁹³ En este rol juegan un papel muy importante, según Hershman, los ordenadores, la realidad virtual y la interactividad, que desafían las estructuras lineales mediante la participación de los usuarios. Aunque esto es bastante recurrente en los proyectos de vídeo interactivo de la propia artista²⁹⁴, como veremos, otros aspectos como el voyerismo, la identidad fragmentada y esquizoide, entre realidad-ficción, entre individualidad-colectividad, será una constante en el trabajo de Hershman.

El trabajo de Hershman engloba muchos aspectos enigmáticos y psicológicos de su generación, explorando la volatilidad de las imágenes y la fragilidad y la multiplicidad de identidades en una cultura del simulacro altamente mediatizada, un territorio movedizo de identidades fluctuantes. Su obra *Roberta Breitmores* lleva esta idea de multiplicidad identitaria al extremo, donde la propia artista, entre los años 1971 y 1978, adoptó esta personalidad inventada para realizar numerosas performances.

²⁹³HERSHMAN, Lynn. Touch-Sensitivity and Other forms of Subversion: Interactive Artwork, p. 193. Traducción propia. Texto original en inglés: “destruction, descomposition, and deconstruction. This type of work functioned perversely and pervasively to erode aesthetic preconceptions, offering, instead, art that was random, fragmented, shizoid, nonlinear, disruptive, antinarrative, and interactive. The tensión of alienation and disorientation became part of both form and content.”

²⁹⁴ Como por ejemplo los proyectos de vídeo interactivo como *Lorna* (1980-1984), *Deep Contact* (1985-1990) o *A Room of One's Own* (1990-1993).

Roberta Breitmore era el compendio de numerosos estereotipos de la mujer; para ello, Hershman convirtió este personaje ficticio en real. *Roberta* existía a efectos legales: tenía carné de identidad, una cuenta en el banco, un permiso de conducir, un número de seguridad social, un historial médico, etc. Incluso disponía de un apartamento propio, mantenía correspondencia por correo con gente normal, tenía un estilo propio de vestir, asistía a inauguraciones e incluso a sesiones de psicoterapia.²⁹⁵ *Roberta* resultó ser algo más que una escultura social. Como cualquier persona, Roberta era a la vez real y artificial. Como sostiene Hershman, “en tanto que ella [Roberta] se convirtió en parte de su realidad [la del público y de los participantes], ellos se convirtieron en parte de su ficción”.²⁹⁶ La artista continúa hablando sobre su personaje construido: “Mucha gente asumía que yo era *Roberta*, aunque lo negué en el momento e insistí en que ella era “una mujer por sí misma” (...). Los traumas de *Roberta* llegaron a convertirse en mis propios recuerdos inolvidables.”²⁹⁷ Este proyecto ambicioso de la artista finalizó con un ritual de exorcismo en 1979, realizado con aire, fuego, espejos y humo.

²⁹⁵Todo este archivo ficticio documental en el que podemos encontrar huellas físicas de la existencia de Roberta están disponibles en la Biblioteca de Colecciones Especiales de la Universidad de Stanford de California.

²⁹⁶HERSHMAN, Lynn. Reflections and Preliminary Notes. *Paranoid Mirror*, p. 13. Traducción propia. Texto original en inglés: “As she bécame part of their reality, they bécame part of her fiction.”

²⁹⁷*Íd.* Traducción propia. Texto original en inglés: “Many people assumed I was *Roberta*, although I denied it at the time and insisted that she was “her own woman” (...). *Roberta’s* traumas became my own haunting memories.”

Esta adopción de identidades –casi camaleónicas– también ocurre en obras como *Dante Hotel*, llevada a cabo durante un período de nueve meses entre 1973 y 1974, y donde la artista ocupó un hotel (el Dante Hotel) de North Beach en San Francisco. Hershman amuebló la habitación número 47 con objetos cotidianos: gafas, ropa, cosméticos... Intentaba recrear las presumidas vidas de algunos huéspedes del hotel, representados por la figura de dos maniquíes tumbados sobre la cama. *Dante Hotel* despierta el voyerismo del espectador a la vez que plantea la identidad y la noción de persona como el resultado de un constructo socio-cultural, mediante la ausencia del cuerpo real. Citando a Max Milner, “el problema para nosotros es que nuestras imágenes son tan perfectas, tan seductivas, y que estamos tan acostumbrados a vivir en ellas, conformando nuestras acciones e incluso nuestros pensamientos a ellas, que no podemos distinguir ya entre la apariencia y el ser.”²⁹⁸

Un trabajo más actual, *Life Squared* (2007), revive en cierta manera las dos performances descritas anteriormente, donde Roberta Breitmore aparecía recibiendo a los espectadores usuarios en el Dante Hotel, convertida en un personaje del famoso mundo virtual de Second Life.

La identidad es una forma de interacción que fluye entre nosotros mismos y los otros. Según Hilde Lindemann Nelson, la identidad es la interacción

²⁹⁸Lynn Hershman: *Virtually Yours*. Ottawa: National Gallery of Canada, 1995. Traducción propia. Texto original en inglés: “The problema for us is that our images are so perfect, so seductive, and that we are so used to living in their midst, conforming our actions and even our thoughts to them, that we can no longer distinguish between appearance and being.”

que se produce entre el concepto que uno tiene de sí mismo y la forma en que dicha persona es percibida por los demás. En cierta manera, como sostiene esta autora, se trata de una “construcción narrativa compleja.”²⁹⁹ Cada día, las personas asignamos cualidades al resto de las personas o grupos sociales. El problema es que muchas de estas asunciones están estereotipadas y pueden contribuir negativamente en una restricción de libertad del individuo e intolerancia hacia *el otro*.

De esta forma, tanto Nelson como, de forma explícita, muestra el trabajo de Lynn Hershman, manifiestan la idea común de que, siendo la identidad una forma de narrativa, el único modo de enfrentarse al encasillamiento de la estructura narrativa es, precisamente, proporcionar nuevas versiones de la historia de uno mismo y de los otros. Es así como la identidad se hace fluida, y es así también cómo debemos entender el trabajo de Lynn Hershmann. De hecho, como comprobaremos en sus *Electronic Diaries*, Hershman resiste a la presión social y estética de conformar una identidad unificada, para dar forma a una nueva concepción de la identidad como múltiple, rozando la mente del esquizoide.

Durante la década de los 80 y de los 90, el vídeo se convirtió en un medio fundamental en el trabajo de Lynn Hershman, con más de veinte vídeos producidos, incluyendo *Lorna* (1980-1984), uno de los primeros vídeos interactivos en una narrativa no-lineal, donde el espectador se introduce

²⁹⁹TROMBLE, Meredith. Identity Fix: The Double Talk of Lynn Hershman. *Stretcher* [en línea], 2003. [Fecha de acceso: 27 Octubre 2013]. Disponible en: http://www.stretcher.org/archives/e1_a/2003_05_12_e1_archive.php

en la vida de Lorna, una mujer de mediana edad que padece agorafobia y es incapaz de abandonar su apartamento.

En la obra videográfica de Hershman, la identidad fragmentada, los comportamientos obsesivos y el cuestionamiento de la dualidad realidad-ficción continúan siendo algunas de las variables fundamentales. *Longshot* (1989) muestra a una mujer de identidad patológica - Lian Amber – que se halla en una crisis de identidad, evidenciada a través de sus múltiples representaciones e identidades. Aunque en un principio la joven parece mostrar una cierta estabilidad emocional, pronto se descubren sus tendencias auto-destructivas. Otro vídeo, *Beautiful People – Beautiful Friends* (1994) cuestiona el poder de la cámara como evidencia, a la vez que muestra la relación destructiva de una pareja en el que ambos ofrecen testimonios y revelaciones analíticas de su relación en base a las grabaciones en vídeo de sus reacciones y comportamientos en casa. Como la propia artista expresa acerca de algunos de estos videos, “creo que las cámaras hacen que la gente tenga una conciencia diferente de las cosas y las perciban de forma distinta cuando las ven a través del filtro de la cámara y las creen algo más debido a la cámara y las grabaciones.”³⁰⁰

³⁰⁰Ver anexo. Entrevista a Lynn Hershman, p. 3. Traducción propia. Texto original en inglés: “I think cameras make people have a different awareness of things and perceive them differently when they see them through the filter of the camera and maybe believe them a little bit more because of the camera and the recordings.”

IV.6.2.2. Los Diarios Electrónicos

*El conocimiento de uno mismo requiere conversación. Creo que es generalmente cierto en la vida que ser visto por los otros es una parte muy importante para el conocimiento de uno mismo.*³⁰¹

(Martha Nussbaum)

La confesión en vídeo puede constituir una poderosa herramienta para el entendimiento de uno mismo, como vimos al abordar la “vídeo-confesión” según Michael Renov. Se trata de una forma de comunicación que puede ayudar a restablecer el equilibrio emocional del sujeto, y puede actuar de modo terapéutico. La cámara, en el proceso creativo de Lynn Hershman, constituye una herramienta virtual para establecer esta forma de comunicación personal, donde queda patente una relación casi fantasmática con la propia realidad. La propia artista dice:

*Creo que nos hemos convertido en una sociedad de pantallas con diferentes capas que nos alejan del conocimiento de la verdad, como si fuera insoportable para nosotros conocerla, como nuestros sentimientos. Así que lidiamos con las cosas mediante réplicas, mediante copias, mediante pantallas, mediante simulaciones, mediante facsímiles, y mediante ficción... y mediante facciones.*³⁰²

³⁰¹Martha Nussbaum. Citada en: TROMBLE, Meredith. Identity Fix: The Double Talk of Lynn Hershman. *Stretcher* [en línea], 2003. [Fecha de acceso: 27 Octubre 2013]. Disponible en: http://www.stretcher.org/archives/e1_a/2003_05_12_e1_archive.php

Traducción propia. Texto original en inglés: “Self-knowledge always requires conversation. I think it’s generally true in life that to be seen by others is a very important part of knowing oneself.”

³⁰²Lynn Hershman. Citada en: RENOV, Michael, SUDERBURG, Erika (eds.). *Resolutions: Contemporary Video Practices*. Minneapolis: University of Minnesota. 1996, p. 87. Traducción propia. Texto original en inglés: “I think that we’ve become kind of a society of

En la obra de Lynn Hershmann nos interesa destacar especialmente sus *Electronic Diaries* (Diarios Electrónicos), iniciados en 1986. David E. James define que la condición fundamental de estos diarios de la artista es “la inestabilidad de ella misma como su sujeto”³⁰³. Los *Electronic Diaries* comprenden diversos episodios, editados cronológicamente, grabados en una habitación o en un lugar íntimo, a solas. En ellos nos encontramos ante una forma cruda y directa de enfrentamiento de la artista con el espectador. En su diario electrónico *Binge*, la artista dice directamente a la cámara:

*Ahora mismo estoy sentada aquí sin ningún operador de cámara en la habitación. Estoy completamente sola. Nunca diría este tipo de cosas si alguien estuviera aquí. Si alguien estuviese aquí probablemente no diría la verdad.*³⁰⁴

Cada vídeo de los *Electronic Diaries* es producido en privado; la propia artista se graba a sí misma. Sin embargo, los traumas personales y el comportamiento auto-destructivo narrados por la artista alcanzan una

screens, of different layers that keep us from knowing the truth, as if the truth is almost unbearable and too much for us to deal with, just like our feelings. So we deal with things through replications, and through copies, through screens, through simulations, through facsimiles, and through fiction... and through faction.”

³⁰³JAMES, David E. Lynn Hershman: The Subject of Autobiography. En: RENOV, Michael, SUDERBURG, Erika (eds.). *Resolutions. Contemporary Video Practices*, University of Minnesota Press, 1996, p. 126. “the instability of herself as its subject.”

³⁰⁴RENOV, Michael & SUDERBURG, Erika, *Resolutions. Contemporary Video Practices*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996, p. 87. Traducción propia. Texto original en inglés: “Right now I’m sitting here with no cameraman in the room. I’m totally alone. I would never, ever talk this way if somebody were here. It’s almost as if, if somebody were in the room, it would ensure lying.”

expansión hacia el contexto histórico, social y cultural. La inserción de este sujeto fragmentado en estos contextos permite una reflexión sobre estructuras y modelos preestablecidos. Es más, el trabajo de Lynn Hershman sugiere que el modelo destructivo y agresor puede ser invertido para permitir el surgimiento de nuevas identidades.

En la conferencia *Console-ing Passions Television*, celebrada en la Universidad de Seattle en abril de 1995, Julia Lesage plantea a través de su intervención con el artículo *Lynn Hershman's Electronic Diaries* que existen diversos mecanismos socio-culturales que contribuyen a una construcción estereotipada del rol femenino. Así, nos dice cómo la sociedad convierte al sexo masculino en el heredero de la cultura dominante y a la mujer en heredera de una cultura de la esfera doméstica, e incluso de la violación. Julia Lesage sostiene que la mujer es socialmente construida: se le enseña a *sentir* y a aprender los peligros de la sociedad, a tener miedo a la amenaza de agresión y de violación: “Nos identificamos con las historias de agresión y violación debido precisamente a que esta concienciación sobre la agresión es una parte integral de nuestras vidas.”³⁰⁵ Así, si las mujeres heredan la esfera de las emociones y del territorio doméstico, el hombre se erige con control y poder sobre las emociones y sobre las relaciones sentimentales.

³⁰⁵LESAGE, Julia. Lynn Hershman' *Electronic Diaries* [en línea]. Conferencia Console-ing Passions Television Conference, Univ of Seattle, WA, abril 1995. [Fecha de consulta: 27 Octubre 2013]. Disponible en:

<http://www.uoregon.edu/~jlesage/Juliafolder/HERSHMAN.HTML>

Traducción propia. Texto original en inglés: “We identify with stories of battery and rape because of rape consciousness which is an integral part of our lives.”

El vídeo y las nuevas tecnologías proporcionan la expansión de la voz más allá de límites espacio-temporales. Hershman aboga por una tecnología que sensibilice al espectador, y sobre todo, que se hunda profundamente en la cultura y la sociedad. Los *Electronic Diaries* de Lynn Hershman, como si estuvieran impregnados de una esencia románticista, acentúan la emoción y el sentimiento. Como Hershman dice: "aprendemos a superar el rol sintiéndolo más. Y dependiendo de cómo lo hagamos así afectará al legado de nuestras siguientes generaciones."³⁰⁶ La serie *Electronic Diaries* se compone de cinco capítulos: *Confessions of a Chameleon* (1986), *Binge* (1987), *First Person Plural* (1988), *Shadow's Song* (1990) y *Re Covered Diary* (1994). El primero de los capítulos, *Confessions of a Chameleon*, comienza con la imagen de un diario y una mano que conecta un enchufe, sirviendo como prelude de estos diarios electrónicos. Este capítulo nos ofrece una reflexión sobre la realidad fluctuante de la artista. En él, Hershman habla directamente a la cámara con un micrófono en la mano, recurso que utilizará en diarios electrónicos posteriores. Analizaremos a continuación tan sólo algunos de los diarios más representativos para nuestro estudio.

³⁰⁶Extracto del vídeo *First Person Plural*, 1988. Citado en: LESAGE, Julia. Lynn Hershman *Electronic Diaries*. Conferencia Console-ing Passions Television Conference, Univ of Seattle, WA, abril 1995.

<http://www.uoregon.edu/~jlesage/Juliafolder/HERSHMAN.HTML>

Traducción propia. Texto original en inglés: "We learn to transcend the role by feeling it more. And how we do that can affect the legacy for the next generation."

IV.6.2.3. *Binge*: La pérdida de control sobre sí misma

*Así que mi marido fue a por el periódico y nunca regresó. Y naturalmente lo esperé durante cuatro años porque pensaba que volvería.*³⁰⁷

(Lynn Hershman en *Binge*)

Así comienza *Binge* (Atracón, 1987), vídeo de 28 minutos en el que Lynn Hershman trata temas como el sobrepeso, la comida, la obsesión, el hambre y la privación, síntomas que aparecieron después de que su marido se marchara de casa y no regresara. Hershman confiesa ante la cámara incluso que tiene que comer galletas a escondidas para que nadie la vea, lo cual determina la consideración, por parte de la propia artista, de que su aumento de peso es el resultado de una carencia de disciplina, y de inseguridad. A nivel social, la gordura en la mujer representa una pérdida de control y una fatalidad en la identidad femenina:

*[...] la gente no mira los alcohólicos que están en medio de la calle, la drogadicción, y no ven el sadismo, pero cuando estás gorda miran y dicen `Esa persona está fuera de control, o quizá abusaron de ella [o también] tiene problemas emocionales.*³⁰⁸

³⁰⁷HERSHMAN, Lynn. *Binge* [video]. 1987. Traducción propia. Texto original en inglés: "So my husband, went out for a newspaper and he just never came back. And naturally I waited for him for four years because I thought he would come back."

³⁰⁸*Íd.* Traducción propia. Texto original en inglés: "(...) people don't see alcoholics in the middle of the street, drogadicction and they don't see sadism, but when you are fat they look and say That person is out of control, or maybe abused or (...) has emotional problems."

Hershman documenta su desesperado intento por perder peso, adoptando una narrativa confesional en la que la artista se expone ante la cámara, casi siempre en un primer plano de su rostro. De hecho, la artista reflexiona sobre el hecho de grabar únicamente su rostro al hablar, como queriendo separar su mente de su cuerpo: “Siempre he estado separando mi mente de mi cuerpo, mi personalidad de la totalidad de mi ser, y quizá ese es parte del problema.”³⁰⁹

El comportamiento obsesivo de Hershman se muestra cuando confiesa que trata de evitar verse reflejada en espejos y, en general, evitar cualquier tipo de reflejo, en tanto que ello conlleva un tipo de reflexión más profunda, de verse a sí misma en un estado de descontrol. Sin embargo, en otras ocasiones, da la sensación de que Hershman propone convertirse en un espejo para el espectador, intentando provocarle con preguntas directas:

*¿Cuándo es la última vez que tuviste sexo? O incluso más interesante, ¿cuándo fue la primera vez que tuviste sexo? ¿Cuál fue tu primera experiencia sexual? Me gustaría saberlo. ¿Fue agradable? ¿Puedes recordarlo ahora? (...) ¿Cómo te ves a ti mismo/a?*³¹⁰

En *Binge*, el espectador se encuentra ante una imagen de la artista a veces distorsionada, diseminada, fragmentada y multiplicada en diversas

³⁰⁹Íd. Traducción propia. Texto original en inglés: “I’ve always been separating my brain of my body, my personality of the totality of my being, and maybe that’s part of the problem.”

³¹⁰Íd. Traducción propia. Texto original en inglés: “When is the last time you get sex?, or even more interesting, When was the first time that you ever had sex? What was your first sexual experience? What was your first sexual experience? I’d like to know. Was it pleasant? Can you remember right now? (...) How do you see yourself?”

imágenes. Su rostro se deshace, su persona en sí misma está fragmentada; se duplica, triplica, etc. En ocasiones el tratamiento de la imagen genera un efecto de adelgazamiento en su rostro. Esto responde a un interés por reflejar la carga psicológica del aumento y la pérdida de peso a la que se ve sometida tras ser abandonada por su marido.³¹¹ Intenta parecer físicamente distinta en cada una de las tomas realizadas con la cámara.

Hershman expresa su frustración ante el descontrol de peso. Tose y llora, mostrándonos las secuelas de su estado psicológico, mientras dice a la cámara:

*Al principio pensé: vale, estoy castigándome a mí misma porque mi marido me dejó y esto es algo por mi culpa (...) pero ahora se ha vuelto a casar, es feliz, y yo estoy todavía sufriendo. ¿Cuánto tiempo tenemos que sufrir en la vida? ¿Cuánto tardamos en aceptarnos a nosotros mismos?*³¹²

³¹¹Sabemos que su marido abandona a Hershman y a su hija porque es contado por ella misma en la primera parte de sus *Diarios*, en *Confessions of a Chameleon*.

³¹²HERSHMAN, Lynn. *Binge* [video]. 1987. Traducción propia. Texto original en inglés: "At the beginning I thought: ok, I'm punishing myself because my husband left and this is something for my guilt (...) but now he is remarried, he's happy, and I'm still suffering. How long we have to suffer in life? How long is it before we can accept ourselves?"



Lynn Hershman, *Binge* (1987)

En *Binge*, Hershman pierde peso, pero luego lo recupera, lo vuelve a perder y otra vez a ganar durante el vídeo. Al final ella parece haber sido vencida por esta opresión, ganando peso definitivamente –aludiendo a una pérdida

de control sobre sí misma. *Binge* fue retransmitido en el episodio 403 del programa “New Television”³¹³ en 1988.

IV.6.2.4. *First Person Plural*: “No deberías hablar de ello...”

*Era demasiado joven para entenderlo. Fui violada*³¹⁴

(Lynn Hershman, *First Person Plural*)

En *First Person Plural* (Primera Persona del Plural), 1988, Lynn Hershman retrata lo que el proceso de división y fragmentación de la psique implica para las mujeres, así como el masoquismo femenino, sus orígenes, y sus manifestaciones en forma de síntomas corporales y de comportamiento autodestructivo, explorando los mecanismos que conducen a ello. En *First Person Plural* se produce un desdoblamiento de la personalidad de la artista, una división de la conciencia que explora el origen de su trauma.

³¹³El programa New Television se originó en 1974 en la WGBH, una emisora pública en Boston, Massachusetts, para apoyar la creación y desarrollo de arte experimental de vídeo. Este programa experimental incluía danza, drama, música y vídeo. Así, en 1968, la WGBH ya mostraba en sus programas a artistas como Nam June Paik, y participaba con el proyecto " Rockefeller Artist-in-television". Muchos de estos tempranos trabajos (anteriores a 1974) ya habían sido difundidos tanto a nivel local como nacional por esta emisora.

³¹⁴HERSHMAN, Lynn. *First Person Plural* [video]. 1988. Traducción propia. Texto original en inglés: “I was too young to understand. I was raped (...).”

Hershman aparece a oscuras en la habitación mientras la escuchamos decir una y otra vez “No hables, no hables de eso. No deberías.”³¹⁵

El vídeo muestra escenas de películas de Drácula, la imagen del vampiro que se acerca a la cama donde duerme una mujer, hecho que adquiere una dimensión clave al descubrir que se trata de ella misma. La historia de Drácula tiene un especial significado para Hershman. Cuando era pequeña, escuchaba unos pasos y sentía que alguien entraba en su habitación. Acto seguido, la voz de la artista susurra: “Se supone que no deberías hablar de ello. Él viene en la oscuridad de la noche, cuando no hay nadie.”³¹⁶

De pequeña, algo ocurrió que le hizo perder la voz y guardar silencio. Por una parte, Hershman reconoce que es algo que debe contar: “Me ayuda hablar de ello, pero sé que es doloroso de escuchar.”³¹⁷ Pero entonces, su conciencia repite una y otra vez que no debería hablar de ello. Hershman interrumpe su propio monólogo para ejercer ambos roles. Más tarde descubrimos que la iconografía de Drácula constituye el símbolo de amenaza y miedo ante el suceso que tuvo lugar cuando era joven:

*Cuando era muy joven, abusaron física y sexualmente de mí.*³¹⁸

³¹⁵Íd. Traducción propia. Texto original en inglés: “don’t talk, don’t talk about it. You are not supposed to.”

³¹⁶Íd. Traducción propia. Texto original en inglés: “You are not supposed to talk about it. He comes in the dark in the night, when nobody is around”.

³¹⁷Íd. Traducción propia. Texto original en inglés: “It helps me to talk about it, but I know it’s painful to listen”.

³¹⁸Íd. Traducción propia. Texto original en inglés: “When I was very young, I was physically abused and sexually abused”.

Hershman explica que siempre se sintió atraída por hombres destructivos que le imponían guardar silencio, como si de algún modo, al buscar la compañía de estas personas, estuviese recreando su episodio traumático. Hershman explica cómo la articulación de su dolor fue guardar silencio y no haber hablado de ello hasta ahora: “Perdí mi voz, y me ha llevado cerca de cuarenta y cinco años recuperarla.”³¹⁹ Para la artista, hablar del trauma resulta absoluta y críticamente necesario.

Como víctima de un abuso sexual infantil, Hershman nos habla de las tendencias destructivas que ella desarrolló de adulta, y que aparecen también en otros de sus *Electronic Diaries*:

*Mi madre era judía; yo nací en 1939. Mi conciencia llegó en medio de voces de mujeres que hablaban sobre campos de concentración. Durante mi niñez, llegué a la comprensión de la tortura cuando, en una especie de sadismo infantil, mis hermanos y yo cortábamos gusanos por la mitad para ver cómo se movían sus dos partes. Yo siempre lo entendí como una conexión entre mí misma y las torturas de aquellos campos de concentración.*³²⁰

³¹⁹Íd. Traducción propia. Texto original en inglés: “I lost my voice and it’s taken me nearly forty-five years to get it back.”

³²⁰Extracto del vídeo *First Person Plural*, 1988. Citado en: LESAGE, Julia, Lynn Hershman *Electronic Diaries* [en línea]. Conferencia Console-ing Passions Television Conference, Univ of Seattle, WA, abril 1995. [Fecha de consulta: 27 Octubre 2013]. Disponible en:

<http://pages.uoregon.edu/jlesage/Juliafolder/HERSHMAN.HTML>

Traducción propia. Texto original en inglés: “My mother was Jewish and I was born in 1939. I came to consciousness hearing women's voices in the domestic sphere talking about concentration camps. My own childhood understanding of torture came to me when in infantile sadism, my brother and sister and I would cut worms in half to see both

Hershman habla del Holocausto Nazi. Podemos leer en un rótulo del vídeo “infancia = historia”³²¹ Hershman explica que existe una manera de sacar a la luz aquellas cosas de las que supuestamente no se debe hablar, y esa forma surge a veces en un camino equivocado, que tiene consecuencias en nuestros actos e incluso en nuestro propio cuerpo mediante manifestaciones psicósomáticas. Según Hershman, se trata de algo que ha pasado con las generaciones víctimas del Holocausto nazi. La artista explica que la rabia contenida y la frustración, proyectada hacia los otros, es algo que debe detenerse: “Estoy intentando pararlo con mi generación siendo capaz de hablar de ello.”³²²



Lynn Hershman, *First Person Plural* (1988)

Según Hershman, nuestra historia personal, nuestra identidad, se construye desde la infancia. Cuando suceden episodios de violencia en la

halves move. I consciously always understood the connection between myself and concentration camp torture.”

³²¹Íd. Traducción propia. Texto original en inglés: “childhood = history”.

³²²Íd. Traducción propia. Texto original en inglés: “I’m trying to stop it with my generation by being able to talk about it”.

infancia, las personas tratan de esconderlo, de ocultarlo, no hablando de ello.

Mientras escuchamos la voz de Hershman acerca de su toma de conciencia de la violencia y la tortura, vemos cómo algunas imágenes de Hitler y del Holocausto nazi se funden en la pantalla con la cara de la artista. De esta manera, Hershman establece un paralelismo entre la identidad esquizoide desarrollada por la artista y el Holocausto nazi de Hitler³²³, quien de niño fue sometido a humillaciones y abusos sexuales por parte de su padre. “De algún modo, quizá él alcanzó a exterminar su propio pasado. Quizá también a afrontar la humillación que sufrió de niño.”³²⁴ Hershman continúa diciendo que esa es la razón por la que existe “el otro”, por la que hemos inventado “el otro”, para proyectar nuestros deseos y nuestros demonios; los demonios de la sombra, los demonios que no podemos ver, pero que están ahí en nuestra memoria, articulados. Estos demonios están ahí hablando en un sentido equivocado, en una voz que no puede ser escuchada ni comprendida. Por eso, Hershman considera que es importante decir las cosas y llegar a comprenderlas.

³²³Ya en 1943, el psicoanalista norteamericano Henry A. Murray diagnosticó a Hitler como esquizofrénico, paranoico, neurótico, propenso a la histeria y a las tendencias edípicas, víctima del «pánico homosexual» y con «una capacidad infinita para la autodegradación». Hitler, de niño, fue sometido a los abusos y humillaciones de su padre. Ver en artículo: Viaje al fondo de la locura de Hitler. *El Mundo* [en línea], 4 de abril de 2005. [Fecha de consulta: 27 Octubre 2013]. Disponible en:

<http://www.uco.es/servicios/comunicacion/actualidad/item/download/27493>

³²⁴HERSHMAN, Lynn. *First Person Plural* [video]. 1988. Traducción propia. Texto original en inglés: “In a way, maybe he was ranged to exterminate his own past. In other, to deal with the humiliation that he suffered as a child.”

La historia personal de Hershman adquiere una trascendencia social, pública e histórica. Pero sobre todo, *First Person Plural* se caracteriza por generar una identificación parcial con el opresor, e incluso cierta compasión hacia él, según explica Julia Lesage.³²⁵ Hershman explica en qué consiste ser vencido por la mentalidad del opresor y hasta qué punto se puede llegar a una identificación con él. El masoquismo nos permite reclamar nuestro derecho a sentir y a desear por medio de la tortuosidad. Esta tortuosidad puede manifestarse en la confesión y la purgación, en comer de forma compulsiva, o en la formulación de fantasías sadomasoquistas. Para Hershman, conocer la mentalidad del opresor es reclamar el poder de su lujuria, el derecho de sentir y perseguir el deseo de forma directa y abierta.

En un sentido, Lynn Hershman es heredera de la tradición romántica de mirarse a sí misma, en su interior, para expresar los sentimientos más íntimos e inarticulables; sobre todo expresar las heridas, la pérdida, y el vacío de nuestras almas. Desde las Confesiones de Rosseau hasta el presente, esta ha sido la prerrogativa y, a menudo, el objetivo del intelectual *petit-burgués blanco masculino* y del artista. Los herederos de esta tradición han usado la táctica del artista romántico para dar voz a lo que había permanecido en silencio en la sociedad, manifestando una

³²⁵LESAGE, Julia. Lynn Hershman' *Electronic Diaries* [en línea]. Conferencia Console-ing Passions Television Conference, Univ of Seattle, WA, abril 1995. [Fecha de consulta: 27 Octubre 2013]. Disponible en:

<http://www.uoregon.edu/~jlesage/Juliafolder/HERSHMAN.HTML>

Traducción propia. Texto original en inglés:

articulación abierta y pública de estas subjetividades, la parte silenciada de nuestra cultura dominante.

En *First Person Plural*, el rostro de Hershman se sucede en las diferentes tomas de cámara mediante transiciones realizadas por una superposición de capas, como aludiendo al carácter profundo de desvelamiento del trauma, a la par que a un sinfín de máscaras virtuales, de múltiples identidades. En los créditos finales de *First Person Plural* se oyen sollozos de un niño, lo cual desvela la niñez como clave del trauma. Sin embargo, casi al final de los créditos, el llanto del niño se transforma en una risa, metáfora de la liberación.

Otros *Electronic Diaries* de Lynn Hershman continúan con la estética y el formato de ensayo de sus predecesores, como *Shadow's Song* (1990) o *Re Covered Diary* (1994). En tanto que Hershman no puede representar su propia muerte, puede representar su miedo hacia ella e incluso desplazar este temor hacia la muerte de otras personas, como ocurre en *Shadow's Song* (1990). En este vídeo-diario, la artista confronta su propia muerte al descubrir que tiene un tumor en el cerebro. Mientras Hershman vence a la muerte al conseguir reducir el tumor mediante una técnica de medicina alternativa de visualización mental, la historia y testimonio que tienen lugar paralelamente acerca de la vida de Henry Wilhite – un hombre negro que se enfrenta a un tumor similar al de Hershman – no acaba con la misma fortuna. Aunque *Shadow's Song* finaliza con la muerte de Wilhite, de algún modo su testimonio continúa vivo a través del vídeo, gracias al

“ojo inolvidable implacable”³²⁶ de la cámara, como el propio Wilhite describe.

IV.6.3. La confesión a través del cuerpo del otro: Eija-Liisa Ahtila y Gillian Wearing

Finalmente, volviendo al estadio del espejo, tal como lo concibió Lacan, en el que el yo se edifica como otro, sobre el modelo de la imagen especular del cuerpo entero unificado, D. W Winnicott (1917) describió una fase anterior, aquella en la cual el rostro de la madre y las reacciones del entorno proporcionan el primer espejo al niño que constituye su Sí-mismo a partir de lo que se le refleja. Pero, como Lacan, Winnicott pone el acento en las señales visuales. Yo querría destacar la existencia, más precoz aún, de un espejo sonoro o de una piel audiofónica y su función en la adquisición, por el aparato psíquico, de la capacidad de significar, y luego de simbolizar.³²⁷

(Didier Anzieu)

El psicoanalista francés Didier Anzieu ha teorizado sobre las cuestiones implícitas de la voz en la construcción del sujeto. Él habla de una *piel audiofónica* – en su libro *El yo-piel* – donde explica cómo el bebé se desarrolla en un ambiente sonoro – los arrullos, la voz de la madre – y cómo la repetición de estos sonidos por el niño le permiten soportar la ausencia de la madre que, de lo contrario, resultaría dolorosa. El desarrollo

³²⁶HERSHMAN, Lynn. *Shadow's Song* [video]. 1990. Traducción propia. Texto original en inglés: “the implacable unforgiven eye”.

³²⁷ANZIEU, Didier. *El yo-piel*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1987, p. 171.

de la fase especular – no sólo de la imagen, sino en primer lugar, por medio de la voz – permite al individuo tomar conciencia de su *cuerpo entero unificado*. Sin embargo, ¿qué ocurre cuando esta ficción unificadora se desestabiliza? Slavoj Žižek ofrece en *The Pervert's Guide to Cinema* un punto de vista de la voz como intrusa del cuerpo, lectura que realiza a partir de un análisis del cine a través de una visión psicoanalítica, citando ejemplos como *El Exorcista* de William Friedkin, *El Doctor Mabuse* de Fritz Lang, *El gran dictador* de Charles Chaplin, o *Mulholland Drive* de David Lynch:

*La voz no es una parte orgánica de un cuerpo humano. Viene de algún lugar entremedio de tu cuerpo. [...] Siempre que hablamos a otra persona existe este mínimo efecto ventriloquista, como si un poder extraño tomara posesión. [...] Nadie era completamente consciente de la dimensión propiamente traumática de la voz humana, la voz humana no como lo sublime, como medio etéreo para expresar la profundidad de la subjetividad humana, sino la voz humana como un intruso extraño.*³²⁸

Tanto la obra de la artista finlandesa Eija-Liisa Ahtila como de la artista británica Gillian Wearing ha hecho uso de un método de sincronización labial que permite que en unos personajes escuchemos una voz que no les corresponde, hablando directamente a la cámara sobre sus relaciones

³²⁸FIENNES, Sophie (dir.). *The Pervert's Guide to Cinema* [video documental], P Guide Ltd. ICA Projects (UK), 2006. Guión y presentador: ŽIZEK, Slavoj. Traducción propia. Texto original en inglés: "Voice is not an organic part of a human body. It's coming from somewhere in between your body. (...) Whenever we talk to another person there is always this minimum of ventriloquist effect, as if some foreign power took possession. (...) Nobody was as fully aware of the properly traumatic dimension of the human voice, the human voice not as the sublime, ethereal medium for expressing the depth of human subjectivity, but the human voice as a foreign intruder."

tortuosas y destructivas, o expresando y manifestando su dolor y resignación. La fusión entre voz y cuerpo resulta, en estos casos, casi monstruosa.

IV.6.3.1. *Me/We: Yo/Nosotros* (E. L. Ahtila)

En *Me/We* y en *Okay*³²⁹ (1993), de Eija-Liisa Ahtila, las palabras y los pensamientos del *otro* se ponen en la boca del protagonista para retratar el marco de las relaciones humanas de familia y de pareja. Ambos se centran en temas como la identidad, el sexo, el control y los límites del ego. En ambos vídeos los monólogos o diálogos se suceden con celeridad y se producen cortes bruscos de plano y movimientos de cámara que siguen el recorrido de los protagonistas.

En *Me/We*, todo sucede en un núcleo familiar, donde la artista explora los límites del individuo a través de la figura patriarcal – el padre – que habla directamente a la cámara sobre su mujer y su hija, mientras en alguna ocasión estas articulan de forma pasiva sus palabras. Existe un punto en el que llega a ser confuso el hecho de quién está hablando o de cuándo el protagonista se refiere a su esposa o a su hija en cada momento. La escena se sitúa un día en el que toda la familia hace la colada de la ropa. Entonces,

³²⁹Estos dos cortos forman parte de una trilogía en la que cada episodio tiene una duración de tan sólo noventa segundos: *Me/We*, *Okay and Gray*, pero sólo analizaremos los dos primeros, que es donde se produce el fenómeno que nos interesa destacar.

el padre habla directamente a la cámara y expresa que posiblemente su esposa lo engaña con otro:

Lo primero que ella hizo mal fue elegir sus amigos. Intenté ayudarla, pero fue un intento fallido de antemano. No había nada que hacer. Gradualmente, ella lo fue olvidando. Todo había ido bien excepto por algunos impulsos. Incluso así, algunas veces me parece que desconozco lo que mi mujer realmente quiere.

[...]

Sé qué es lo que puede haber causado esto. La cuestión es probablemente sólo que alguien ya la ama. Es estúpido por su parte que me oculten sus sentimientos.³³⁰

Existen momentos en los que la hija articula la voz y las palabras del padre, especialmente cuando este dice:

Por otro lado mi hija siempre se ha llevado bien con su madre. Ella no tiene relaciones muy íntimas con gente fuera de la familia. “Quiero mantener mi intimidad”, dice ella. Tenemos más o menos una crisis ética.³³¹

Ahtila evidencia un choque, un conflicto entre lo que parece ser un día familiar normal y un drama oculto. El protagonista, que no deja de hablar

³³⁰AHTILA, Eija-Liisa. *Me/We* [video]. 1993. Traducción propia. Texto original en inglés: “The first thing which she did wrong was in choosing friends. I tried to help her, but it was an attempt doomed beforehand to failure. There was nothing to be done. Gradually, she forgot the entire thing. Everything had gone well except for some impulses. Even so, it sometimes seems to me that I do not know what my wife really wants. (...). I understand what could cause this. The question is probably only that someone no longer loves her. It is stupid of them to try and hide their feelings from me.”

³³¹Íd. Traducción propia. Texto original en inglés: “My daughter on the other hand has always got on well with her mother. She does not however have very close relationships with people outside of the family. I want to keep my privacy, she says. We had more or less an ethical crisis.”

ante la cámara, parece no influir en el resto de los personajes, que actúan con completa normalidad, forzando aún más el dramatismo de la escena en la que los personajes parecen títeres del padre.



Eija-Liisa Ahtila, *Me/We*, 1993.

IV.6.3.2. *Okay*: “Cuando ya no siento nada, le golpeo” (E. L. Ahtila)

En *Okay* una mujer, sola en un apartamento, da vueltas por el piso aceleradamente, como si estuviese enclaustrada y atormentada. Mientras se desplaza, la mujer analiza las frustraciones y los deseos de su relación sexual con su pareja, que no se revela físicamente en ningún momento. Sin embargo, llega un momento en que escuchamos la voz de él, y ya no sabemos si es él o ella quien está hablando, como si se hubiera producido

una colisión entre ambos personajes, conformando una sola identidad que parece hacernos partícipes de una construcción del yo en el otro. La voz de él es, de este modo, articulada por la mujer protagonista.

Voz de ella: *Llegué a insensibilizarme de tanto deseo.*

Voz de él: *Cuando ya no siento nada, golpeo.*

Voz de ella: *Le pego; así puedo sentir algo. Y cada vez que le pego, él me castiga. Como castigo por los golpes él no me hace el amor durante dos semanas. Cumpló mi sentencia y otra vez a empezar: a cada momento mi deseo supera mi miedo y cuando ha pasado bastante tiempo le llego a golpear 29 veces y no he hecho el amor en 54 semanas... Y pienso que si pudiera cambiar me convertiría en un perro y ladraría y mordería a todo lo que se moviera...*

Ella / él: *WOOF WOOF WOOF...*

Voz de él: *Tantas penas espantosas han perjudicado el aire entre nosotros. Las protestas sobre quién trabaja más, las protestas por el dinero y la apariencia, la culpa, la confianza. (...) Las palabras no funcionan. "Por supuesto que me doy cuenta de que así es. La mayoría de los hombres son animales, les da igual. Y eres tan maravillosa. Demonios, no es verdad." Y: "tú, maldita, que tienes un carácter despreciable y una cara como el coño de un caballo"...*

Voz de ella: *Está bien, está bien, está bien. ¿De qué forma puedo decirle algo a él? Dibujo una curva débil en el aire con mi mano. Mi corazón se encoje. Abro la boca y la cierro en el brazo de mi amante. Muerdo y durante un segundo mi lengua sabe a sal. Es la tristeza de la disculpa.*

Ella y él: *Está bien, está bien, está bien.*³³²



Eija-Liisa Ahtila, *Okay*, 1993

³³²AHTILA, Eija-Liisa. *Okay* [video]. 1993. Traducción propia. Texto original en inglés: “I become numb from longing. / When I no longer feel anything, I strike. / I strike him so that I would feel something. And every time when I strike him, he punishes me. As punishment for every strike he doesn’t make love with me for two weeks. I serve my sentence and the race begins: and each time my desire overtakes my fear, and when enough time has gone by I have beaten him 29 times and I have 54 weeks time not carried out... And I think that if I could only change myself, I would transform myself into a dog and I would bark and bite everything that moves... / WOOF WOOF WOOF. WOOF WOOF.../ So many shocking sentences have poisoned the air between us. The claims of who does more work, claims about Money and looks, guilt, trust. The most horrible sentences of those known. The words do not work. “Of course I realize, that’s the way it is. The majority of men are animals, they do not care. And so wonderful you are. Hell, it is wrong.” And: “you, you bugger, who has a despicable nature and a face like the horse’s cunt”... / It is okay. It is okay. It is okay. In what way can I tell him something. I draw a limp curve in the air with my hand. My heart squeezes. I open my mouth and I close it on my lover’s arm. I bite and for a second my tongue tastes of salt and it has the sadness of apology. / It is okay. It is okay. It is okay. It is okay.”

IV.6.3.3. *2 into 1: Dos en uno (G. Wearing)*

Si en *Me/We* y *Okay* Ahtila evidenciaba una estructura familiar o de pareja en cierto modo atormentada, donde sus protagonistas se hallaban en una tortuosa dependencia del *otro*, en la obra de Gillian Wearing encontramos un sorprendente mecanismo de exploración del trauma y de las frustraciones individuales dentro del entorno familiar. Con el trabajo de Gillian Wearing, el cuerpo del sujeto se halla extrañamente en existencia, casi siempre dramática y desconcertante. El trasfondo traumático de los personajes se despliega mediante un absoluto intercambio de voces que obedece a la intención de hablar de las relaciones familiares, que en otras ocasiones se convierte en una especie de regresión temporal.

En *2 into 1* (1997), la familia vuelve a aparecer como un marco contextual problemático. En este caso los protagonistas son tres: dos niños gemelos de once años (Lawrence y Alex), y su madre (Hilary). Cuando estos hablan, el espectador percibe una discordia que roza los límites de la monstruosidad. Como bien señala Vicente Aliaga, nos recuerda a *El espíritu de la geometría* de René Magritte (1926), sólo que en lugar de producirse un intercambio entre la cabeza de la madre y la de los hijos, Gillian Wearing consigue hacer que cuando habla la madre escuchemos en ella la voz de los hijos, y viceversa: cuando hablan los hijos, la voz que escuchamos es la de la madre.

La técnica de sincronización labial que Wearing utiliza en *2 Into 1* y *10-16* responde a un especial y curioso interés por el cual, según la artista, las

confesiones son más reveladoras cuando se usa un micrófono y cuando la cámara no apunta hacia el sujeto. Este hecho explica el interés de Gillian Wearing en esta técnica.³³³



Gillian Wearing, *2 into 1*, 1997.

³³³REMES, Outi. *The Role of Confession in Late Twentieth Century British Art*. Tesis doctoral. Reading: University of Reading, 2005, p. 23.

En *2 Into 1*, el tono despectivo con el que los niños hablan de su madre se contrarresta con el papel de la madre que asume sus crueles burlas. A través de las intervenciones de los hijos y de la madre se hace presente en las palabras de los personajes una única figura de la familia que no aparece durante el vídeo: el padre. Los niños parecen hablar como adultos, repitiendo esquemas y conductas aprendidas, que se manifiestan en lo que dicen y en su tono de voz. La figura del padre parece esconderse tras ellos, especialmente cuando Hilary, con la voz de Alex, dice:

*No me gusta su forma de vestir cuando viene a la escuela. No le importa su aspecto. Va a esos clubes tan estúpidos que no sirven para nada.*³³⁴

Esta presencia de la figura masculina dominante queda explícita al final del vídeo, cuando Alex (voz de Hilary) dice:

*Creo que soy una persona a la que le gusta sentirse dominada... ya que todas las parejas que he tenido me han dominado. Así que ha de haber en ello algo implícito que me gusta.*³³⁵

De esta manera, se configura una relación implícita en cada uno de sus componentes, donde lo que uno u otro dicen concierne, de algún modo, al resto de la familia. Es como si hubiera dos personas en una sola. Algo parecido lo vemos también en su serie de fotografías *Self-Portraits* (2003), donde Wearing adopta la postura y los rasgos faciales de su familia,

³³⁴ Gillian Wearing. Barcelona: Fundació La Caixa. 2001, p. 52.

³³⁵ Íd.

disfrazándose y haciéndose pasar por ellos sin ser ellos realmente. Es como si tras los personajes se vislumbrara “el otro”. De esta manera, la relación familiar se hace compleja. En *2 into 1*, llega un punto en el que lo que los niños hablan sobre lo que sienten por su madre – y viceversa – acaba impregnando a todos los personajes.

En Gillian Wearing, el núcleo familiar parece derrumbarse: es fuente de problemas internos, de traumas, de asunción y repetición de roles y convenciones – a veces destructivas –. Una destrucción o contradicción que en otros vídeos de la artista como *Sacha and Mum* (Sacha y Mamá, 1996), aborda una relación entre madre e hija que se vuelve esquizoide: unas veces se aman y se abrazan, pero entonces ese amor se transforma en odio, maltrato y destrucción.

IV.6.3.4. 10-16: “Me siento como un hombre dentro de un cuerpo de niño” (G. Wearing)

En *10-16* (1997), de Gillian Wearing, las voces de los niños/adolescentes quedan dramatizadas por cuerpos adultos desde los cuales se expresan. En un estilo próximo al documental, y especialmente a documentales televisivos como *The Up Series* de Michael Apted, Wearing grabó las experiencias y sentimientos de diversos niños, llegando a entrevistar entre 40 y 50 niños, siete de los cuales componen *10-16*. Mientras *The Up Series*

mostraba la evolución de la vida de varios niños al realizar un documental sobre sus vidas cada siete años, *Wearing* parece revelar un interés por contrastar la niñez con la etapa adulta, solo que solapando ambos sujetos en uno solo. Como señala Marta Gili,³³⁶ “¿A quién le extrañaría hoy oír de un adulto comentarios como: *Pienso lo que voy a hacer en el futuro* (10 años), *¿Por qué habré hecho eso?* (11 años); *Me disgusta cuando veo cuántos abortos hay ahora* (12 años); *Una de las cosas que me preocupa es mi madre* (13 años); *Me siento como un hombre dentro de un cuerpo de niño* (14 años); *Me gusta viajar por mi cuenta* (15 años); *Mi ansiedad se debe en realidad en el punto en el que estoy ahora por lo que he sido toda mi vida* (16 años).”³³⁷

La mayoría de los niños de 10-16 muestran dificultades en sus vidas, ansiedad o crisis de identidad. Por ejemplo, el niño de 13 años confiesa que quiere matar a su madre, especialmente desde que descubrió que era lesbiana. Otro de los testimonios más esclarecedores de la dificultad en el tránsito de la niñez a la edad adulta queda representado cuando un chico de 16 años habla desde el cuerpo de un hombre:

Siempre he tenido este complejo de inferioridad, lo tengo lo menos hace... ¿seis años? Sí, tenía diez años cuando me salió un acné crónico –me ha durado hasta hace poco. Y para acabarlo de rematar, lo de mi peso. A los catorce años y medio pesaba cien kilos. (...) Lo que quería era pasar desapercibido. No quería que la gente me mirara. La verdad es que no sabía quién era yo. Era como si

³³⁶ Comisaria de la exposición de Gillian Wearing en el Centro Galego de Arte Contemporánea, del 17 julio a 7 octubre 2001.

³³⁷ Gillian Wearing. Barcelona: Fundació La Caixa. 2001, p. 20.

alguien me hubiera dado una máscara de horrible, una especie de cuerpo de payaso. Todo ello fue dando lugar a algo así como una depresión patológica. (...) Como verás, llegó el momento en que decidí que tenía que hacer algo, pero cuando has cogido mucho peso, te suelen salir estrías en la piel. A mí, cuando me puse y adelgacé un montón, me salieron estrías. Ahora tengo el cincuenta por ciento del cuerpo cubierto de estrías, de modo que todavía tengo la sensación de que estoy gordo.

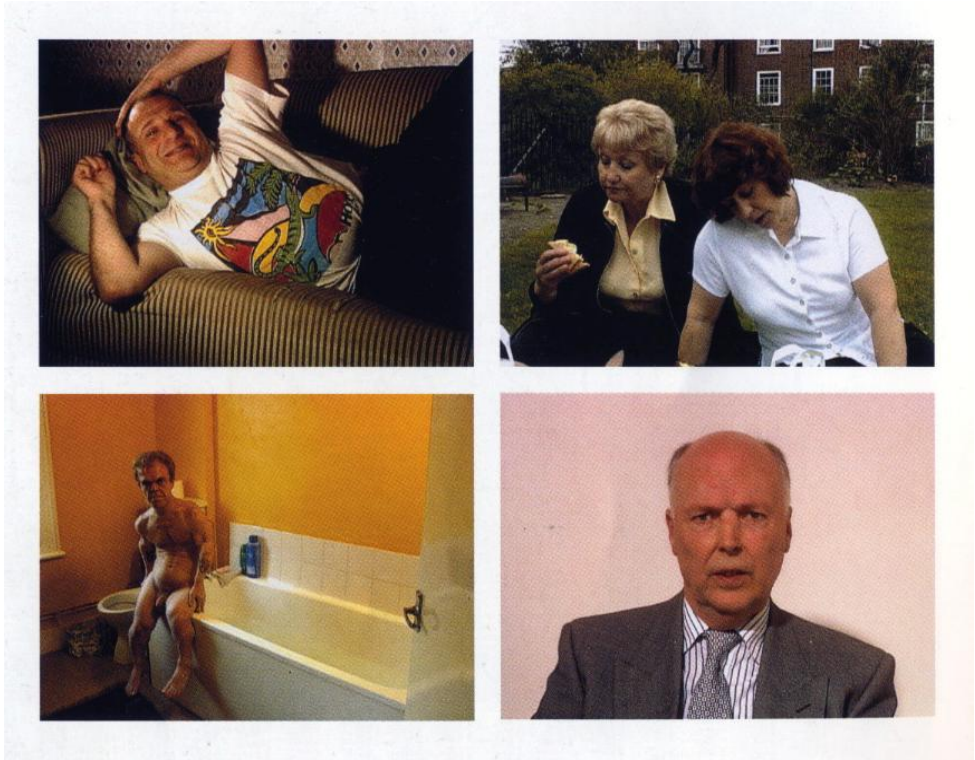
*Por lo que se refiere a mi sexualidad, existe cierta ambivalencia en el tema. Quiero decir que no me decanto ni por una cosa ni por otra. Me gustan las chicas –o sea, cuando las veo por la calle, claro está, y me doy cuenta de que me voy a excitar. Con los hombres es otra cosa, es otro tipo de atracción. Me pongo a pensar en la polla –una polla bien tiesa es que me pone a cien. Y me pongo a pensar en joder y en que me jodan. Hace cosa de un año, estaba en la bañera y me puse a masturbarme y pensé, cómo será eso de meterse el dedo. Y me lo hice y me puse a jugar con mi cuerpo y me dio bastante placer, pero todavía no me he decidido a hacerlo con hombres. Empecé a jugar con fruta, y cuando estoy en el baño me gusta mirarme la polla en el espejo. Es la única parte de mi cuerpo que no me da vergüenza.*³³⁸

En 10-16 los adultos parecen convertirse en la máscara de los niños –tal como en *Trauma* el niño era la máscara del adulto –. El uso de la máscara es uno de los recursos que más se repiten en la obra de Wearing, sólo que en 10-16, al igual que sucedía en 2 *Into 1*, “la máscara es, por así decir, el cuerpo entero”.³³⁹ La identidad de los niños de 10-16 permanece oculta (tan solo conocemos sus edades), y Wearing reconoce haber evitado hacerles preguntas directas en tanto que los niños pueden ser manipulados muy fácilmente. Sin embargo, como sucede en otras obras de Wearing, los

³³⁸ *Ibid.*, p. 264-65.

³³⁹ MOLON, Dominic, SCHWABSKY, Barry (ed.). *The Voice Estranged. Mass Observation*. Chicago: Merrell Publishers, Londres, 2002, p. 35. Traducción propia. Texto original en inglés: “the mask is, so to speak, the entire body”.

sujetos confesantes confunden al espectador en lugar de otorgarle suficiente información sobre ellos.



Gillian Wearing, *10-16*, 1997.

Al final, lo que nos queda de la obra de Wearing es una sensación de extrañeza ante cuerpos que parecen no encajar consigo mismos, como si su unidad estuviese forzada. La identidad es fragmentaria y enmascarada. Quizá, como Wearing dijo en una entrevista:

*Somos un conjunto, pero también somos fragmentarios... Resulta duro, ¿no? No soy quién para poder escribir sobre estas cosas, pero mi trabajo se encuentra en un intento de sensibilizarlas.*³⁴⁰

IV.6.4. La confesión de la psicosis: Eija-Liisa Ahtila

*No puedo dormir; cuando cierro los ojos, todo me da vueltas y oigo esos violines: más y más, siempre, siempre, y luego sale una voz en la pared, ¿tú no oyes nada?*³⁴¹

(Woyzeck)

La psicosis es definida por el psicoanálisis como “una perturbación primaria de la relación libidinal con la realidad, (...) siendo la mayoría de los síntomas manifiestos (especialmente la construcción delirante) tentativas secundarias de restauración del lazo objetal.”³⁴² La psicosis ha sido diferenciada principalmente de las denominadas “enfermedades del alma” y de aquellas otras producidas por los nervios –las neurosis.

³⁴⁰SMEE, Sebastian. Gillian Wearing: The art of the matter, *The Independent people*, 18 de Octubre de 2003. [Fecha de consulta: 15 marzo 2010]. Disponible en: <http://www.independent.co.uk/news/people/gillian-wearing-the-art-of-the-matter-583706.html>

³⁴¹Cita de *Woyzeck*, obra de teatro escrita por Georg Büchner, que data del 1836 y que rompe con el esquema y la trama clásica, donde el protagonista es un personaje psicótico. Puede considerarse como uno de los primeros textos de vanguardia. Ver en: HERNÁNDEZ, Raúl. *Woyzeck. Texto teatral contemporáneo, Vanguardia y Psicosis, Trama & Fondo. Revista de cultura*, (14), primer semestre 2003, p. 23.

³⁴²LAPLANCHE, J. *Diccionario de Psicoanálisis*. 2ª ed. Barcelona: Labor, 1974, p. 334.

Si en la neurosis, el yo, obedeciendo las exigencias de la realidad (y del superyó) reprime las reivindicaciones pulsionales, en la psicosis se produce al principio una ruptura entre el yo y la realidad, que deja al yo bajo el dominio del ello para que luego, en un segundo tiempo que es el del delirio, el yo reconstruya una nueva realidad conforme a los deseos del ello. Al estar aquí todas las pulsiones agrupadas en un mismo polo del conflicto defensivo (el ello), Freud se ve inducido a atribuir a la realidad misma el papel de una verdadera fuerza autónoma, casi como el de una instancia del aparato psíquico. Si bien este esquema simplificado no resultó del todo satisfactorio para Freud, podemos decir también que el concepto de psicosis sigue estando definido en psiquiatría de un modo más intuitivo que sistemático, por medio de datos tomados de los más diversos registros. En las definiciones de psicosis más usuales coexisten a menudo criterios como la incapacidad de adaptación social (problema de la hospitalización), la mayor o menor “gravedad” de los síntomas, la perturbación de la facultad de comunicación, la falta de conciencia de enfermedad, la pérdida de contacto con la realidad, el carácter “incomprensible” (en el sentido de Jaspers) de los trastornos, el determinismo orgánico o psicogenético, y las alteraciones más o menos profundas e irreversibles del yo.

IV.6.4.1. La representación del “drama humano.”

*Estoy interesada en lo que ocurre entre la gente, historias sobre gente -la lógica emocional- pero también estoy interesada en la estructura de la historia, el uso del tiempo, o los elementos del espacio creado con imágenes en movimiento.*³⁴³

(Eija-Liisa Ahtila)

Eija-Liisa Ahtila (Hämeenlinna, Finlandia, 1959) estudió en la Universidad de Helsinki entre 1980 y 1985, especializando sus estudios en cine y vídeo en Londres en 1990-91, en el American Film Institute, Programa de Tecnología Avanzada en Los Ángeles (California), entre 1994 y 1995. Al principio, la obra de Ahtila se centraba en la construcción de la imagen, el lenguaje, la narrativa y el espacio con unas características propias del medio cinematográfico. Pero después de 1990 Ahtila trabajó con la fragilidad de la identidad individual y el límite existente entre *uno mismo* y el *otro*, como si, en ocasiones, la identidad humana estuviese sumergida en un magma indivisorio entre el *yo* y la *otredad*. Según Eija-Liisa Ahtila, lo que posee mayor interés en las películas y en las fotografías es sobre todo su historia. Ella misma denomina a sus películas como "dramas humanos". Estas hablan de las relaciones humanas, de la sexualidad, de la dificultad de la comunicación, de rupturas familiares, de la identidad individual, de su formación e incluso su desintegración, para lo cual se basa en casos de su país, Finlandia, para investigar sobre las diversas formas de enfermedad

³⁴³KIELGAST, Anne. Interview: Eija-Liisa Ahtila [en línea]. *Kopenhagen. Aktuel information om samtidskunst*. 2 octubre 2007. [Fecha de consulta: 15 marzo 2010]. Disponible en: http://www.kopenhagen.dk/interviews/interviews/interview_eija_liisa_ahtila/

mental y sobre problemáticas que conciernen al núcleo familiar y al de las relaciones de pareja.

Sus narrativas ficticias, siempre representadas por actores, se suelen basar en entrevistas e historias reales. Como dice Román Gubern, las patologías psíquicas tienen un excelente potencial como conflictos dramáticos.³⁴⁴ Es probablemente por ello que la psicosis se convierte en uno de los temas más desarrollados por Ahtila.

Roland Barthes dice que “la pretensión del psicoanálisis [es] reconstruir la historia del sujeto a través de su palabra. (...) Oír el lenguaje que constituye el inconsciente del otro, ayudarlo a reconstruir su historia, poner al descubierto su deseo inconsciente; la escucha del psicoanalista tiene como finalidad un reconocimiento: el del deseo del otro.”³⁴⁵ Barthes explica cómo el riesgo del analista reside precisamente en ese reconocimiento del deseo del otro –por lo que la relación entre paciente y terapeuta jamás podrá ser neutra-, lo que implica “meterse en él, perder el equilibrio en él, acabar por instalarse en él”³⁴⁶ por completo. En la obra de Eija-Liisa Ahtila, esto juega un papel muy importante, de modo que el espectador logra vivir la propia psicosis del protagonista, mediante la recreación en imagen y sonido de esa psicosis, o mediante la utilización de la multipantalla, que actúa como correlativo formal de un estado de escisión y confusión

³⁴⁴FERRER, Anacleto, et al. *Psiquiatras del celuloide*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2006. Ver prólogo escrito por Ramón Gubern.

³⁴⁵BARTHES, Roland. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1995, p. 253.

³⁴⁶*Íd.*

perceptiva. El espectador, literalmente, se “instala” en la psicosis del personaje, es capaz de ver las alucinaciones de los protagonistas.

Ahtila ha utilizado tanto el formato de Super 16 mm como de 35 mm y el vídeo digital en sus producciones, y su trabajo ha sido contemplado dentro de lo que se ha denominado como “cine expandido”. En sus instalaciones audiovisuales, Ahtila cuestiona las normas básicas narrativas, experimentando con la imagen en movimiento:

En las instalaciones de multipantalla, uso la edición para contar la historia simultáneamente en varias pantallas y cuestiono las nociones de la perspectiva central y una cierta manera de ofrecer la información.³⁴⁷

Uno de los aspectos que más nos interesa de Ahtila es precisamente el modo de advenimiento de esta psicosis y de estos “dramas humanos” que, si bien tienen lugar a través de la imagen y del dispositivo de pantalla múltiple, también son expresados verbalmente por los propios protagonistas, unas veces en forma de narración en *off* (como ocurre en gran parte de *The House* o *The Bridge*); otras veces de forma directa por los personajes (como ocurre en *The Wind*, *Me/We*, *Okay*, etc.). En este caso, la confesión ante la cámara tiene lugar desde un personaje que se dirige de

³⁴⁷ KNUDSEN, Stephen. Breaking the Rules of Storytelling. A Conversation with Eija-Liisa Ahtila. *ArtPulse* [en línea], febrero 2012. [Fecha de consulta: 27 Octubre 2013]. Disponible en: <http://artpulsemagazine.com/breaking-the-rules-of-storytelling-a-conversation-with-eija-liisa-ahtila>

Traducción propia. Texto original en inglés: “In the multi-screen installations, I use editing to tell the story simultaneously on several screens and question the notions of central perspective and a certain way of giving information.”

forma directa al espectador, a veces de forma deliberada, otras veces en un ejercicio de descontrol del propio sujeto y de la propia mente psicótica (como ocurre en *The Wind*, donde el viento arrastra los objetos de la habitación, a la par que las palabras agitan los traumas y la experiencia irreal de la protagonista).

En sus "dramas humanos", Ahtila ha hecho referencias explícitas al sometimiento del sujeto a un tratamiento psicoterapéutico, como ocurre en *Consolation Service* (Servicio de Consuelo), mostrado en la Bienal de Venecia, 1999. Este film mezcla el realismo documental con la ficción cinematográfica, recogiendo incluso aspectos del cine Dogma donde el narrador y la cámara de vídeo son mostrados abiertamente en la historia. *Consolation Service* muestra el proceso de separación de una pareja, sometida a una relación autodestructiva.

Julia Kristeva nos dice en *Las enfermedades del alma*, que el "aparato psíquico" constituye "una construcción teórica irreductible al cuerpo, sometida a las influencias biológicas, pero básicamente observable en las estructuras del lenguaje."³⁴⁸ Como apunta Stephen Knudsen en una entrevista realizada a Ahtila, Elisa, la protagonista de *The House*, nunca grita ni llora. Algo similar sucede en *The Wind* y en el resto de episodios de estas protagonistas, donde parece que Ahtila "mantiene de algún modo a la protagonista emocionalmente abstraída."³⁴⁹ Incluso califica al personaje

³⁴⁸KRISTEVA, Julia. *Las nuevas enfermedades del alma*. Madrid: Cátedra, 1995, p. 13.

³⁴⁹KNUDSEN, Stephen. Breaking the Rules of Storytelling. A Conversation with Eija-Liisa Ahtila. *ArtPulse* [en línea], febrero 2012. [Fecha de consulta: 27 Octubre 2013]. Disponible

de Elisa como “emocionalmente neutral”. Según expresa Ahtila acerca de esta forma de construir a sus personajes: “Pensé que sería bueno mantener una actuación muy simple con una especie de carencia emocional.”³⁵⁰

En la obra de Ahtila, a través de unos personajes que hablan con celeridad (casi podríamos decir, vomitando sus monólogos, como sucedía en *Me/We* o en *Ok*), otros con rabia contenida, pero lo que parece siempre existir es una pasmosa objetividad y neutralidad en la forma de contar la propia psicosis. En otras ocasiones, la animalidad humana parece expresarse en la transformación de la voz del sujeto en el ladrido de un perro –como ocurre en *Okay* y en *Consolation Service*.

Los trabajos de Ahtila en los cuales nos centraremos a continuación forman parte de un proyecto audiovisual, *Love Is a Treasure*, formado por cinco episodios (*Underground*, *Ground Control*, *The Bridge*, *The Wind*, *The House*). De estos cinco capítulos, tan sólo nos centraremos en los tres últimos, por ser lo más representativos como objeto de nuestra investigación. Todos ellos abarcan las paranoias psicóticas de sus protagonistas:

en: <http://artpulsemagazine.com/breaking-the-rules-of-storytelling-a-conversation-with-eija-liisa-ahtila>

Traducción propia. Texto original en inglés: “it seems that you kept the protagonist emotionally abstracted somewhat”

³⁵⁰*Id.* Traducción propia. Texto original en inglés: “I felt it would be good to keep the acting very simple and kind of emotionless.”

Entrevisté a varias mujeres que habían tenido psicosis o que continuaban teniéndola. Basada en estas historias, escribí el guión. No usé la historia de nadie tal como había sucedido en la realidad, sino que más bien tomé algunos elementos de ellas. Por ejemplo, en el antepenúltimo episodio (...), utilicé el modo de hablar y el temperamento agresivo que una de las mujeres tenía y entonces inventé los sucesos en la historia por mí misma. The House no es realmente la historia de nadie. Es más como una abstracción de la enfermedad: un proceso de enfermar de psicosis.³⁵¹

IV.6.4.2. The Bridge: “No me atrevo a cruzar...”

Entonces, de repente, como una imagen frente a mí, vi mi propia habitación de cuando era una niña. Me levanté. Era de noche, y mi padre permanecía allí en la oscuridad, y vino a mi cama. Después de eso no recuerdo nada más, pero desde entonces empecé a tener cierto tipo de sensaciones totalmente irrelevantes, como que quiero olvidar a todo el mundo. Entonces en mi cabeza empiezo a oír esa canción de cuna, pero las palabras son distintas: “El osito se pone enfermo, cuidémoslo, vamos a hacerle tomar a nuestro osito amigo su medicina.”³⁵²

(Protagonista de *The Bridge*)

³⁵¹Íd. Traducción propia. Texto original en inglés: “I interviewed several women who either had been ill with psychosis or still were. Based on those stories I wrote the script. I did not use anyone’s story as it had happened in reality, but rather I took some elements of them. For example, in the second-to-last episode (which is also an installation with three screens), I used the way of talking and the aggressive temper that one of the women had and then invented the events in the story myself. The House is not really anyone’s story. It’s more like an abstraction of the illness: a process of falling ill with psychosis.”

³⁵²AHTILA, Eija-Liisa, *The Bridge* [video]. 2002. Traducción propia. Texto original en inglés: “Then, suddenly like a picture in front of me I saw my own room from when I was a child. I woke up, it was night and my dad was standing there in the dark and came into my bed. From then on I don’t remember anything, but later on I have started to get sort of feelings. Totally irrelevant ones, like I just want to forgive everyone. Then in my head I hear that children’s song, but the words are different; `the bear cub gets sick, let’s snake care of him, let’s rub our teddy bear friend with medicine.’”



Eija-Liisa Ahtila, *The Bridge*, 2002.

La protagonista de *The Bridge* (2002) comienza a relatar así el episodio traumático que nos remonta a un trauma infantil de abusos sexuales por parte de su padre. La protagonista se dirige a recoger a su hija Ida de tres años, pero justo cuando va a cruzar un puente, choca con un desconocido, cae al suelo y no puede volver a ponerse en pie. Un miedo se lo impide. Sin embargo, ante la necesidad de tener que recoger a su hija, se pone a gatas y comienza a caminar, mientras habla directamente a la cámara sobre el episodio traumático de su psicosis:

Mis pies no hacen lo que les digo. No me atrevo a cruzar. Puedo escuchar a mi padre en mis propias pisadas. ¿Qué quería hacerme? [...] En mi otra vida siempre ha habido una habitación oscura. (...) Las paredes de la habitación se destruyeron y entonces se desencadenó la oscuridad. El interruptor enciende la oscuridad. Ese es el motivo por el que no apago las luces. Y no cierro mis ojos tampoco, porque no puedo hacerle frente a la oscuridad y

*permanecer viva, y no he dormido en toda la semana. No puedo ir a nuestro dormitorio, esa puerta está cerrada por el momento.*³⁵³

La joven da cuentas de su ingreso en un hospital mental y su visita a terapeutas:

*[...] Fui a terapia durante un año entero. Pero desde entonces no he mostrado ningún signo de locura. No ha habido episodios psicóticos.*³⁵⁴

La secuela del trauma de su infancia se evidencia al final del vídeo:

*Cuando hago el amor con un hombre un par de veces y cuando me doy cuenta de que él significa algo para mí, que me enamoro, entonces también siento ese miedo. Y el sentimiento venía como si me evadiera de misma. Entonces decidí estar sola por el momento. Estoy esperando a ser capaz de afrontarlo.*³⁵⁵

³⁵³Íd. Traducción propia. Texto original en inglés: “My feet won’t do what I tell them. I daren’t go across. I can hear my father in my own steps. What would he like me to do? (...) In my other life there has always been a room that is dark. (...). The walls of the room broke and the dark started moving. And the switch turns the darkness on. That’s why I don’t turn the lights off. And I don’t close my eyes either, because I can’t face that dark and stay alive, and I haven’t slept all week. I can’t go into our bedroom, that door is closed for the moment.”

³⁵⁴Íd. Traducción propia. Texto original en inglés: “I did go to therapy and that was a tough year. But since then I’ve not shown any sings of going out of my head. There’s been no psychotic stuff.”

³⁵⁵Íd. Traducción propia. Texto original en inglés: “So when I made love with a man a couple of times and then when I noticed that he means something to me, that I feel love, then I also felt that fear. And the feeling came like I’d started to move outside of myself. Then I decided to be alone for a while. I’m waiting until I’m able to face it.”

IV.6.4.3. *The Wind*: “Vivo en la psicosis”

- ¡Cierra la puerta, por favor!
- Está cerrada.
- ¿De dónde viene ese aire entonces?
- De tu imaginación.³⁵⁶

(Conversación en *The Wind*)

La historia de *The Wind* (2002) comienza con una panorámica de la ciudad de Helsinki. De repente, una explosión furiosa de viento invade el interior de un apartamento, volcando el cuadro de *Los girasoles* de Van Gogh que hay colgado de la pared y moviendo el contenido de una estantería. El viento disminuye cuando la inquilina del apartamento, una chica rubia y joven, se dirige directamente a la cámara en actitud confesional, hablándonos de sus traumas de niñez:

Ya era así de pequeña, me marcaba y mordía la mano, obviamente era una niña que se desarrollaba lentamente. Fui a clases especiales de lectura y todo eso, y mi primera nota normal en la escuela primaria fue un 6,8 y eso. De algún modo, siempre me he visto gorda, incluso cuando nunca lo había estado – de alguna manera la imagen que tengo de mi cuerpo es esa, y entonces, por otro lado, soy mala en la escuela y siempre he intentado evadirme de ello o entonces intentaba hacer algo al respecto. Así que te encolerizas con algo, o entonces tomo la decisión de adelgazar. O por ejemplo, si ves un programa de televisión en el que muestran, digamos, la

³⁵⁶ AHTILA, Eija-Liisa. *The Wind* [video]. 2002. Traducción propia. Texto original en inglés: “Shut the door. / It is shut. / Where’s the draft coming from, then? / Your imagination.”

*riqueza y la pobreza, y gente relativamente acomodada, entonces empieza esta rebelión, y las cosas de algún modo comienzan a irse de las manos...*³⁵⁷



Eija-Liisa Ahtila, *The Wind*, 2002.

La joven alude constantemente a una rebelión contra todo aquello que la enfada, emprendiendo de manera consecuente una destrucción metódica de los muebles de su casa. Durante la trama, aparecen en el piso algunos

³⁵⁷Íd. Traducción propia. Texto original en inglés: "I was already like this as a child, I stamped and bit my hand, I was obviously a child that develops slowly. I went to special Reading clases and all the rest and, like, my first elementary school average was 6,8 and so on. In a way, I've somehow always still thought of myself as fat, even though I haven't always been fat, - somehow my body image is like that, and then, on the other hand, I'm sort of bad at school and I've always, like, run away from that or the tried to do something about it. So you get in a rage about aomething or then I make a decisión that I'm going to slim. Or, for example, if you watch a programme on TV, in which they show, say, the rich and the por, and people who are relatively well-to-do, then this rebellion starts and then things somehow start getting out of hand."

personajes, como tres muchachas jóvenes – que parecen representar el arquetipo de aquello que la protagonista no fue en su juventud – y que pululan como fantasmas por el piso completamente destrozado. Estos personajes no hablan en ningún momento de la película, e incluso parecen alucinaciones de su propia mente.

La protagonista revela algunas de sus comportamientos, confesando que necesita morderse las manos para refrenar su cólera, algo que llega a convertirse en una manía obsesiva:

Pero la única cosa que tengo, cuando me enfado, o cuando algo me enfada, es que me muerdo las manos. Tengo esa cosa de no poder gritar, desde que este tipo de cosas vienen de familia, familiares que se ponen furiosos fácilmente y gritan tanto que no puedo soportarlo.

Entonces está lo de morderme las manos. No sé qué está pasando ahí, es la ira, como sentir que entonces para, cuando aprietas tus dientes en el hueso de tu dedo. Nunca imaginé que acabaría viendo a un psiquiatra. Pensaba más bien que yo sería psiquiatra, no al revés. Entonces recuerdo cuando estaba cerca de la universidad y estaba oscuro, mordía mis manos y me enfurecía y pensaba: La situación es totalmente imposible, he acabado en esta posición, donde acabo pisoteada y me enfurezco.

Es el espíritu rebelde, tú no aceptas la realidad como es, y es ahí donde empieza, eso, el paradigma, así que tienes que comenzar a romper esa realidad por ti misma. Realmente vives cuando te encuentras en el estado de psicosis, y haces cosas al máximo, te sientes como “hago lo que quiero, el resto hace lo que puede.”³⁵⁸

³⁵⁸Íd. Traducción propia. Texto original en inglés: “But the only thing I have, when I get mad or when something drives me mad, is that I might still bite my hands. I have this thing that I can’t shout, since it’s sort of in the family, relatives who get mad easily and shout so that I can’t stand it.

En *The Wind*, el viento es menos una evocación poética del derrumbamiento psicológico del personaje que el vehículo de una fantasía trágica. Con su represión sexual y sus manías autodestructivas, la protagonista del *film* existe terminantemente dentro del vacío de su propia psique torturada. "O no siento ira ni melancolía, o soy ira y melancolía"³⁵⁹ La joven piensa que la gente sólo quiere enfadarla, como cuando dice "Tenía el presentimiento de que gente que conozco estaba escribiendo en la columna 'Personal' del periódico y eso, y las cosas sobre las que escribían me enfurecían. Es como ese tipo de cosas que te dan un golpe bajo, cuando la gente no se comunica con honestidad. Ese es el motivo por el que esparzo los periódicos por el piso, porque se esparcen como eso, cuando me enfado y todo lo demás, cuando no soy capaz de responderles." Cuando dice esto, la voz de la joven parece encolerizarse y acaba en un llanto. La joven continúa: "era precisamente esta pasividad, estar bajo el control de alguien. Como si no pudiera descargar esa rabia cuando esas

Then there's the hand biting, I don't know what's going on there, it's the rage, like feeling that then it stops, when you get your teeth into a bone in your finger. I'd never imagined I would end up seeing a psychiatrist. I thought rather that I would become a psychiatrist myself, not the other way round. Then I remember when I was around the university and it was dark, I bit my hands and I got mad and I thought: The situation is totally impossible, I've ended up in this position, where I get trampled on and I get mad.

(...) It's the rebellious spirit, that you don't accept reality as it is, and that's where it begins, that, like, paradigm, and then you have to start smashing that reality yourself. And then you really live when you're in psychosis, and then you do things to the full, you feel, like, I do what I want, the rest do what they can."

³⁵⁹*Id.* Traducción propia. Texto original en inglés: "Or I don't feel anger and melancholy, but I am anger and melancholy".

personas aparecen con un pseudónimo y actúan tan secretamente, como todos los poderes que son.”³⁶⁰

IV.6.4.4. *The House*: “Aparqué el coche, pero el sonido se ha separado de él”

*Tengo una casa. Hay habitaciones en ella. Y un jardín fuera de la puerta de entrada. Después del jardín, subes tres escalones para entrar dentro.*³⁶¹

(Elisa, en *The House*)

The House (2002) es una historia sobre una mujer, Elisa,³⁶² que escucha sonidos de todo lo que sucede fuera de su casa como si estuviesen dentro. Interfieren e interrumpen gradualmente el tiempo y el espacio, solapándose de tal modo que aunque la protagonista se sitúe tras la cortina de la ventana, los sonidos no desaparecen, sino que siguen estando dentro de casa, con ella. El sonido adquiere una fuerza centrífuga, y se

³⁶⁰Íd. Traducción propia. Texto original en inglés: “I had the feeling that people I know were writing to the “Personal” column and so on, and the stuff they wrote about got me mad. It’s like that sort of thing, kind of hits you below the belt, when people don’t, like, communicate straightforwardly. So if, so that’s why I spread the newspapers on the floor because they spread like that, when I got so mad and all the rest, when I couldn’t afford to answer them, it was precisely this passivity, being under someone’s thumb. Like I couldn’t vent that rage, and then when those people appear with a pen name and act so secretly, like all the powers that be.”

³⁶¹AHTILA, Eija-Liisa. *The House* [video]. 2002. Traducción propia. Texto original en inglés: “I have a house. There are rooms in the house. There is a terrace outside the front door. After the terrace you walk up three steps to go inside.”

³⁶²Elisa no es un nombre casual para la protagonista. Resulta de la conjunción de los nombres Eija-Liisa de la propia artista.

resiste a la magnetización espacial de lo visual, precediendo a la imagen y forzándola a salir de su contexto. Consecuentemente, "todo es ahora simultáneo, aquí, está ocurriendo"³⁶³. El mundo exterior ha entrado en la casa, y ya es imposible discernir entre la realidad y la alucinación, o entre lo que permanece dentro de la casa y lo que sucede fuera.

El vídeo se abre con la escena de un coche conducido por Elisa, hasta que finalmente llega a un jardín. Elisa sale del coche y se mete en casa. Se sienta en la mesa de cocina, come un emparedado y lee un periódico. Su voz, que narra la historia en off, dice: "Después del vestíbulo entro generalmente en la cocina, donde preparo la comida, como, y me siento y leo el periódico en la mesa. En el comedor la TV está encendida. Todo esto es rutina."³⁶⁴ Todo comienza en una atmósfera normal y relajada. Pero entonces, la psicosis de la protagonista parece haber contaminado el espacio de la casa.

Aunque Elisa ha aparcado el coche fuera en el jardín, queda sorprendida al darse cuenta de que puede escuchar el sonido del coche dentro de su casa. De este modo, el monólogo de la protagonista hace al espectador particularmente consciente de su psicosis:

El coche no quedó completamente aparcado en el jardín hoy, sino que entró dentro conmigo. No sé dónde paró entonces, dónde se para y se queda quieto. Aparqué el coche con normalidad en el

³⁶³AHTILA, Eija-Liisa. *The House* [video]. 2002. Traducción propia. Texto original en inglés: "Everything is now simultaneous, here, being."

³⁶⁴Íd. Traducción propia. Texto original en inglés: "After the hallway I usually go into the kitchen, where I make food, eat, and sit and read the paper at the table. In the living room the TV is on. All this is routine."

*jardín, pero el sonido se ha separado de él. No sé realmente dónde está el coche. Estoy confusa.*³⁶⁵



Eijaa-Liisa Ahtila, *The House*, 2002.

³⁶⁵Íd. Traducción propia. Texto original en inglés: “The car didn’t stay completely parked in the garden today, but came inside with me. I didn’t know where it stop then, when it stops and goes quiet. I parked the car quite normally in the garden, but the sound has separated irself from it. I don’t know where the car actually is. I’m confused.”

Elisa no sabe lo que sucede y da vueltas por la habitación mientras habla de su extraña percepción. Es como si la protagonista hablara consigo misma, pero en su intento, nosotros fuésemos testigos de su confusión. Las paredes de la casa de Elisa parecen no existir: “Creo que el comedor o mi casa se están viniendo abajo. Ya no puede mantener las cosas fuera, no puede preservar su propio espacio. Mi jardín está entrando en mi comedor.”³⁶⁶ La distinción entre dentro y fuera en la experiencia personal de Elisa ha desaparecido. Todo parece solaparse en tiempo y espacio, no existe una distinción entre algo que ha sucedido con anterioridad y lo que está sucediendo en el presente. Es capaz de escuchar el sonido del mismo barco una y otra vez, como sucede en el episodio que narra sobre lo que tuvo lugar durante una cena en un restaurante con una amiga:

*Ayer estaba sentada con una amiga en la mesa del restaurante, y comencé a escuchar los sonidos de un bote de pedales. Me encontraba al mismo tiempo en el restaurante y junto al barco en algún puerto, incluso aunque nunca hubiese visto el barco. El sonido era tan fuerte que no formaba parte de un ruido de ambiente, sino que era otro espacio dentro de mi cabeza, donde me encontraba simultáneamente. No siempre era capaz de escuchar a mi amiga, incluso aunque la tuviese frente a mí.*³⁶⁷

³⁶⁶Íd. Traducción propia. Texto original en inglés: “I think the living room or my house is breaking down. It can’t keep things out any more, can’t preserve its own space. My garden is coming into my living room.”

³⁶⁷Íd. Traducción propia. Texto original en inglés: “Yesterday I was sitting with a friend at a restaurant table eating, and I started hearing the sounds of a paddle boat. I was simultaneously in the restaurant and beside the boat in some harbour, even though I’ve never seen the boat. The sound was so loud that it wasn’t part of the background of the place, but formed another space in my head, where I was simultaneously. I didn’t actually always hear my friend, even though I could see her opposite me.”

Al final, la joven cubre las ventanas de su casa con unas cortinas negras para hallarse únicamente en el espacio donde están los sonidos. El final parece la resignación de la protagonista, que decide sumergirse en su psicosis:

*Oscurezco la casa. Porque no puedo escapar de los sonidos, deajo fuera las imágenes. Donde no veo nada, estoy donde los sonidos están. En la calle, en la orilla, en el barco.*³⁶⁸

En *The Wind*, *The House* o *The Bridge*, como en otros trabajos de Ahtila, nos encontramos ante personajes que nos explican sus estados psicóticos en forma de *talking cure* (donde un paciente habla solo y, en su monólogo, realiza revelaciones importantes para el análisis). En ocasiones la entereza de las declaraciones de las protagonistas y su carencia emocional o neutralidad en el modo de hablar desvela unos personajes que parecen ser analista y paciente al mismo tiempo. Donde más se aprecia esta relación es en *The House*, donde Elisa narra de forma muy neutral mediante voz en *off* su historia mientras somos partícipes de su psicosis a través de la experimentación alucinatoria que sufre el personaje y que atrapa al espectador, sumergiéndolo en ella. La narración en *off* explica y transfiere los pensamientos de la protagonista de forma plenamente consciente, llegando a concebir su trastorno mental como su sino y como una aceptación, mientras que las imágenes y los sonidos generan la confusión alucinatoria.

³⁶⁸Íd. Traducción propia. Texto original en inglés: "I make the house dark. Because I can't get away from the sounds, I shut out the images. When I don't see anything, I'm where the sounds are. In the street, on the shore, on the ship."

IV.6.5. El sujeto fragmentado frente al sujeto “fascista”

*Las relaciones sociales que determina la economía actual bajo las formas de la competencia y de la explotación, de guerras imperialistas y de luchas de clases ofrecen al hombre una experiencia de su medio humano acosado sin cesar por la contradicción.*³⁶⁹

(Michel Foucault)

*El fragmento es desintegrador, discontinuo; establece una especie de pulverización de frases, imágenes y pensamientos, ninguno de los cuales se torna de forma definitiva.*³⁷⁰

(Roland Barthes)

Tanto las obras de Lynn Hershman como de Gillian Wearing y Eija-Liisa Ahtila a las que nos hemos referido en este capítulo, representan a un sujeto desestructurado, con desórdenes emocionales e incluso con alucinaciones. En todos los casos, en estos sujetos se produce un desdoblamiento de la personalidad o de la realidad, o incluso su completo abandono. En Lynn Hershman esto se aprecia en su desdoblamiento de roles, o en la imagen multiplicada de su rostro y otro tipo de manipulaciones de la imagen. En el caso de Gillian Wearing, la disociación del sujeto se manifestaba en una voz que no se correspondía con un

³⁶⁹Michel Foucault. Citado en: SERRANO GONZÁLEZ, A. *Michel Foucault: sujeto, derecho, poder*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 1987, p. 9.

³⁷⁰Roland Barthes. Citado en: RENOV, Michael. *The Subject of Documentary*. Minneapolis: Minnesota Press, 2004, p. 71. Traducción propia. Texto original en inglés: “the fragment is a spoilsport, discontinuous, establishing a kind of pulverization of sentences, images, thoughts, none of which ‘takes’ definitively.”

cuerpo, como también pudimos analizar en algunas obras de Eija-Liisa Ahtila. Este palimpsesto de voz y cuerpo ajeno manifiesta un solapamiento de personalidades que da lugar a un sujeto casi monstruoso e inquietante. En el caso del sujeto psicótico de *The Bridge*, *The Wind* o *The House* de Ahtila, se producía una ruptura con la realidad, desatando el delirio y la alucinación. Aquí, la puesta en escena de Ahtila responde a una construcción fragmentada mediante una proyección multipantalla. Ahtila utiliza una narrativa no lineal, lo que produce una ruptura con una mirada centralizada, sumergiendo así al espectador en la mente psicótica de los personajes.

A este sujeto escindido entre realidades, entre diferentes personalidades y alucinaciones es a lo que denominamos aquí como *Yo fragmentado*. Esta fragmentación del sujeto queda conceptualizada en la fase especular lacaniana, a través del cual el niño toma conciencia de sí mismo mediante la obtención del reflejo del “yo” como imagen, como otro. Lo importante que deviene de esto es la idea de unidad a la que apunta Lacan, experimentada de forma ilusoria, que produce una fantasía retroactiva de un estadio previo en el que el sujeto se percibía a sí mismo de manera fragmentaria, como si se tratara de un cuerpo caótico o fluido. Por tanto, parece ser que, sin esta imagen del sí mismo en tanto que Otro, no se haría posible la reunificación del sujeto escindido. En cierta manera, tal y como señala Hal Foster en su libro ensayístico *El retorno de lo real*, nuestro ego pretende evitar, ante todo, “el retorno de este cuerpo a trozos.”³⁷¹ Esta

³⁷¹FOSTER, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001, p. 214.

amenaza inviste al ego de una armadura contra cualquier tipo de representación externa disgregadora de este sentido unitario; entiéndase por ello que la Otredad se convierte en una fuente de peligro, tanto cuando adviene como una realidad externa (raza, homosexualidad, etc.) como una realidad interna (sexualidad, inconsciente, los deseos e impulsos, etc.). Este sujeto “íntegro” contra el que adviene la amenaza es el que Hal Foster ha procurado denominar como “sujeto fascista.”³⁷² Este sujeto responde a un síntoma extremo, el fascismo, entendido como promotor de una historia de la guerra mundial, de la mutilación militar y la disciplina, de la fragmentación mecanicista, del genocidio y del terror político. El sujeto fascista, bajo la constitución autoritarista de una estructura fascista, puede definirse, según Hal Foster, como “la figura paranoide que fuerza al habla singular y prohíbe la significación promiscua.”³⁷³ En este *habla singular* detectamos la exclusión de un sinfín de voces, ¿quizá como apunta Foucault, la de los locos? Foucault acude a la Sinrazón y a la locura como formas de combatir la Finitud, las estructuras fijas o cerradas –el empirismo en el que cae el lenguaje ante un sujeto proclamado, al mismo tiempo, como objeto de saber y aquello que se conoce-. Quizá el sujeto fascista que anunciaba Hal Foster sea un sujeto finito y, constituya en sí, un objeto de saber en sí mismo, una fuente unificada e integradora sobre la que estructurar la figura del Otro, mediante su exclusión a través de la diferencia.

³⁷² *Ibid.*, p. 215.

³⁷³ *Íd.*

Los años sesenta supondrán precisamente la muerte del sujeto humanista y la explosión de fuerzas revolucionarias contra los regímenes institucionales y autoritaristas. Las fuerzas dislocadoras del sujeto fascista son, al mismo tiempo, las que quebrantan su unidad y lo llevan al desafío, un desafío convertido en programático por Deleuze y Guattari en *AntiEdipo* (1972), autores que encuentran en la esquizofrenia –sujeto fragmentado – el principal rival del sujeto blindado y capitalista al que nos venimos refiriendo. Esta forma de dispersión del sujeto es la que identifica Hal Foster con un sujeto que retorna en la política cultural bajo diferentes formas étnicas, de sexualidad, lo que en los sesenta constituyó una fuerza revolucionaria como la de los derechos civiles, el movimiento feminista y el estudiantil, etc., que no dejan de ser, en cierto modo, estructuras liberadas por el propio capital, al cual retornan para interponerse en su camino. Gracias a este empuje de nuevas fuerzas, actualmente se ha atendido un reconocimiento parcial de dichas subjetividades. Sin embargo, “estas diferentes subjetividades deben verse en relación con la dinámica del capital, su reificación y fragmentación de posiciones fijas. Así, si celebramos el hibridismo y la heterogeneidad, debemos recordar que son también términos privilegiados del capitalismo avanzado, que el multiculturalismo social coexiste con el multinacionalismo económico.”³⁷⁴

En *Historia de la locura en la época clásica* (1961), Foucault explica la autolimitación de una cultura que, al parecer, necesita excluir y conjurar lo que, al mismo tiempo, le resultaba interior y extraño. Es a través de esta

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 216.

conjura que la Sinrazón adviene por medio de un discurso de aceptación, de racionalización y de desciframiento útiles para el sistema institucional. Podríamos decir que todas estas pulsiones que empujan hacia la escisión de las estructuras finitas corren precisamente este peligro, el de ser incorporadas como estructuras fijas que funcionan y desempeñan un importante papel dentro de un anunciado Nuevo Orden Mundial, en el que el multiculturalismo social coexiste con el multinacionalismo económico.

CONCLUSIONES

A continuación, procederemos a conocer los resultados tratados en cada una de las partes de esta investigación, para posteriormente destacar las principales conclusiones que hemos extraído.

En la Primera Parte de nuestra investigación, realizamos un recorrido por la confesión y sus diversas reformulaciones a lo largo de la historia, la religión, la ley, el psicoanálisis, la literatura, los medios de comunicación y el arte. Vimos cómo la confesión, utilizada bajo fines morales y científicos, había obedecido a fines productivos. Estos usos puramente instrumentales de la confesión contrastan, por ejemplo, con la visión de la confesión como revelación de una verdad interior, como un medio de auto-conocimiento. En este sentido, el psicoanálisis apuntaría hacia los efectos terapéuticos de la confesión. Sin embargo, la verdadera quiebra entre confesión y verdad vendrían dadas por la literatura y el arte, donde la confesión constituiría una forma de auto-expresión enraizada también en un fin estético – un “tiempo virtual” en palabras de María Zambrano –. Por último, y no menos importante, mencionamos cómo asistimos a un cambio de paradigma en el que la confesión se ha convertido en un tipo de espectacularización del yo, un medio de entretenimiento cuya importancia, contenido y repercusión ha sido trivializado hasta lo más recóndito.

En esta Primera Parte atendimos también a algunas de las problemáticas de la confesión que tienen que ver con su posibilidad de falsedad – el problema del referente – a través de la lectura de Peter Brooks, y también abordamos la capacidad creativa de la confesión en contraposición a la

instrumentalización de la confesión en las sociedades occidentales que proponía Foucault en su *Historia de la sexualidad: La voluntad de saber*. De este modo, cerramos el capítulo trazando las posibilidades creativas de la confesión, bien escapando de la propia referencialidad de la confesión – de su viciada asociación a la producción de verdad – o bien constituyendo un acto voluntario y creativo del sujeto capaz de generar comunicación y de introducir nuevas identidades, voces y fragmentos del ser.

En la Segunda Parte, intentamos demostrar cómo parte de esta producción confesional halla su influencia e incluso inspiración en formatos consolidados en el documental, como la entrevista y el testimonio. Gran parte de las estrategias del *cinéma vérité* – en especial Jean Rouch – y de la premonitoria visión del cineasta ruso Dziga Vertov, anunciaban una nueva relación entre el hombre y la cámara, entre el sujeto y la realidad. La irrupción del vídeo en este territorio sería decisiva para una expansión y democratización de la imagen audiovisual, favoreciendo la incursión de numerosos artistas en el vídeo, que pronto se convertiría en un medio de expresión idóneo de lo personal como político, lo cual supuso una expansión del género autobiográfico a partir de la década de los ochenta.

En nuestra aproximación a este género, realizamos un estudio de diferentes contextos en los cuales se ha hablado explícitamente de confesión en la expresión artística audiovisual. El primer contexto del cual hemos partido en nuestro análisis es el vídeo canadiense, especialmente de la mano de teóricos como Peggy Gale, Matthew R. Smith o Shay Gibson, entre otros autores. En segundo lugar, la visión del teórico estadounidense de documental Michael Renov en su artículo “Video Confessions”, en el

que abordaba la vídeo-confesión como un género específico de las prácticas fílmicas y artísticas autobiográficas donde la cámara actuaba como intermediaria, lo cual supone uno de los usos y efectos del vídeo desde su aparición. Y en tercer lugar, hemos partido de la teoría del “arte confesional” británico, a través de la teórica Outi Remes, que entre sus diversas manifestaciones comprende también la práctica fílmica y videográfica. Gracias a Outi Remes, encontramos que este género procura una reflexión más profunda, más allá del mero entretenimiento de la diversa gama cultural y mediática de confesiones, jugando con el factor de cómo el espectador recibe, hace o consume confesiones, invitándolo a hacerse preguntas reveladoras o actuando como confidente y juez de la propia confesión. El espectador se convierte en receptor e incluso en *interlocutor* de la confesión del sujeto.

A partir de este análisis de los focos principales, en la Tercera Parte determinamos algunas de las direcciones básicas y formalismos de este género. En “La confesión a través de la interacción: la entrevista” vimos que la entrevista era un tipo de discurso jerárquico que remitía a la confesión y al interrogatorio. Destacamos trabajos como *Révolte Intime* (2009) de Cova Macías o *Voilà c’est tout* (2008) de Valérie Mréjen, cuyo propósito tenía una finalidad etnográfica y sociológica en el conocimiento de inquietudes de grupos de adolescentes, y también *Untitled Part 1: Everything and Nothing* (2001) de Jayce Salloum, donde el autor suaviza la forma jerárquica de la entrevista para dar lugar a una conversación, a un encuentro, un diálogo de tono muy íntimo y confidencial. Finalmente, destacamos el cuidado que los propios artistas mostraban hacia los sujetos

entrevistados, bien manteniendo su anonimato en algunos casos, o asegurando que la persona implicada estuviese plenamente de acuerdo con mostrar el contenido en público.

En “La confesión que utiliza el medio audiovisual como catalizador”, destacamos de manera muy específica las implicaciones entre el propio medio audiovisual y la confesión. Así, la cámara constituía una “presencia virtual del otro” (Michael Renov), un “excelente confesionario” (Allie Light), un “estimulante psicoanalítico” y un “acelerador del discurso confesional” (Jean Rouch), “otro alguien” (Deirdre Logue), etc.

Por su parte, la conceptualización del vídeo como espejo, basada en la “estética del narcisismo” de Rosalind Krauss, nos llevó a relacionar ciertas obras confesionales con esta idea, entre ellas *7 Day Activity* (1977) de Paul Wong, *A Very Personal Story* (1974) y *Birthday Suit* de (1974) de Lisa Steele, y *Deformation* (1974) de Martha Wilson. En ellas, enfatizamos que la relación con el vídeo no responde únicamente a una estética narcisista, sino más bien a un intento de mostrar las “entrañas del monstruo,” aquellas cuestiones controvertidas, miedos y traumas en las que el reflejo que proporciona el vídeo actúa como análisis introspectivo.

Vimos también en este apartado que la propia obra audiovisual podía convertirse en la confesión del propio artista, caso del film *Coolie Gyal* (2004) de Renata Mohamed, en el que el miedo de la joven a declarar su homosexualidad se traducía en un miedo a mostrar el propio vídeo.

“Confesiones a una amplia audiencia: Los que se exhiben a la cámara” abordaba principalmente un tipo de confesión en la que se tiene especialmente en cuenta al espectador. Se trataba de confesiones que reclamaban la atención de la audiencia, ante la cual estos artistas se exhiben. Reflexionamos aquí sobre el trabajo *Face Off* (1972) o *Recording Studio From Air Time* (1973) de Vito Acconci, *Take Off* (1974) o *Dear Dennis* (1988) de Susan Mogul, o *Confessions of a Sociopath* (2001) de Joe Gibbons. Estas obras cumplen, en varios de los casos citados, comportamientos exhibicionistas, irreverentes y antisociales.

En “La reflexividad en la confesión audiovisual” vimos algunos ejemplos de confesiones que reflexionaban sobre los propios límites que definen la confesión, bien rompiendo con el principio de que el sujeto confesante es siempre en primera persona – caso de *AM Radio Was His Only Friend* (1977) de Rodney Werden, o *Confessions* (2008) de Roe Rosen –; bien enfatizando la “presencia del otro” como una máquina – caso del confesionario automático *Secret Box* (2010) de Juan Antonio Cerezuela – o bien rompiendo con la promesa de sinceridad de la confesión – caso de *Se abre el telón* (2011) de Juan Antonio Cerezuela, del alter ego desarrollado por Colin Campbell en *The Woman From Malibu* (1976-77), o del estilo confesional de Steve Reinke en *The Hundred Videos* (1989-1996)–.

En “Narrativas confesionales de ficción” estudiamos cómo la confesión es un recurso o estilo narrativo en la ficción, que sirve para intensificar o dramatizar la historia. Expusimos aquí brevemente el caso de *Talking Heads* (1988) de Alan Bennet y, de forma general, la obra de Eija-Liisa Ahtila, entre otros.

Finalmente, en esta Tercera Parte estudiamos algunos de los recursos y estrategias discursivas de este tipo de producción artística confesional. Aquí, señalamos que el recurso del rostro enfrentado a la cámara parece indicar que nos incumbe, se dirige al espectador necesariamente, entabla un diálogo con él. En el caso de recursos como la máscara, vimos que, según determinados artistas, esta era utilizada tanto para ocultar la identidad como para crear una completamente nueva. Otro recurso interesante era el del texto, que en el caso de *Sea in the Blood* (2000) de Richard Fung, servía al autor para revelar información al espectador que Fung no era capaz de decir de forma hablada en el off de la narración de la historia. También interesante era la aportación de imágenes que por sí mismas confiesan, para lo cual recurrimos a ejemplos como *Confession* (1986) de Stan Brakhage o *Since Then* (2001) de Robert Kennedy.

La Cuarta Parte de nuestra investigación cerraba nuestro estudio sobre la forma en la que el sujeto es presentado o representado dentro de este género.

Así pues, en el YO COMUNICATIVO analizábamos de forma muy específica la obra de Wendy Clarke, donde la confesión se convertía en un modo de acercamiento de los individuos, una forma de compartir con la comunidad donde la tecnología del vídeo actuaba como “cordón umbilical” de comunicación. El trabajo de Clarke, y en especial *The Love Tapes* (iniciados en 1972), proporcionaba un extenso mapa etnográfico de seres humanos de diferentes edades, raza o género, que expresaban qué era “amor” para ellos, constituyendo auténticos retratos íntimos y personales.

En el segundo capítulo del YO EN DESARROLLO, centramos nuestra atención de forma muy exhaustiva en el trabajo de Sadie Benning, cuya serie de vídeo-diarios (nosotros hemos analizado sus vídeos comprendidos entre 1989 y 1992) componen el testimonio del desarrollo y construcción creativa de la identidad homosexual de la artista. En este proceso resultaría imprescindible el uso de la cámara de forma transicional, en la que esta se convertía en confidente de la joven, y ante la cual denunciaba la violencia doméstica y tergiversaba los clichés sexuales y culturales.

El tercer capítulo estudiaba de forma muy estrecha, a través del modelo del YO SEXUAL, una relación entre el sexo y el discurso, proponiendo una extensa gama de ejemplos de artistas que reivindicaban, a través de una puesta confesional en sus films y vídeos, el testimonio o discurso de determinados sujetos que hablaban sobre sus deseos y fantasías, su sexualidad y sus prácticas sexuales. Vimos de manera muy concreta algunas obras de Paul Wong, Rodney Werden, Julika Rudelius, Eija_Liisa Ahtila y Dias&Riedweg. Estas diversas prácticas establecían nuevos modelos de sexualidad que buscaban, más que mitigar el deseo a través de la palabra y el discurso, mostrar una visión caleidoscópica y forzar una visibilidad.

El cuarto capítulo lo ocupaba el YO HERIDO, donde destacábamos el concepto de trauma como herida. En la mayoría de los casos que analizamos en este capítulo la confesión trataba aspectos bastante controvertidos de los sujetos que confiesan, hablando sobre abusos, drogadicción y episodios de violencia, muerte o intentos de suicidio. En

este capítulo nos centrábamos de forma muy concreta en algunas obras de Beth B y Gillian Wearing.

En el quinto capítulo, el YO ACTOR, existe una predisposición a actuar la confesión, enfatizando el propio acto bajo unas premisas de “juego” o “normas” establecidas. Analizamos en este capítulo *Secrets for Sale* (2003) de Elodie Pong y gran parte de la obra de Valérie Mréjen. En el caso de esta última veíamos cómo se producía un distanciamiento entre lenguaje y cuerpo, lo cual daba lugar a confesiones vacuas, memorias y secretos recitados por sus propios protagonistas.

En el sexto y último capítulo, abordamos un YO FRAGMENTADO, donde la mente psicótica y esquizoide se insertaba como fragmento en las franjas delimitadas por las estructuras estables de un sujeto sólido que Hal Foster denominaba como *sujeto fascista*. La sinrazón y la locura constituían en sí una forma de acabar con la “finitud” para abrir fisuras en determinadas formaciones como la institución familiar, la identidad, o en el contexto de una sociedad construida por la visión del hombre. Así, en el caso de Lynn Hershman, esta cuestionaba el carácter fijo de las identidades, para lo cual desdoblaba su propia identidad, planteando un sujeto contradictorio y de habla múltiple. Después analizábamos el trabajo de Gillian Wearing y Eija-Liisa Ahtila, en una especie de desdoblamiento del sujeto, donde los personajes se insertaban unos en otros, y donde ya no existía ninguna forma de diferenciarlos. Los protagonistas de *2 Into 1* (1997) de Wearing desvelaban en ocasiones relaciones destructivas, y *10-16* (1997) retrataba la dificultad del tránsito del individuo entre la etapa infantil y la adulta. Finalmente los sujetos de Ahtila, que fluían en su propia mente psicótica,

incorporaban un nuevo aspecto: la interrupción de la narrativa lineal, y la inserción del espectador en la experiencia de la psicosis de los personajes.

Como resultado, nuestra investigación ha tratado de ofrecer diferentes acercamientos al discurso confesional en el contexto artístico desde muy diversas perspectivas, contribuyendo con una visión poliédrica y múltiple en la importancia del género de la confesión dentro del ámbito audiovisual. Así pues, por todos los aspectos destacados en esta investigación, concluimos que:

1) La confesión constituye una forma de expresión creativa en la práctica artística audiovisual. En su expansión y transformación, la confesión ha sido considerada como marca de la verdad, como auto-revelación y auto-análisis, e incluso como una fórmula narcisista de mostrarse a los demás. Sin embargo, descubrimos junto a estos aspectos su potencial creativo, por su capacidad de construir discursos y formulaciones no necesariamente vinculadas a la verdad, y por su orientación hacia una forma de auto-expresión y de subjetividad del individuo.

2) La confesión, en la práctica artística audiovisual, ha supuesto un relevante campo de interés en la teoría y la práctica contemporánea. Aunque los principales textos en que nos hemos basado en relación a esta práctica se sitúan entre la década de los noventa y la actualidad, recogen también algunas de las manifestaciones primerizas de este género. En la actualidad, podemos decir que actualmente sigue siendo un tema de interés para autores como Outi Remes o Matthew Ryan Smith, lo que destaca la pertinente relevancia de este género. En mayor o menor

medida, los argumentos sobre el papel de la confesión en la práctica artística audiovisual destacan aspectos como la ficción, la mediación de la confesión a través de la cámara y la imagen-movimiento, y el consumo de la confesión por parte del espectador.

3) La confesión en la práctica artística audiovisual propone unas modalidades, estrategias y recursos propios. Podemos decir que la confesión, en la práctica artística audiovisual, puede derivar de la entrevista de determinados sujetos, de la relación con la cámara y el propio medio audiovisual, de una actitud exhibicionista, pero también de una intención reflexiva que cuestiona la propia confesión – su autorreferencialidad, su confesor o destinatario, su veracidad – o de una intención narrativa en el género de la ficción.

La puesta en escena del monólogo ante la cámara, así como la utilización de ciertos recursos como la máscara, destacan algunos de los recursos frecuentes de este género, destacando el potencial de la confesión como “acto del habla” – en el sentido en el que Matthew R. Smith describe basándose en J. L. Austin –. Sin embargo, advertimos otro tipo de recursos donde la voz en off, el texto, e incluso la imagen-movimiento – muy relacionados con la autobiografía o con el autorretrato – también constituían un tipo de lenguaje confesional y revelador.

La confesión también interpela, en la gran mayoría de estas obras, al propio espectador (el *interlocutor* del sujeto confesante), promoviendo un lenguaje directo y llano en ocasiones, cautivando, sensibilizando e incluso incomodando al espectador sobre el tema tratado. La confesión propone

modelos de identificación del espectador con lo relatado o con el sujeto enunciante.

En estas obras, la confesión establece una constante consciencia sobre la presencia del otro – del espectador – pero también sobre el propio medio audiovisual. Así, los giros o la mirada a cámara convierten al espectador en cómplice, lo hacen presente y partícipe de la confesión. Muchas de estas confesiones proporcionan a su autor un medio para el auto-análisis al dirigir su atención a la propia cámara o al feedback que permite el vídeo, o bien destacan el poder revelador de la propia imagen audiovisual como confesión del autor.

Otro aspecto destacable de muchas obras analizadas en esta tesis es su carácter participativo. Algunas invitan a diferentes individuos a participar en un film mediante anuncios en periódicos – caso de *Anger* de Maxi Cohen, 1986; o *Confess All*, 1994; *Trauma*, 2000; y *Secrets and Lies*, 2009, de Gillian Wearing –.Otras, invitan al espectador a dejar un secreto o confesión, como *Secrets for Sale* de Elodie Pong, 2003; y en *Secret Box*, 2010, de Juan Antonio Cerezuela.

4) La confesión en la práctica artística audiovisual ocupa un lugar muy importante entre las formas expresivas y narrativas de un discurso potencialmente focalizado en el sujeto. Descubrimos que la confesión en el género audiovisual permite una profundización en el sujeto y en aspectos intrínsecamente relacionados con este: la comunicación, donde el interés de la confesión pasa por comprender aquello que sucede en un contexto interpersonal, *entre* los individuos; la identidad, donde la confesión cumple

un papel primordial de transformación vital en el individuo; el sexo y la sexualidad, en el que la confesión se convierte en un discurso capaz de visibilizar diferentes sexualidades que en ocasiones propone al espectador distintos modelos de identificación; la experiencia traumática, que presenta a un tipo de individuo alienado bajo sentimientos como la culpa y la vergüenza, y que señalan las *heridas* en estructuras como la sociedad o la familia; la actuación, la invención y el lenguaje, donde la confesión también implica la construcción de una historia por parte del sujeto, o bien su predisposición y actuación al narrarla; y la enfermedad mental y fragmentación del sujeto, donde la confesión muestra el desdoblamiento del sujeto, su discontinuidad y disolución. No son estas probablemente las únicas cuestiones que atañen al sujeto, pero sí algunas de las principales que hemos analizado con detenimiento a través de los artistas propuestos.

Resulta imprescindible también mencionar, al menos, el impacto de algunas de estas obras en el contexto social, histórico y político en el que se desarrollan. Así, por ejemplo, el trabajo de Mike Hoolboom, Colin Campbell, Richard Fung, Rodney Werden, Steve Reinke o Paul Wong en relación a las políticas de género e incluso algunos de ellos a la lucha activista contra el sida; el posicionamiento feminista de artistas como Lynn Hershman, Lisa Steele, e incluso desde una ubicación más contemporánea, Eija-Liisa Ahtila; el trabajo de principios de los noventa de Gillian Wearing en relación a las políticas conservadoras y a los movimientos de liberación sexual y moda *punk* de la década, etc., por señalar algunos ejemplos. La confesión, dentro de gran parte de estos trabajos, conlleva un fuerte

carácter transgresor y un importante posicionamiento político desde lo personal.

Por último, entre algunas de las grandes aportaciones de este género audiovisual de la confesión, podemos decir que esta no se dispone como una forma de generar discursos cerrados, sino de producir “fugas”. Utilizamos inicialmente este concepto en el sentido deleuziano para hablar de un deseo fugaz que constantemente era territorializado por las formas de poder. Por tanto, la confesión constituye, en esa fuga, una forma de abrir nuevos caminos, de crear nuevas relaciones, pero también, de buscar una confrontación con modelos y estructuras fijas como la Historia, las identidades, la sexualidad, el lenguaje, etc. Estas fugas, por tanto, se presentan como procesos, como posibilidades de ser. Tengamos en cuenta que, en muchas de estas obras, se procede a la huida de discursos finitos y clausurados. Así pues, muchas de estas obras no buscan un tipo de narrativa homogénea. Esto queda evidenciado según diferentes perspectivas:

1. Mediante el uso de una narrativa que se basa en la diversidad de testimonios y de personas que se expresan ante la cámara, lo que potencia un habla múltiple. Esta narrativa se centra muchas veces en conceptos comunes: el amor (*Love Tapes*, 1972, de Wendy Clarke), el trauma (*Trauma*, 2000, de Gillian Wearing), el secreto (*Secrets for Sale*, 2003, de Elodie Pong), etc., desde donde se expande y se crean significados a partir de la experiencia personal del individuo.

2. El valor etnográfico que posee la gran mayoría de este tipo de obras, gracias a la colaboración de múltiples participantes. Pensamos, por ejemplo, en una visión etnográfica de grupos de niños y adolescentes (*10-16*, 1997, de Gillian Wearing; *Voilà cést tout*, 2008, de Valérie Mréjen; *Révolte Intime*, 2009, de Cova Macías); en una visión etnográfica de la sexualidad (*Confused*, 1984; *Blending Milk&Water: Sex in the New World*, 1996; o *Miss Chinatown*, 1997, de Paul Wong; y *Pauli Schell*, 1975; *I'll Bet...*, 1980; y *Money Talks*, 1986, de Rodney Werden), o en la aportación y participación de personas de diferente índole social y cultural que muestra la propia obra de Wendy Clarke desde la década de los setenta.

3. Mediante la construcción de narrativas con el carácter de capítulo, de diarios –caso de Lynn Hershman o Sadie Benning, artistas cuya obra analizada ocupa principalmente la década de los ochenta y noventa –. Esto define también un tipo de narrativa abierta en la cual se da la utilización de la cámara como testigo de un diario filmado.

4. Mediante el recurso de un tipo de historia-fragmento. Con ello nos referimos a que el espectador, en la mayoría de los casos, conoce únicamente un fragmento de la historia narrada por el confesante, sin llegar a conocer por completo el contexto y la experiencia de cada individuo. Así por ejemplo, en ciertos casos como en las historias narradas por los sujetos de Gillian Wearing, el espectador se ve limitado a conocer un fragmento de la historia, la versión que ofrece el sujeto confesante. En otras ocasiones, el aspecto tragicómico de los relatos de los sujetos confesantes en *Portraits Filmés* (2002) de Valérie Mréjen produce una extraña sensación en el espectador, generando la necesidad de conocer el

antes y el después de cada historia narrada. Otras veces, como por ejemplo en *Love Tapes* (1972) de Wendy Clarke, los participantes disponen únicamente de tres minutos para realizar sus declaraciones a la cámara, de modo que a veces las historias se interrumpen repentinamente sin dejar al espectador la posibilidad de conocer la totalidad de la historia.

5. Mediante el carácter abierto del discurso (frente a su finitud). Uno de los aspectos que hemos señalado en esta investigación es que, en ningún momento se establece un juicio moral hacia las personas que confiesan. Se trata de discursos que, por ello, mantienen un carácter abierto que invita a la reflexión y a la interpretación del propio espectador. En tanto que la confesión necesita de su interlocutor, requiere un espectador participativo.

6. Mediante otro tipo de recursos que enfatizan la fragmentación del sujeto a través del tratamiento de la imagen, del desdoblamiento de voces, etc. Esto era observable en los *Electronic Diaries* (iniciados en 1986) de Hershman; en *Me/We* y *Okay* (1993) de Ahtila; o en *10-16* (1997) y *2 into 1* (1997) de Wearing.

7. Mediante la fuga de la propia identidad. Vimos que, según María Zambrano, la confesión – la verdadera confesión – se inicia con una “huida de sí mismo”, que Sharon Hymer expresa como “dejar dónde estamos y dar un paso a lo desconocido”. En este sentido, la obra de Sadie Benning comprendida entre 1989 y 1992 representa uno de los casos más exponenciales de transformación y cambio vital. Sin embargo, curiosamente, este cambio hacia una nueva identidad nos deja casos peculiares como los alter egos de Colin Campbell (especialmente su serie

de vídeos *The Woman From Malibu*, 1976-1977) o las identidades mixtas entre la autorreferencialidad y la ficción explícitas en la obra de artistas como Steve Reinke (especialmente su serie *The Hundred Videos*, 1989-1996).

Por último, queremos señalar que en el transcurso de esta investigación, nuestros intereses han llegado a abarcar nuevos territorios de exploración de la confesión dentro del ámbito artístico, como por ejemplo hemos visto en el arte sonoro a través del uso de contestadores automáticos o cabinas de teléfonos en los que los participantes podían dejar secretos. Hemos abordado parcialmente esta investigación en la Primera Parte de nuestra tesis para contextualizar otras prácticas artísticas en las que se ha desarrollado la confesión. En este sentido, queremos remarcar nuestro interés en abordar este tema hacia nuevos contextos artísticos para un futuro. Junto a este interés hacia futuras líneas de investigación, consideramos que nuestra investigación se ha centrado mayormente en el análisis de artistas pertenecientes a un contexto norteamericano y europeo. Esto no quiere decir que no existan obras de artistas procedentes de otras localizaciones que no puedan ser entendidas bajo el objeto de nuestra investigación. Más bien, se trata de una condición espacial que ha venido dada por nuestras principales fuentes de estudio. Esperamos, no obstante, continuar abriendo nuestra investigación en el tema hacia nuevos contextos y localizaciones.

Muchas de las obras señaladas en esta investigación, pese a su carácter íntimo, exhibicionista e incluso controvertido, exploran diferentes aspectos del/los individuo/s y del papel cognitivo que el dispositivo medial contiene.

En otro sentido, hemos procurado ofrecer una lectura que nos ha servido para determinar que en el lenguaje existe un punto y final donde acaba la expresión del sujeto; pero también un punto inicial, donde existe un nuevo comienzo desde el cual potenciar la figura del individuo, en el propio lenguaje audiovisual. Esperamos que nuestro trabajo sirva para inspirar a futuros investigadores y que el tema tratado pueda resultarles de tanto interés como lo ha sido para nosotros.

CONCLUSIONS

I now proceed to the results of the discussions each of the parts of this investigation, in order to later highlight the main conclusions that can be drawn.

In Part One of the present research, a tour of confession and its various reformulations throughout history, religion, law, psychoanalysis, literature, media and art has been conducted. I argued how confession, used with moral and scientific purposes, obeyed productive purposes. These purely instrumental uses of confession contrast with, for instance, the vision of confession as revelation of an inner truth, as a means of self-knowledge. In that sense, psychoanalysis would point to the therapeutic effects of confession. However, the real rupture of confession and truth appeared in literature and art, where confession meant a form of self-expression rooted in an aesthetic purpose among other things - a 'virtual time' in the words of Maria Zambrano. Last but not least, it was mentioned that we are currently living through a paradigm shift where confession has become another type of the spectacle of the self, a means of media entertainment whose importance, content and repercussion are trivialized beyond limits.

In this Part One I dealt with some of the problems of confession connected to the possibility of its falsehood - the problem of reference - through the reading of Peter Brooks; I also addressed the creative capacity of the confession as opposed to the instrumentalization of confession in Western societies proposed by Foucault in his *History of Sexuality: The Will to Knowledge*. This is how the chapter closed, outlining the creative

possibilities of confession, either by escaping from the very referentiality of confession - from its flawed association with the production of truth - or by constituting a voluntary and creative act of the subject capable of generating communication and of introducing new identities, voices and fragments of being.

In Part Two, I argued how part of this production was influenced or even inspired by established formats of various forms of documentary, including interviews and testimony. A good portion of the strategies of the *cinéma vérité* - especially Jean Rouch - and the premonitory vision of Russian filmmaker Dziga Vertov, foretold a new relationship between humans and the camera, between subject and reality. The emergence of video in this area would be critical for the expansion and democratization of audiovisuals, favoring the incursion of many artists in video, which soon would become an ideal way of expressing the personal as well as the political; and that meant an expansion of the genre of autobiography from the eighties onwards.

In the approach to this genre, I conducted a study of the different contexts in which confession in audiovisual artistic expression has been explicitly talked about. The first context and the starting point of this analysis was Canadian video, especially coming from the hands of theorists like Peggy Gale, Matthew R. Smith or Shay Gibson among others. Second was the vision of the American documentary theorist Michael Renov in his article "Video Confessions", which addressed video-confession as a specific genre of autobiographical art and film practice, where the camera acted as intermediary, which was one of the uses and effects of video from its very

appearance. And third, I started from the British theory of “confessional art”, through theorist Outi Remes, who among her various manifestations also comprises the practice of film and videography. Thanks to Outi Remes, I found that this genre seeks a deeper reflection that goes beyond the mere entertainment of the diverse cultural and mediatic ranges of confession, playing with the factor of how the viewer receives, makes or consumes confessions, inviting them to ask revealing questions or acting as a confidant and judge of the confession itself. The viewer becomes the receiver and even the interlocutor of the confession of the subject.

Setting out from this analysis of the main focuses, in Part Three, some basic directions and formalisms of the genre were determined. In “Confession through Interaction: the interview” interview was seen as a type of hierarchical discourse that reminded of confession and interrogation. I highlighted works such as *Révolte Intime* (2009) by Cova Macías or *Voilà c’est tout* (2008) by Valérie Mréjen whose purpose lied in the ethnographic and sociological knowledge of the concerns of groups of teenagers, and *Untitled Part 1: Everything and Nothing* (2001) by Jayce Salloum, where the author softens the hierarchical form of the interview to give way to a conversation, a meeting, a dialogue which is intimate and confidential in tone. Finally, I highlighted the care with which artists treated their interviewees, either, in some cases, by maintaining their anonymity, or by ensuring that the involved person was in full agreement with the publication of the content.

In “Confession using audiovisual media as catalyst” I very specifically stressed the implications between the audiovisual medium itself and

confession. Thus, the camera was a “virtual presence of a partner” (Michael Renov), a “great confessional” (Allie Light), a “psychoanalytic stimulant” and an “accelerator of the confessional discourse” (Jean Rouch), “another somebody” (Deirdre Logue) etc.).

Meanwhile, the conceptualization of video as a mirror, based on Rosalind Krauss’ “Aesthetics of Narcissism”, took us to relate certain confessional works with this idea, including *7 Day Activity* (1977) by Paul Wong, *A Very Personal Story* (1974) and *Birthday Suit* (1974) by Lisa Steele, and *Deformation* (1974) by Martha Wilson. In these works I stressed that the relationship with video does not respond only to a narcissistic aesthetic, but rather to an attempt to show the “entrails of the beast”, those controversial issues, fears and traumas in which the reflection provided by video acts as introspective analysis.

In this section I also argued that the audiovisual work itself could become a confession by the very artist, as is the case with the film *Coolie Gyal* (2004) by Renata Mohamed, in which the fear of the young artist to declare her homosexuality translated into a fear to show the video itself.

“Confessions to a wide audience: Those who exhibit to the camera” dealt primarily with a kind of confession in which a particular attention to the viewer is paid. These were confessions that claimed the attention of the audience, in front of which the artists exhibit themselves. Here I reflected on *Face Off* (1972) or *Recording Studio From Air Time* (1973) by Vito Acconci, *Take Off* (1974) or *Dear Dennis* (1988) by Susan Mogul, or

Confessions of a Sociopath (2001) by Joe Gibbons. These works, in several of the cited cases, show exhibitionist, irreverent and antisocial behavior.

In “Reflexivity in audiovisual confession” there were some examples of confessions that ponder the very limits that define confession, either by breaking with the principle that the confessing subject is always in first person – as is the case with *AM Radio Was His Only Friend* (1977) by Rodney Werden, or *Confessions* (2008) by Roe Rosen -; or by interpreting the ‘presence of a partner’ as presence of a machine – which is the case with the automatic confessional *Secret Box* (2010) by Juan Antonio Cerezuela; - or by breaking the promise of sincerity inherent in confession – which is the case in *Se abre el telón* [When the Curtain Raises] (2011) by Juan Antonio Cerezuela, the alter ego developed by Colin Campbell in *The Woman From Malibu* (1976-1977), or the confessional style of Steve Reinke in *The Hundred Videos* (1989-1996).

In “Confessional narratives in fiction” I studied how confession can be a narrative resource or style in fiction used to enhance or dramatize stories. *Talking Heads* (1988) by Alan Bennett was briefly presented here and, more generally, the work of Eija-Liisa Ahtila, among others.

Finally, in this Part Three I studied some of the resources and discursive strategies of this type of confessional art production. Here, I pointed out that the use of a face facing the camera seems to indicate that the viewer is involved; this resource necessarily addresses the viewer and engages him or her in a dialogue. In the case of resources such as masks, they were used both to hide identity as well as to create entirely new ones, according to

some artists. Another interesting resource was the use of text, which, in the case of *Sea in the Blood* (2000) by Richard Fung, was used by the author to reveal information that Fung was not able to convey orally through an off voice. The contributions by images that confess by themselves were another point of utmost interest, for which I turned to examples like *Confession* (1986) by Stan Brakhage and *Since Then* (2001) by Robert Kennedy.

Part Four of the present investigation closed this study on how the subject is presented or represented within the genre.

Therefore, in the COMMUNICATIVE SUBJECT, I analyzed very specifically the work of Wendy Clarke, where confession became a way of approaching individuals, a way to share with the community and where video technology acted as the 'umbilical cord' of communication. Clarke's work, especially *The Love Tapes* (started in 1972) provided an extensive ethnographic map of human beings of different age, race or gender, who expressed what 'love' meant for them, creating intimate and personal portraits of great authenticity.

In the second chapter, the SUBJECT IN DEVELOPMENT, I focused very thoroughly on the work of Sadie Benning, whose series of video diaries (with a detailed analysis of her videos between 1989 and 1992) make up the testimony of the construction and the creative development of the artist's homosexual identity. In this process it was essential to use the camera in a transitional way, a way in which it became the confidant of the

artist, and to which she denounced domestic violence and twisted cultural and sexual clichés.

The third chapter studied the relationship between gender and discourse very closely through the model of the SEXUAL SUBJECT, proposing a wide range of examples of artists who defended, through a confessional setting in their films and videos, the testimony or discourse of subjects who talked about their desires and fantasies, their sexuality and their sexual practices. That was seen in a very concrete manner in works by Paul Wong, Rodney Werden, Julika Rudelius, Eija_Liisa Ahtila and Dias & Riedweg. These various practices established new models of sexuality that, rather than seeking to mitigate desire through words and discourse, were trying to show a kaleidoscopic vision and to force their visibility.

The fourth chapter was dedicated to the HURT SUBJECT, where I highlighted the concept of trauma as wound. In most of the cases that were discussed in this chapter, confession dealt with quite controversial aspects of the subjects who confess, including sexual abuse, addiction and episodes of violence, death or suicide attempts. This chapter centered very specifically on some works by Beth B and Gillian Wearing.

In the fifth chapter, the SUBJECT AS AN ACTOR, there is a predisposition to act confessions out, emphasizing the act of acting itself with established premises of 'play' with its 'rules'. I analyzed in this chapter *Secrets for Sale* (2003) by Elodie Pong and much of the work of Valérie Mréjen. In the latter case, it could be observed how a rift between language and body occurred,

which resulted in vacuous confessions, memories and secrets recited by their protagonists.

In the sixth and final chapter, I turned to the FRAGMENTED SUBJECT, where the psychotic and schizoid mind fragment inserted itself into the slots defined by the stable structures of a solid subject that Hal Foster called the *fascist subject*. Non-sense and madness constituted in themselves a way to end the 'finiteness' to open cracks in certain formations as the family as an institution, identity, or the context of a society built by the vision of man. Thus, in the case of Lynn Hershman, he questioned the fixed nature of identities, for which he unfolded his own identity, proposing a contradictory subject with multiple speech. After that, I analyzed the work of Gillian Wearing and Eija-Liisa Ahtila, in a kind of division of the subject, where characters are inserted into each other, and where there was no longer any way to differentiate them. The main characters of *2 Into 1* (1997) by Wearing sometimes uncovered destructive relationships, and *10-16* (1997) portrayed the difficulty of the transition of the individual from infant to adult stage. Finally, Ahtila's subjects, which flowed in their own psychotic mind, incorporated a new aspect: the disruption of linear narrative, and the inclusion of the viewer into the experience of psychosis of the characters.

As a result, the present study tries to offer different approaches to confessional discourse in the arts from varied perspectives in order to contribute a multiple and polyhedral vision of the importance of the genre of confession in audiovisual contexts. Of all the aspects highlighted in this research, I conclude that:

1) Confession is a form of creative expression in the practice of audiovisual art. In its expansion and transformation, confession was regarded as a mark of truth, as self-revelation and self-analysis, and even as a narcissistic formula to show oneself to others. However, I discovered together with these aspects the creative potential of confession due to its capability to construct discourse and formulations not necessarily linked to truth, and due to its orientation towards a form of self-expression and individual subjectivity.

2) Confession, in the audiovisual artistic practice, has been an important field of interest in contemporary theory and practice. Although the main texts on which the present paper is grounded in relation to this practice are from between the nineties and today, they also contain some of the early manifestations of the genre. Today, it can be said that it still is a topic of interest for authors such as Outi Remes or Matthew Ryan Smith, which highlights the significant relevance of the genre. To a greater or lesser extent, arguments on the role of confession in audiovisual artistic practice include aspects such as fiction, mediation of confession through the camera and the movement image, and the consumption of confession by the viewer.

3) Confessions in the practice of audiovisual art propose their own modalities, strategies and resources. I discovered that confession in the audiovisual artistic practice can be derived from the interview of certain subjects, from the relationship with the camera and the audio-visual medium itself, from an exhibitionist attitude, but also from a reflexive intention to question confession itself - its self-referentiality, its confessor

or addressee, its veracity - or from any narrative intent in the genre of fiction.

The staging of the monologue facing the camera, and the use of certain resources such as masks, underline some of the frequent resources of the genre, stressing the potential of confession as 'speech act' - in the sense in which Matthew R. Smith describes it based on JL Austin. However, I noted another type of resource, where off-voice, text, and even the movement image - closely related to autobiography or self portrait - also constituted a kind of language that is confessional and revealing.

In most of these works confession also challenges the viewer itself (the *interlocutor* of the confessant subject), promoting a sometimes plain and direct language that captivates, sensibilizes and even discomforts the viewer on the treated subject. Confessions propose the viewer models of identification with what was related or with the relating subject.

In these works, confession establishes a constant awareness of the presence of an interlocutor - the viewer - but also of the visual medium itself. So, turning to or looking into the camera turns the viewer into an accomplice, it makes the viewer present the confession and it turns him or her into a participant of the confessional process. Many of these confessions either provide their author a means for self-analysis, as it allows to direct the attention to the camera itself or to the feedback video can provide, or they stress the revealing power of the audiovisual image itself as confession by the author.

Another important aspect of many works analyzed in this thesis is their participatory nature. Some invite different individuals to participate in a film through newspaper advertisements - *Anger* (1986) by Maxi Cohen or *Confess All* (1994) *Trauma* (2000) and *Secrets and Lies* (2009) by Gillian Wearing - others invite the viewer to leave a secret or confession, as in *Secrets for Sale* (2003) by Elodie Pong or *Secret Box* (2010) by Juan Antonio Cerezuela.

4) Confession in audiovisual art practice occupies a very important place among the expressive and narrative forms of discourse that are potentially focused on the subject. I found that confession within the audiovisual genre allows a deeper understanding of the subject and of issues intrinsically related to him or her: communication, where the interest of confession lies in understanding what happens in an interpersonal context, between individuals; identity, where confession plays a primordial role of vital transformation in the individual; sex and sexuality, in which confession becomes a discourse able to visualize different sexualities and occasionally is capable to propose the viewer different models of identification; traumatic experience, which presents a type of individual alienated by feelings such as guilt and shame and that points to the wounds in structures such as family or society; acting, invention and language, where confession involves the construction of a story by the subject or his willingness of acting out its narration; mental illness and fragmentation of the subject, where confession shows the splitting of the subject, its discontinuity and dissolution. These probably are not the only issues that

are relevant to the subject, but they are some of the ones that were carefully analyzed through the proposed artists.

It is impossible not to at least mention here the impact some of these works have in the social, historic and political context in which they appear. For example in relation to gender politics or even, in some cases, the fight against AIDS, the work of Mike Hoolboom, Colin Campbell, Richard Fung, Rodney Werden, Steve Reinke or Paul Wong; the feminist positioning of artists like Lynn Hershman, Lisa Steele, and from an even more contemporary position, Eija-Liisa Ahtila; the work from the early nineties by Gillian Wearing in relation to conservative politics and the movement of sexual liberation and the punk movement of the moment, etc., to just cite a few examples. In a lot of these works, confession carries a strong transgressive character and an important political positioning coming from the personal.

Finally, I propose that among some of the major contributions of the genre of audiovisual confession lie in its inability to generate a closed discourse; instead, it is able to generate 'flights'. I initially used this concept in a Deleuzian sense in order to speak of a fleeting desire that was constantly territorialized by the forms of power. Therefore, confession establishes, in that flight, a way to open up new paths, to create new relationships, but also to seek a confrontation with models and fixed structures such as history, identity, sexuality, language, etc. These flights thus appear as processes, as possibilities of being. It has to be kept in mind that many of these works are marked by their desire to escape from closed and finite

types of discourse. Many of these works do not seek a type of homogeneous narrative. This is evident from different perspectives:

1. Through the use of a narrative based on the diversity of testimonies and people that express themselves in front of the camera, which enhances a multiple speech. This narrative often centered on common concepts: love (*Love Tapes* (1972) by Wendy Clarke); trauma (*Trauma* (2000) by Gillian Wearing), secrets (*Secrets for Sale* (2003) by Elodie Pong), etc. from where on it is expanded and meanings are created from the personal experience of the individual.

2. The ethnographic value inherent to the vast majority of this type of work, thanks to the collaboration of multiple participants. This includes, for example, an ethnographic vision of groups of children and teenagers (*10-16* (1997) by Gillian Wearing; *Voilà c'est tout* (2008) by Valérie Mréjen; *Révolte Intime* (2009) by Cova Macías); an ethnographic view of sexuality (*Confused* (1984), *Blending Milk & Water: Sex in the New World* (1996) or *Miss Chinatown* (1997) by Paul Wong, and *Pauli Schell* (1975), *I'll Bet ...* (1980), and *Money Talks* (1986) by Rodney Werden), or the contribution and participation of people from different social and cultural backgrounds that can be seen in the work of Wendy Clarke from the seventies on.

3. Through the construction of narratives that resemble diaries or chapters – which is the case with Lynn Hershman or Sadie Benning, artists whose work analyzed in the present paper mainly dates to the eighties and nineties. This also defines an open type of narrative in which the camera is used as a witness of a filmed diary.

4. Through the use of a type of story-fragment. That refers to the fact that in most cases the viewer only knows a fragment of the story told by the confessant subjects without complete knowledge of the context and experience of each individual. In some cases, as in the stories told by the subjects of Gillian Wearing, the viewer is limited to be revealed only a fragment of the story, the version offered by the confessing subject. In some cases, the tragicomic aspects in the narrations told by the confessants in *Portraits Filmés* (2002) by Valérie Mréjen produce a strange sensation in the viewer, creating the necessity of knowing the before and after of each narration. In other cases, as for example in *Love Tapes* (1972) by Wendy Clarke, the participants have only three minutes to realize their declarations to the camera, which causes that sometimes narrations are suddenly interrupted without allowing the viewer to learn the complete story.

5. Through the open character of discourse (vs. a finite character). One aspect that I have noted in this research is that, no moral judgment towards people who confess ever occurs. These discourses therefore maintain an openness that invites reflection and interpretation on behalf of the viewer. As confession needs its interlocutor, it also requires a participatory viewer.

6. Through other resources that emphasize the fragmentation of the subject through the image processing, the splitting of voices, etc. This was observable in the *Electronic Diaries* (started in 1986) Hershman; in *Me/We* and *Okay* (1993) Ahtila; or *10-16* (1997) and *2 into 1* (1997) by Wearing.

7. Through escape of one's own identity. According to Maria Zambrano, confession - true confession - starts with a 'flight from oneself,' which Sharon Hymer expresses as 'leaving where we are and take a stepping into the unknown.' In this sense, the work of Sadie Benning between 1989 and 1992 represents one of the most exponential cases of vital change and transformation. However, interestingly, this change towards a new identity leaves us with peculiar cases such as the alter egos of Colin Campbell (especially his video series *The Woman From Malibu* (1976-1977) or the mixed identities between self-reference and explicit fiction in the work of artists like Steve Reinke (especially his series *The Hundred Videos*, 1989-1996).

Finally, I wanted to add that in the course of this investigation, I have found promising new territories of confession for exploration within the art world, as for example in sound art where answering machines or phone booths where participants could leave secrets were used. I partially addressed this in the Part One of the present thesis to contextualize other artistic practices in which confession has been developed. In this sense, I want to emphasize my intention to address this issue towards new artistic contexts in the future. Along with this interest in future research, I believe that the present research is mainly focused on the analysis of artists belonging to an American and European context. This does not mean that there aren't any works by artists from other places that could be understood under the approach of the present research. In fact, this spatial condition has been due to availability of the main sources under study. I

hope, however, to continue opening up this research on the subject to new contexts and locations.

Many of the works mentioned in this research, despite their intimate, exhibitionist and even controversial nature, explore different aspects of the individual or individuals and of the cognitive role contained in media devices. In a much deeper sense, I have tried to offer a reading that has helped us to determine that in language there is an end point where the expression of a subject ends; but there is also a starting point that provides a new beginning from which the figure of the individuum is empowered by the audiovisual language itself. I hope the present work will inspire future researchers and that they find as much interest in the topic as I have.

BIBLIOGRAFÍA

Textos, publicaciones, libros consultados:

-*Analogue: Pioneering Video from the UK, Canada and Poland (1968-88)*.

[Catálogo de exposición]. Preston: Electronic and Digital Art Unit, University of Central Lancashire, 2006. Exposición comisariada por Peggy Gale, Chris Meigh-Andrews, Cate Elwes, Lukasz Ronduda.

-ANZIEU, Didier. *El yo-piel*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1987.

-ANZIEU, Didier, et al. *Psicoanálisis y lenguaje: del cuerpo a la palabra*. Buenos Aires: Kapelusz, 1981.

-ARIÈS, Philippe, DUBY, Georges (coords.). *Historia de la vida privada. Del Renacimiento a la Ilustración*. 3. Madrid: Taurus, 2001.

-Artivi [en línea]. [Fecha de consulta: 10 febrero 2012]. Disponible en: <http://www.artivi.com/encounters/ahtila.php>

-ATAMAN, Kutlug. KÜBA, named after the island republic, is one of the most notorious ghettos in Istanbul [en línea]. [Fecha de consulta: 3 marzo 2014]. Disponible en:

http://www.artangel.org.uk//projects/2005/kuba/kutlug_ataman_on_kueba/kutlug_ataman_on_kueba

- AUMONT, Jacques. *El rostro en el cine*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1998.
- BAERT, Renee. Video in Canada: In Search of Authority. En: *From Sea to Shining Sea*, Toronto: The Power Plant, 1986.
- BAIGORRI, Laura. *Vídeo: Primera Etapa. El vídeo en el contexto social y artístico de los años 60/70*. Madrid: Brumaria núm. 4, 2002.
- BARTHES, Roland. *El grano de la voz. Entrevistas 1962-1980*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores Argentina, 2005.
- BARTHES, Roland. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1995.
- BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 1978.
- BAUDRILLARD, Jean. *Pantalla Total*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- BAILEY, Cameron. Reinke Work Conceptually Swift and Sophisticated. *Now*. Toronto, del 2 al 8 de Julio de 1992, p. 45.
- BAILEY, Cameron. The Heart Of A Difficult Place: The Way To My Father's Village. *Fuse*, (3), julio, 1988, pp. 37.
- BEATTIE, Keith Beattie. History, Memory, and the Politics of Programming: The Video Work of Richard Fung. *Screening The Past* [en línea]. Melbourne, Vic, Australia: La Trobe University, junio 2003. [Fecha de consulta: 27

Octubre 2013]. Disponible en:
<http://tlweb.latrobe.edu.au/humanities/screeningthepast/firstrelease/fr0703/kbfr15.html>

-BELLOUR, Raymond. Cuerpos y enciclopedias. En: PÉREZ ORNIA, José Ramón. *El arte del vídeo. Introducción a la historia del vídeo experimental*. Barcelona: RTVE/Serbal, 1991.

-BELLOUR, Raymond. Video Writing. En: HALL, Doug, JO FIFER, Sally (ed.). *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art*. Nueva York: Aperture in association with the Bay Area Video Coalition, 1990.

-BENNETT, Alan. *Talking Heads*. Londres: BBC Books, 1990.

-BENTLEY MAYS, John. Capturing desire's prisoners. *The Globe and Mail*. Toronto, 17 de septiembre de 1983, p. 11.

-BENTLEY MAYS, John. The Young and Restless Talk Sex. *The Globe and Mail*. Toronto, 21 de abril de 1984, p. 15.

-*Bienal de la imagen en movimiento '90*. Madrid: Museo de Arte Reina Sofía, 1990. [Catálogo de exposición]. Exposición comisariada por José Ramón Pérez Ornia.

-BOSCO, Roberta, CALDANO, Stefano. Frank Warren, autor de Postsecret: 'A todos les gustan los secretos'. *El País* [en línea]. 23 marzo 2006. [Fecha de consulta: 27 Octubre 2013]. Disponible en:

http://www.elpais.com/articulo/red/Frank/Warren/autor/Postsecret/todo/s/les/gustan/secretos/elpeuteccib/20060323elpcibenr_2/Tes

-BOURDIEU, Pierre. La ilusión biográfica. En: BOURDIEU, Pierre. *Razones prácticas sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama, 1997, pp. 74-83.

-BREA, J. Luis. Fábricas de identidad (Retóricas del autorretrato). *El Tercer Umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia: Cendeac, Ad Hoc Ensayo, 2004, pp. 119-129.

-BRENT INGRAM, Gordon. Sex Migrants. Paul Wong's Video Geographies of Erotic and Cultural Displacement in Pacific Canada. *Fuse*, 20 (1), pp. 17-26.

-BRESCHAND, Jean. *El documental. La otra cara del cine*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2004.

-BROOKS, Peter. *Troubling Confessions. Speaking Guilt in Law and Literature*. Chicago: The University of Chicago Press, 2001.

-BUNBURY, Stephanie. Moving pictures. *The Age Newspaper* [en línea], 24 septiembre 2006. [Fecha de consulta: 27 Octubre 2013]. Disponible en: <http://www.theage.com.au/news/arts/moving-pictures/2006/09/23/1158431949700.html>

-BURCH, Noël. *El tragaluz del infinito*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1987.

-BURGIN, Víctor, "La habitación de Jenni". En: BURGIN, Víctor. *Ensayos*, Barcelona: Gustavo Gili. 2004, pp. 195-215.

-*Butterbites: George Kuchar, Tanya Mars, Michael Fernandes, Kim Adams*. [Catálogo de exposición]. Halifax, Nova Scotia: Butterbites, 1996.

-BUTLER, Judith. Críticamente subversiva. En: MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael (ed.), *Sexualidades transgresoras: una Antología de estudios Queer*. Barcelona: Icària, 2002, pp. 55-79.

-BUTLER, Judith. *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Editorial Síntesis, 2004.

-BUTLER, Judith. Soberanía y actos de habla performativos. *Acción Paralela*, (4), mayo 1998, pp. 105-134. Traducción de Ana Romero.

-CALLE, Sophie. *Relatos*. [Catálogo de exposición]. Barcelona: Fundació La Caixa, 1996. Exposición comisariada por Manel Clot.

-CAMPILLO, Antonio. *La invención del sujeto*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2001.

-*Canada Video: Colin Campbell, Pierre Falardeau/Julien Poulin, General Idea, Tom Sherman, Lisa Steele*. [Catálogo de exposición]. Ottawa: National Gallery of Canada, 1980. Exposición comisariada por Bruce Ferguson.

-CANCLINI, Néstor. Quién habla y en qué lugar: sujetos simulados y posconstructivismo. En: CANCLINI, Néstor. *Diferentes, desiguales y*

desconectados. Mapas de la interculturalidad. Barcelona: Gedisa, 2004, pp. 147-166.

-*Cárcel de amor: Relatos culturales sobre la violencia de género*. [Catálogo de exposición]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2005. Exposición comisariada por Berta Sichel y Virginia Villaplana.

-CASSETTI, Francesco. La imagen-valor. En: *Videoculturas de fin de siglo*. 2ª ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.

-CASTILLA DEL PINO, Carlos. *La culpa*. Madrid: Alianza, 1973.

-CASTILLA DEL PINO, Carlos (comp.). *Teoría del personaje*. Madrid: Alianza Universidad, 1989.

-CATALÁN, Miguel. *Anatomía del secreto*. Barcelona: Taller de Mario Muchnik, 2008.

-CEREZUELA, Juan Antonio. Confesiones captadas, registradas y transmitidas mediante dispositivos sonoros. *Arte y Políticas de Identidad: revista de Investigación* [en línea]. (7). Murcia: Universidad de Murcia, 2012, pp. 75-89.

-CEREZUELA, Juan Antonio. Confidencias mediante dispositivos de transmisión de la voz: Análisis de la instalación sonora A través de (2007). *Festival Nits D'Aielo i Art 15 Edició. 100 Anys d'art sonor valencià 1912-2012*. Valencia: UPV, 2013.

-CEREZUELA, Juan Antonio. La construcción identitaria a través de la cámara como objeto transicional: un acercamiento a la obra de Sadie Benning. Revista de Artes Plásticas, Estética, Diseño e Imagen. Bellas Artes, Universidad de La Laguna. Tenerife: Universidad La Laguna, 2010, (8), pp. 119-141.

-CEREZUELA, Juan Antonio. (Per)versiones de la confesión en la práctica artística contemporánea. I Congreso de investigadores en arte: El arte necesario. Facultad de Bellas Artes de la UPV. [Artículo aún no publicado]. Fecha: 11/07/2013 al 12/07/2013.

-*Cocido y crudo*. [Catálogo de exposición]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994. Exposición comisariada por Dan Cameron.

-COCKBURN, Daniel. Misfit Bliss: Confessions of a Sociopath... [en línea]. 2008. [Fecha de consulta: 18 abril 2012]. Disponible en: <http://zerofunction.com/misfit-bliss/full-text-14>

-*Colin Campbell: Invention*. [Catálogo de exposición]. Toronto: Art Metropole, 1993. Exposición comisariada por Peggy Gale.

-CORTÉS, José Miguel. *Orden y caos: Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama, 1997.

-CUBELLS, Empar. *Identidad femenina, sexualidad y violencia en el videoarte de mujeres*. Tesis Doctoral. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2006.

-CZACH, Liz. *Careless Rapture: Artifacts and Archives of the Home Movie* [tesis doctoral]. Rochester, Nueva York: University of Rochester, 2008, p. 180. [Fecha de consulta: 28 diciembre 2013]. Disponible en: https://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&ved=0CDIQFjAA&url=https%3A%2F%2Furresearch.rochester.edu%2FfileDownloadForInstitutionalItem.action%3FitemId%3D5850%26itemFileId%3D9127&ei=TifpUvn2OdCe0wWapYD4Ag&usg=AFQjCNGma7bKqyNdoYIwx7oX8-Zf6OrlxA&sig2=BJDEvEtXPVnSLIf6yY_sVQ&bvm=bv.60157871,d.bGE

-DANZIGER, Kurt. *Comunicación interpersonal*. México DF: Manual Moderno S.A., 1982.

-DANIEL, Barbara. The Balance of Convenience. *Parallogramme*. 9 (5), 1984, pp. 12-14.

-DANIEL, Barb. Interview. Barb Daniel interviews Paul Wong for Issue. *Issue*. marzo 1984, p. 4-8.

-DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos, 1999.

-DELEUZE, Gilles. *Deseo y placer*. Barcelona: Archipiélago, Cuadernos de crítica de la cultura, 1995.

-DELUMEAU, Jean. *La confesión y el perdón. Las dificultades de la confesión, siglos XIII a XVIII*. Madrid: Alianza Editorial, 1992.

-DERRIDA, Jacques. *Papel máquina. La cinta de máquina de escribir y otras respuestas*. Madrid: Trotta, 2003.

-DEUTCHE BANK ARTMAG. Confess All: The Revealing Art of Gillian Wearing. [Fecha de consulta: 27 Octubre 2013]. Disponible en: <http://db-artmag.de/archiv/2005/e/5/1/356-2.html>

-Eija-Liisa Ahtila. Fetherstonhaugh [en línea]. [Fecha de consulta: 27 Octubre 2013]. Disponible en: http://www.fetherstonhaugh.com/script/FA_web_assets/store/wp/art-resource/eija-liisa-ahtila

-*Endstation Sehnsucht*. [Catálogo de exposición]. Zürich: Kunsthaus Zürich, 1994.

-*Exit Book. Revista semestral de libros de arte y cultura visual*. El mito del artista. Biografía / autobiografía (11). Madrid, 2009.

-EXPLORATORIUM. *What about the AIDS? The Community Responds*. Exposición en Exploratorium, San Francisco, 2 marzo – 27 abril 1996. [en línea]. [Fecha de consulta: 27 Octubre 2013]. Disponible en: <http://www.exploratorium.edu/AIDS/remembrance.html>

-FERGUSON, Bruce W., Colin Campbell: *Otherwise Worldly*. En: FERGUSON, Bruce W., *Colin Campbell: Media Works*, Winnipeg: Winnipeg Art Gallery, 1991, pp. 7-23.

- FERGUSON, Bruce W., Colin Campbell: Media Works 1972-1990. *The National Art Gallery*, 1991.
- FERGUSON, Russell; DE SALVO, Donna; SLYCE, John: *Gillian Wearing*, Londres: Phaidon Press, 1999.
- FERRER, Anacleto, et al. *Psiquiatras del celuloide*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2006. Prólogo escrito por Ramón Gubern.
- FOLLAND, Tom. My So-Called Life. Steve Reinke: The hundred videos. *Fuse*. 18 (4), Toronto, 1995, p. 34.
- FOSTER, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001.
- FOSTER, Hal (ed.). *La Posmodernidad*. 4ª ed. Barcelona: Kairós, 1998.
- FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad: la voluntad del saber*. 9ª ed. Madrid: Siglo XXI de España editores, 1998.
- FOUCAULT, Michel. *El orden del discurso*. 4ª ed. Buenos Aires: Tusquets Editores, 1992.
- FOUCAULT, Michel. *Tecnologías del yo*. 3ª ed. Barcelona: Paidós Ibérica, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *Estética, Ética y Hermenéutica*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1999.

- FRANCIS, Margo. Richard Fung's Sea in the Blood: Visualizing Memory. Complicity and Love. *Fuse*. 23 (4), abril 2001, pp. 48-49.
- FROMM, Erich. *Psicoanálisis y religión*. Buenos Aires: Editorial Psique, 1968.
- Fundación Rodríguez (ed.). *En torno a En torno al vídeo*. Vitoria-Gasteiz: Ayto. Vitoria-Gasteiz, 2010.
- FUNG, Richard. Misfits Together: Paul Wong on Art, Community and Vancouver in the 1970s and '80s. *Fuse*. 21 (3), 1998, pp. 41-46.
- FUNG, Richard. Remaking Home Movies. *Subclip*. 2001, p. 11.
- GAGNON, Jean. *Paul Wong: On Becoming a Man*. [Catálogo de exposición]. Ottawa: National Gallery of Canada, 1995.
- GAGNON, Jean. *Video and Orality*. [Catálogo de exposición]. Ottawa: Musée des beaux-arts du Canada, 1992.
- GALE, Peggy. Toronto Video : Looking Inward. *Vie des arts*. 21 (86), 1977, pp. 85-86.
- GALE, Peggy. Video and Orality. *Canadian Art*. 10 (2), Toronto, 1993, pp. 79-80.
- GALE, Peggy. *Video by Artists*. Toronto: Art Metropole, 1976.

-GALE, Peggy. Video Has Captured Our Imagination. *Parachute*. (7), 1977, pp. 16-18.

-GALE, Peggy. Vidéo: regard introspectif. *Vie des arts*. 21 (86), 1977, pp. 17-19.

-GALE, Peggy. *Videotexts*. Toronto: The Power Plant and Wilfrid Laurier University Press, 1995.

-GALENSON, David W. Portraits Of The Artist: Personal Visual Art In The Twentieth Century. *NBER Working Papers* [en línea]. Octubre 2008, p. 2. [Fecha de consulta: 28 Marzo 2013] Disponible en: <http://www.nber.org/chapters/c5795>

-GATEWARD, Frances, POMERANCE, Murray (Eds.). *Sugar, Spice, and Everything Nice: Cinemas of Girlhood* [en línea]. Detroit, Michigan: Wayne State University Press, 2002, p. 285. [Fecha de consulta: 27 Octubre 2013]. Disponible en:

http://books.google.es/books?id=ywsajx7jqAMC&printsec=frontcover&dq=Sugar,+spice,+and+everything+nice:+cinemas+of+girlhood&source=bl&ots=wLiybOfHV1&sig=HNtu3sYbwj1yDBCeFrsjgyDMF-c&hl=es&ei=znuS6KmJNWC4QaexfDOBw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CAYQ6AEwAA#v=onepage&q=&f=false

-GIBBONS, Gary. *Tapes that Think: Video Works by Steve Reinke, Tran T. Kim-Trang, Rodney Werden*. [Catálogo de exposición]. Kingston, Ontario: Agnes Etherington Art Centre, 1996.

-GIBSON, Shay. *A Very Personal Look: Toronto Video Art from the '70's to the Present* [texto de la comisaria sobre el ciclo de proyecciones celebrado el 12 y 19 de septiembre de 2005]. Toronto: Art Gallery of York University, 2005.

-*Gillian Wearing*. [Catálogo de exposición]. Barcelona: Fundació La Caixa, 2001. Exposición comisariada por Marta Gili y Lisa G. Corrin.

-*Gillian Wearing*. [Catálogo de exposición]. Köln: Walther König, 2012.

-*Gillian Wearing: Mass Observation*. [Catálogo de exposición]. Chicago: Museum of Contemporary Art, Londres: Merrell Publishers, 2002. Exposición comisariada por Dominic Molon.

-GLASSMAN, Marc. Toronto video: Challenging forms, channelling change. En: WILCOX, Alana, PALASSIO, Christina, DOVERCOURT, Jonny (eds.). *The State of The Arts: Living with Culture in Toronto*. Toronto: Coach House Books, 2006, pp. 238-245.

-GLEDHILL, Randy. Cheezie Vogue. *Take One*. Marzo 2001, p. 19-21.

-GOLDBERG, Michael. Paul Wong as interviewed by Michael Goldberg. *Centerfold*. junio de 1978, pp. 53-56.

-GREEN, Vanalyne. Feminism Actually. *M/E/A/N/I/N/G: Feminist Forum* [en línea]. 2007. [Fecha de consulta: 27 Octubre 2013]. Disponible en: <http://writing.upenn.edu/pepc/meaning/04/forum.html#green>

-GREENFIELD, Amy. Three video artists: Robbins, Clarke y Vasulka [en línea]. [Fecha de consulta: 27 Octubre 2013]. Disponible en: [http://www.vasulka.org/archive/4-20b/FieldofVision\(1021\).pdf](http://www.vasulka.org/archive/4-20b/FieldofVision(1021).pdf)

-GREGORY, Sam et. al. [eds.]. *Video For Change. A Guide for Advocacy and Activism*. Londres: Pluto Press, 2005.

-GREYSON, John. The Singing Dunes: Colin Campbell, 1943-2001. C Magazine. 22 junio de 2002, pp. 28-31.

-GREYSON, John. Two Men Embracing: Gay Video Images. Video Guide. 8 (4), pp. 10-11.

-GRIFFIN, Andrew. The Grace of Aging. Video Artist Colin Campbell's multiple personae. Capital Xtra! Ottawa, 16 de febrero de 2001.

-GUASCH, Anna Maria. *Autobiografías visuales. Del archivo al índice*. Madrid: Siruela, 2009.

-GUINSBERG, Enrique. Acerca de la subjetividad [en línea]. México, junio 1998. [Fecha de consulta: 27 Octubre 2013]. Disponible en: <http://www.topia.com.ar/articulos/acerca-de-la-subjetividad>

-HAMAMOTO, Darell Y., LIU, Sandra. *Countervisions: Asian American Film Criticism*. Philadelphia: Temple University Press, 2000.

-HANDELMAN, Michelle. Interview: Waiting to Exhale; Beth B's 'Breath In/Breathe Out' Marks Rising Success for Art-Filmmaker. Indiewire [en

línea]. 22 Febrero 2001. [Fecha de consulta: 20 mayo 2010]. Disponible en:
http://www.indiewire.com/people/int_B_Beth_010222.html

-HARRIS, Ian Carr. Sex and Representation. *Vanguard*. Noviembre de 1984, pp. 22-25.

-HENRICKS, Nelson, REINKE, Steve (eds.). *By the Skin of their Tongues. Artist Video Scripts*. Toronto: YYZ Books, 1997.

-HERNÁNDEZ, Raúl. Woyzeck. Texto teatral contemporáneo, Vanguardia y Psicosis. *Trama & Fondo. Revista de cultura*. (14), primer semestre 2003, p. 21-31.

-HERSHMAN, Lynn. Reflections and Preliminary Notes. En: *Lynn Hershman: Paranoid Mirror* [catálogo de exposición] Seattle: Seattle Art Museum, 1995.

-HERSHMAN, Lynn. Touch-Sensitivity and Other forms of Subversion: Interactive Artwork. En: MALLOY, Judy (ed.). Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 2003.

-HOOLBOOM, Mike. From Lebanon to Kelowna: an interview with Jayce Salloum [en línea]. [Fecha de consulta: 28 diciembre 2013]. Disponible en:
<http://mikehoolboom.com/?p=66>

-HOOLBOOM, Mike. *Practical Dreamers. Conversations With Movie Artists*. Toronto: Coach House books, 2008.

-HORRIGAN, Bill. Sadie Benning or the secret annex. *Art Journal*, 54 (4). Nueva York: College Art Association, diciembre 1995. [Fecha de consulta: 27 Octubre 2013]. Disponible en: eddiertainment.googlepages.com/777690.pdf

-HUME, Christopher. Naughty Video Art Fascinating. *The Toronto Star*. Toronto, 23 de abril de 1984.

-HYMER, Sharon. *Consuming Confessions. The Quest for Self-Discovery, Intimacy and Redemption*. Minnesota: Hazelden, 1996.

-ISHIZUKA, Karen L.; ZIMMERMANN, Patricia R. (eds.). *Mining the Home Movie. Excavations in Histories and Memories*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2008.

-JACKSON, Ronald L., HOGG, Michael A. (eds.). *Encyclopedia of Identity*. Thousand Oaks, CA: SAGE Publications, 2010.

-JARQUE, Fietta. Entendemos el arte como subversión de la cultura. *El País* [en línea]. 2 mayo 2009. [Fecha de consulta: 20 marzo 2013]. Disponible en: http://elpais.com/diario/2009/05/02/babelia/1241219167_850215.html

-JOHNSTONE, Stephen (ed.). *The Everyday*. London and Cambridge, MA: Whitechapel/MIT Press, 2008.

-KATZ, John (ed.). *Autobiography: Film/Video/Photography*. Toronto: Art Gallery of Ontario, 1978.

-KIELGAST, Anne. Interview: Eija-Liisa Ahtila [en línea]. *Kopenhagen. Aktuel information om samtidskunst*. 2 octubre 2007. [Fecha de consulta: 15 marzo 2010]. Disponible en: http://www.kopenhagen.dk/interviews/interviews/interview_eija_liisa_ahtila/

-KNIGHT, Karen. Exploring the Space Between Heaven and Hell. *Video Guide*. 8 (4), 1986, p. 9.

-KNUDSEN, Stephen. Breaking the Rules of Storytelling. A Conversation with Eija-Liisa Ahtila. *ArtPulse* [en línea], febrero 2012. [Fecha de consulta: 27 Octubre 2013]. Disponible en: <http://artpulsemagazine.com/breaking-the-rules-of-storytelling-a-conversation-with-eija-liisa-ahtila>

-KOERTGE, Ronald. *Confess-O-Rama*. Nueva York: Orchard Books, 1996.

-KOMARY, David. Living a Beautiful Life – Corinna Schnitt [en línea]. Traducción al inglés de Laura Schleussner. [Fecha de consulta: 28 diciembre 2013]. Disponible en: http://www.galeriestadtpark.at/htms/archiv_beautiful_text_e.htm

-KRAUSS, Rosalind. Video: The Aesthetics of Narcissism. [en línea] *October*. 1. Primavera 1976, pp. 50-64. [Fecha de consulta: 28 Diciembre 2013]. Disponible en: http://jonahsuskind.com/essays/Krauss_VideoNarcissism.pdf

-KRISTEVA, Julia. *Las nuevas enfermedades del alma*. Madrid: Cátedra, 1995.

-*La actualidad revisada*. [Catálogo de exposición]. Edificio Tabacalera, Donostia, San Sebastián: Fundación Coff, 2005.

-LANE, Jim, *The Autobiographical Documentary In America*, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2002.

-LAPLANCHE, J. *Diccionario de Psicoanálisis*. 2ª ed. Barcelona: Labor, 1974.

-LEACH, Jim, SLONIOWSKI, Jeannette (eds.). *Candid Eyes: Essays on Canadian Documentaries*. Toronto: University of Toronto Press, 2003.

-LEE, Helen, SAKAMOTO, Kerri (eds.). *Like Mangoes in July. The Work of Richard Fung*, Toronto: Insomniac Press, 2002.

-LESAGE, Julia. Lynn Hershman' Electronic Diaries [en línea]. Conferencia Console-ing Passions Television Conference, Univ of Seattle, WA, abril 1995. [Fecha de consulta: 27 Octubre 2013]. Disponible en: <http://www.uoregon.edu/~jlesage/Juliafolder/HERSHMAN.HTML>

-LESAGE, Julia. Disarming Film Rape. *Jump Cut*. (19) [en línea]. Diciembre 1978, pp. 14-16. [Fecha de consulta: 27 Octubre 2013]. Disponible en: <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC19folder/RapeElam.html>

-LIEBMAN, Stuart, *Claude Lanzmann's Shoah*, Oxford, Nueva York: Oxford University Press, 2007.

- LION, Jenny (ed.). *Magnetic North. Canadian experimental video*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.
- LORD, Roberta. Beth B [en línea]. *Grandarts*. Nueva York: marzo 1998. [Fecha de consulta: 27 Octubre 2013]. Disponible en: http://www.grandarts.com/past_projects/1998/1998_03.html
- Loud and Clear. *One World. International Human Rights Documentary Film Festival* [en línea]. Praga, 2004. [Fecha de consulta: 3 abril 2010]. Disponible en: <http://www.oneworld.cz/ow/2004/en/films/pop/?id=5670>
- Luces, cámara, acción. Videoacción: el cuerpo y sus fronteras*. [Catálogo de exposición]. Valencia: IVAM, 1997. Exposición comisariada por Gabriel Villota Toyos.
- Lynn Hershman: Virtually Yours*. Ottawa: National Gallery of Canada, 1995. [Catálogo de exposición]. Exposición comisariada por Jean Gagnon.
- MAITLAND-CARTER, Kathleen. Colin Campbell interviewed. *Cine Action!* (9). 1987.
- MARCHESSAULT, Janine (ed.). *Mirror Machine. Video and identity*. Toronto: YYZ Books & CRCCII, 1995.
- MARK, L. Gabrielle. Steve Reinke. *Poliester*. 6 (19), 1997, pp. 42-47.
- MARKS, Laura U., Loving a Disappearing Image. *Cinemas: Journal of Film Studies*. 8 (1-2), 1997, p. 93-111.

-MAYAN, Kerry, PEARCE, Sharyn. *Youth cultures: texts, images, and identities*. Nueva York: Praeger Publishers, 2003.

-MCCORMICK, Brian. Praxis, Praxis, Praxis. Richard Fung's Active Illuminated Histories. *Gay City News*. Nueva York, del 18 al 24 de enero de 2007, p. 20.

-McDONALD, Scott. Southern Exposure: An Interview with Ross McElwee. *Film Quarterly* [en línea]. 41 (4). University of California Press, verano 1988, pp. 13–23. [Fecha de consulta: 23 Octubre 2013]. Disponible en: <http://rossmcelwee.com/articles/Southern%20Exposure.pdf>

-MCKAY, Sally, BARK, Von. The Suffering Trickster. *Taddle Creek* [en línea], 2008. [Fecha de consulta: 23 Octubre 2013]. Disponible en: <http://www.taddlecreekmag.com/the-suffering-trickster>

-MCLUHAN, Marshall, *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*, Barcelona: Bolsillo Paidós, 2009.

-METCALFE, Robin. Black Box: The Videos of Steve Reinke. *Parachute*. diciembre, 2000, p. 87-98.

-*Micropolíticas. Arte y cotidianidad (2001-1968)*. [Catálogo de exposición]. Castellón: EACC, 2003. Exposición comisariada por: Juan Vicente Aliaga, María del Corral y José Miguel G. Cortés.

-MOHR, David C. et. Al. The Effect of Telephone-Administered Psychotherapy on Symptoms of Depression and Attrition: A Meta-Analysis.

Clinical Psychology: Science and Practice [en línea]. 15(3). 2008, pp. 243-253. [Fecha de consulta: 27 octubre 2013]. Disponible en: http://northwestern.academia.edu/DavidMohr/Papers/101301/The_effect_of_telephone-administered_psychotherapy_on_symptoms_of_depression_and_attrition_A_meta-analysis

-MONK, Philip, REINKE, Steve. *Steve Reinke: The Hundred Videos*. [Catálogo de exposición]. Toronto: The Power Plant, 1997.

-MORENO VERDEJO, Jaime. et al. *El juicio oral en el proceso penal. Especial referencia al procedimiento abreviado*. 2ª ed. Granada: Comares. 2010.

-MORRIS, Gary. What does it mean to be a 'madwoman' and an artist in American society? A review of Allie Light's documentary on the subject, along with an interview, try to answer that question, *The Bright Side* [en línea], 26 octubre de 2003. Texto original publicado en 1995. [Fecha de consulta: 27 Octubre 2013]. Disponible en: http://www.the-bright-side.org/site/thebrightside/content.php?type=1§ion_id=884&id=1079

-NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1997.

-NICOLAS, Alain. Vidéaste, romancière, Valérie Mréjen vient de recevoir pour l'Agrume le prix du deuxième roman, confirmant son entrée en littérature. Entretien. Le monde en morceaux de Valérie Mréjen.

L'Humanité [en línea]. Mayo, 2002. [Fecha de consulta: 27 Octubre 2013].
Disponible en: <http://www.humanite.fr/node/439742>

-OILLE, Jennifer. Peter Wronski. Rodney Werden. Vanguard. Noviembre.
(9). 1983, p. 47.

-ORTUÑO, Pedro. Tiempos virtuales; El artista en la era telemática [en
línea]. [Fecha de consulta: 28 diciembre 2013]. Disponible en:
http://www.espaciointerno.net/index_archivos/Page618.htm
Texto originalmente publicado en la revista *Arte-Terapia y artes* como
parte del V Congreso Estatal. *Arte terapia y sus aplicaciones. Encuentros
con la expresión*, celebrado en 2006 en Valle del Ricote (Murcia).

-PALEY, Nicholas. *Finding Art's Place: Experiments In Contemporary
Education And Culture*. Nueva York: Roulledge, 1995.

-PÁNIKER, Salvador. *Aproximación al origen*. Barcelona: Kairós, 2001.

-PARDO, José Luis. *La intimidad*. Valencia: Pre-Textos, 1996.

-PASTOR RAMOS, Gerardo, *Conducta interpersonal: Ensayo de Psicología
Social Sistemática*, Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 1994.

-PATERSON, A. James. Reel Books. Point of View. (56). 2005, p. 28.

-*People Like Us: The Gossip of Colin Campbell*. [Catálogo de exposición].
Oakville: Oakville Galleries, 2008. Exposición comisariada por Jon Davies.

-PERNIOLA, Mario. *Enigmas: Egipcio, barroco y neo-barroco en la sociedad y el arte*. Murcia: Cendeac Ad Hoc Ensayo, 2006.

-*Persona*. [Catálogo de exposición]. Nueva York: The New Museum for Contemporary Art, 1981. Exposición comisariada por Lynn Gumpert y Ned Rifkin.

-*Plano Íntimo* [ciclo de vídeo]. Sala Parpalló, Valencia, 16-24 de Octubre de 2007. Comisariado por Mar Caldas y Silvia Martí. [Fecha de consulta: 28 diciembre 2013]. Disponible en:

http://www.salaparpallo.es/ficha_especial.html?cnt_id=201

-PRAT, Joan. *Los Sentidos de la vida: la construcción del sujeto, modelos del yo e identidad*. Barcelona: Bellaterra, 2007.

-RANDOLPH, Jeanne. Paul Wong. *C. Magazine*. 1984, p. 54.

-REIK, Theodor. *The Compulsion to Confess. On The Psychoanalysis Of Crime And Punishment*. Nueva York: J. Wiley & Sons, 1966.

-REILLY, Maura, NOCHLIN, Linda (eds.). *Global Feminisms: New Directions in Contemporary Arts*. [Catálogo de exposición]. Londres: Brooklyn Museum, 2007.

-REINKE, Steve. *Everybody Loves Nothing: Video 1996-2004*. Toronto: Coach House Books, 2004.

-REMES, Outi. *The Role of Confession in Late Twentieth Century British Art*. Tesis doctoral. Reading: University of Reading, 2005.

-RENOV, Michael. *The Subject of Documentary*. Minneapolis: Minnesota Press, 2004.

-RENOV, Michael, SUDERBURG, Erika (eds.). *Resolutions. Contemporary Video Practices*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

-REVIRIEGO, Carlos. Víctor Erice. *El Cultural* [en línea], 2 Febrero 2006, [Fecha de consulta: 27 Marzo 2013] Disponible en:
http://www.elcultural.es/version_papel/CINE/16491/Victor_Erice

-RHODES, Richard. Canadian Art: 20 Years - A Look Back and Ahead. Newsmakers: The Vancouver School. *Canadian Art*. Toronto: 21 (3), 2004, p. 49.

-RICE, Robin. 20 Questions: Beth B. *Citypaper* [en línea]. Philadelphia, 31 agosto -7 septiembre de 1995. [Fecha de consulta: 27 Octubre 2013]. Disponible en:
<http://archives.citypaper.net/articles/083195/article001.shtml?print=1>

-RIGNEY, Melissa. Sadie Benning. *Senses of Cinema* [en línea]. Melbourne, Australia, junio 2003. [Fecha de consulta: 27 Octubre 2013]. Disponible en:
<http://archive.sensesofcinema.com/contents/directors/03/benning.html>

-RODRÍGUEZ MATTALIA, Lorena. *Arte videográfico: Inicios, polémicas y parámetros básicos de análisis*. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2008.

-ROSEN, Roe. Confession. *Mafté'akh. Lexical Review of Political Thought* [en línea]. 2011. [Fecha de consulta: 28 diciembre 2013]. Disponible en: <http://mafteakh.tau.ac.il/en/issue-2e-winter-2011/confession>

-ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Las Confesiones*. Madrid: Alianza, 1997.

-SAGI, Douglas. Sex Video Artist Defends his Work. *The Sun*. 28 de febrero de 1984.

-SAN AGUSTÍN. *Las Confesiones* [prólogo de Lorenzo Riber]. 8ª ed. Madrid: Aguilar Ediciones, 1967.

-SARRIÓN MORA, Adelina. *Sexualidad y confesión: La solicitud ante el Tribunal del Santo Oficio (siglos XVI-XIX)*. Madrid: Alianza Universidad, 1994.

-SCHEFER, Raquel. *Vi-deo* memoria. Autobiografías, autorreferencialidad y autorretrato. En: LA FERLA, Jorge (Comp.). *Historia crítica del vídeo argentino*. Buenos Aires: Fundación Telefónica, 2008, pp. 115-125.

-School of Arts. University of Kent. [Fecha de consulta: 27 Octubre 2013]. Disponible en: <http://www.kent.ac.uk/arts/events/archived/previouslectures.html>

-*Self Construction*. [Catálogo de exposición]. Wien: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 1995.

-*Señales de Vídeo: Aspectos de la videocreación española de los últimos años*. [Catálogo de exposición]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 1995. Exposición comisariada por Eugeni Bonet.

-SHEA, Geoffrey. The 1986 New Work Show. A Showcase of Recent Toronto-based video art and independent production. *Cinema Canada*. Noviembre 1986, pp. 33-35.

-SIBILIA, Paula. *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2008.

-SICHEL, Berta (ed.). *Postverité*. Murcia: Centro Párraga, 2003.

-SILVERMAN, Kaja. *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

-SMEE, Sebastian. Gillian Wearing: The art of the matter, *The Independent people*, 18 de Octubre de 2003. [Fecha de consulta: 15 marzo 2010]. Disponible en: <http://www.independent.co.uk/news/people/gillian-wearing-the-art-of-the-matter-583706.html>

-SMITH, Matthew Ryan. Relational Manoeuvres In Autobiographical Video Art. *Biography: An Interdisciplinary Quarterly* [pendiente de publicación en enero 2015].

-SMITH, Matthew Ryan. On Longing in Confessional Art [artículo no publicado]. *The Human Condition Series: EROS*, Nipissing University. Bracebridge, Ontario, mayo 2010.

-SMITH, Matthew Ryan. The Politics of Disclosure: Conversations between Autobiographical and Confessional Art [artículo no publicado]. *In Transit*, Centre for Theory and Criticism, University of Western Ontario. University of Western Ontario, marzo 2010.

-SMITH, Matthew Ryan. Therapy and the Photographic Camera in Confessional Art: The Case of Nan Goldin's Self-Portraiture [artículo no publicado]. *The Aesthetics of Excess*, Department of Modern Languages, University of Western Ontario, enero 2009.

-SONTAG, Susan. La estética del silencio. En: SONTAG, Susan. *Estilos radicales*. Madrid: Santillana Ed. Generales S.L., 2002.

-STEELE, Lisa. Rodney Werden's 'Baby Dolls'. *Centerfold*. Septiembre 1978, p. 95-96.

-STEINER, Barbara, YANG, Jun, *Art Works: Autobiography*, Nueva York: Thames & Hudson, 2004.

-STRAAYER, Chris. I say I am: Feminist Performance Video in the '70s. *Afterimage*. (4), noviembre 1985, p. 8-12.

-STUART KATZ, John (Ed.). *Autobiography. Film / Video / Photography*. Toronto: Art Gallery of Ontario, 1978.

- SUBIRATS, Eduardo. *Utopía y Subversión*. Barcelona: Anagrama, 1975.
- The Kuchar Experience*. [Catálogo de exposición]. Toronto: Pleasure Dome, Video Data Bank & YZ Books, 1996. Exposición comisariada por Steve Reinke.
- This Is For Real*. [Catálogo de exposición]. Amsterdam: Stedelijk Museum Amsterdam, 2000.
- TRÍAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel, 1982.
- TROMBLE, Meredith. Identity Fix: The Double Talk of Lynn Hershman. *Stretcher* [en línea], 2003. [Fecha de acceso: 27 Octubre 2013]. Disponible en: http://www.stretcher.org/archives/e1_a/2003_05_12_e1_archive.php
- ULLOA, Fernando. La ética del psicoanalista y los derechos humanos. *El Diván* [en línea]. 28 de marzo de 2008. [Fecha de consulta: 27 Octubre 2013]. Disponible en:
<http://blogs.periodistadigital.com/eldivan.php?p=152732&more=1&page=2>
- UNB Art Centre Exhibit Tells Stories On Videotape. *The Daily Gleaner*. New Brunswick, Canadá, 15 de octubre de 1994, p. 5.
- VALENTINI, Valentina. *Allo Specchio*. Roma: Lithos, 1998.
- VALENZUELA, Valeria. Yo te digo que el mundo es así: giro performativo en el documental chileno contemporáneo. *Doc On-Line: Revista Digital de*

Cinema Documentário [en línea]. Diciembre 2006. [Fecha de consulta: 26 Marzo 2013]. Disponible en: http://www.doc.ubi.pt/01/artigo_valeria_valenzuela.pdf

-Viaje al fondo de la locura de Hitler. El Mundo [en línea], 4 de abril de 2005. [Fecha de consulta: 27 Octubre 2013]. Disponible en: <http://www.uco.es/servicios/comunicacion/actualidad/item/download/27493>

Valérie Mréjen. Arte.tv [en línea]. Mayo 2004. [Fecha de consulta: 27 Octubre 2013]. Disponible en: <http://www.arte.tv/fr/cinema-fiction/Court-circuit/Emission-du-mardi-1er-juillet-2003/342958,CmC=342964.html>

-VAN DER WEELE, Simon. *The confessional Art of Tracey Emin* [en línea]. Tesis Licenciatura. Tilburg: Tilburg University, 2012. [Fecha de consulta: 25 marzo 2013]. Disponible en: <http://arno.uvt.nl/show.cgi?fid=122979>

-VERGARA, Constanza. Double-blind de Sophie Calle y Greg Shephard. La (des)composición del romance [en línea]. *La Fuga*. [Fecha de consulta: 28 diciembre 2013]. Disponible en: <http://www.lafuga.cl/double-blind-de-sophie-calle-y-greg-shephard/437>

-VERTOV, Dziga. *Artículos, proyectos y diarios de trabajo*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1974.

-VILAR, Sara. *Històries de paraula plàstica. Contar històries mitjançant la imatge i el text en el discurs artístic contemporani*. Tesis doctoral. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2007.

-Vito Hannibal Acconci *Studio*. [Catálogo de exposición]. Barcelona: MACBA, 2004.

-Voices=Voces=Voix. [Catálogo de exposición]. Róterdam, Witte de With Center for Contemporary Art, 1999.

-WADSWORTH ATHENEUM MUSEUM, *Matrix 47*. Exposición en Wadsworth Atheneum Museum, Hartford (EEUU), diciembre 1978 - febrero 1979. [en línea]. [Fecha de consulta: 27 Octubre 2013]. Disponible en: <http://www.thewadsworth.org/wp-content/uploads/2011/07/Matrix-47.pdf>

-WAUGH, Thomas. *The Fruit Machine. Twenty Years Of Writings On Queer Cinema*. Durham and London: Duke University Press, 2000.

-WEEDON, Chris. *Feminist Practice & Poststructuralist Theory*. Cambridge, MA: Blackwell, 1987.

-WERDEN, Rodney. *Pauli Schell*. [Catálogo de exposición]. Toronto: Art Metropole, 1978 [edición impresa limitada].

-WONG, Paul. True Enough. *Video Guide*. 8 (4), 1986, p. 12-13.

-YÁÑEZ MURILLO, Manuel. Testimonios, confesiones, archivos. A partir de 24 City, Vals Im Bashir, Z32 y JCVD. *La Fuga* [en línea]. Primavera 2009.

[Fecha de consulta: 28 diciembre 2013]. Disponible en:

<http://www.lafuga.cl/testimonios-confesiones-archivos/356>

-YOUNGBLOOD, Gene. Erotic Amateurs, Part Two. The Lives of Rodney Werden. *Video Magazine*. 80 (5), invierno 1983, pp 37-43.

-YOKOIGAWA, Miki. *Biografía y autobiografía de la mujer en tránsito en la expresión audiovisual contemporánea*. [Tesis doctoral]. Valencia: Editorial Universitat Politècnica de València, 2012.

-ZAMBRANO, María. *La Confesión: Género literario*. 2ª ed. Madrid: Siruela, 2001.

-ZIELINSKI, Ger. Steve Reinke (exhibition). *Parachute*. octubre 1997, p. 61-62.

-ZURBRUGG, Nicholas. Beth B. En: ZURBRUGG, Nicholas (ed.). *Art, Performance, Media: 31 Interviews*. Minneapolis: University of Minnesota, 2004, pp. 47-56.

Webs de artistas y distribuidoras de arte consultadas:

-AUDER, Michel. [Fecha de consulta: 23 Octubre 2013]. Disponible en:
<http://www.michelauder.com>

-CANADIAN FILMMAKERS DISTRIBUTION CENTRE. Toronto. [Fecha de consulta: 28 diciembre 2013]. Disponible en: <http://www.cfmdc.org/>

-CEREZUELA ZAPLANA, Juan Antonio. [Fecha de consulta: 28 diciembre 2013]. Disponible en: www.juanantoniocerezuela.com

-CHANG, Candy. [Fecha de consulta: 26 Octubre 2013]. Disponible en:
<http://candychang.com/confessions/>

-RICHARDS, Troy. *The Criminal Us*. Eastern State Penitentiary. [Fecha de consulta: 28 diciembre 2013]. Disponible en:
<http://www.easternstate.org/visit/site-rentals-special-arrangements/past-installations/troy-richards>

-ELECTRONIC ARTS INTERMIX. Nueva York. [Fecha de consulta: 28 diciembre 2013]. Disponible en: <http://www.eai.org/>

-FUNG, Richard. [Fecha de consulta: 27 Octubre 2013]. Disponible en:
<http://www.richardfung.ca>

-GARVEY, Greg. [Fecha de consulta: 28 diciembre 2013]. Disponible en:
<http://mywebspaces.quinnipiac.edu/garvey/gg/current.html>

-HERSHMAN, Lynn. [Fecha de consulta: 28 diciembre 2013]. Disponible en:
<http://www.lynnhershman.com/>

- LABSPACE STUDIO. Confessions Underground [en línea]. [Fecha de consulta: 4 marzo 2014]. Disponible en:
<http://confessionsunderground.com/booth-tour/>

-LOVEJOY, Margot. [Fecha de consulta: 10 octubre 2010]. Disponible en:
<http://www.margotlovejoy.com/>

-LOVEJOY, Margot. *The confess Project*. [Fecha de consulta: 10 octubre 2010]. Disponible en: <http://confess-it.com/>

-LYNCH, David. *The Interview Project*. [Fecha de consulta: 4 marzo 2014].
Disponible en: <http://interviewproject.davidlynch.com>

-McGEE, Hal. [Fecha de consulta: 28 diciembre 2013]. Disponible en:
<http://www.haltapes.com/>

-McGEE, Hal. *Automatic Confessional*. [Fecha de consulta: 28 diciembre 2013]. Disponible en: <http://halmcgee.bandcamp.com/album/automatic-confessional-tape-2>

-MASE, Muestra de Arte Sonoro Español. [Fecha de consulta: 26 junio 2013]. Disponible en: <http://mase.es/>

-MEKAS, Jonas. [Fecha de consulta: 28 diciembre 2013]. Disponible en:
<http://www.jonasmekas.com/>

-MOGUL, Susan. [Fecha de consulta: 15 abril 2013]. Disponible en:
<http://www.susanmogul.com/video.php>

-PONG, Elodie. [Fecha de consulta: 28 diciembre 2013]. Disponible en:
<http://www.elodiepong.net/>

-RAÏS, Slimane. *Le Jardin des Délices*. [Fecha de consulta: 28 diciembre 2013]. Disponible en: http://www.art-contemporain.com/dyn/construct.asp?url=/magart/slimane_rais.htm

-REILLY, Matthew, VANEK, Ian. *Japanther Phone Booth*. [Fecha de consulta: 28 diciembre 2013]. Disponible en:
<http://artonair.org/residency/japanther-the-phone-booth-project>

-REINKE, Steve. [Fecha de consulta: 28 diciembre 2013]. Disponible en:
www.myrectumisnotagrave.com

-RUDELIUS, Julika. [Fecha de consulta: 28 diciembre 2013]. Disponible en:
<http://www.rudelius.org/>

-SKAGGS, Joey. *Portofess*. [Fecha de consulta: 28 diciembre 2013].
Disponible en: <http://www.joeyskaggs.com/html/port.html>

-VASIC, Zorica. *Confession Room*. [Fecha de consulta: 28 diciembre 2013].
Disponible en: <http://fashionarttoronto.ca/2011/10/14/zorica-vasic-confession-room/>

-VIDEO DATA BANK. Chicago. [Fecha de consulta: 28 diciembre 2013].
Disponible en: <http://www.vdb.org/>

-V TAPE. Toronto. [Fecha de consulta: 28 diciembre 2013]. Disponible en:
<http://www.vtape.org/>

-WARREN, Frank. *Post Secret*. [Fecha de consulta: 28 diciembre 2013].
Disponible en: <http://postsecret.blogspot.com/>

-WOMEN MAKE MOVIES. Nueva York. [Fecha de consulta: 28 diciembre
2013]. Disponible en: <http://www.wmm.com/>

-WONG, Paul [Fecha de consulta: 28 diciembre 2013]. Disponible en:
<http://paulwongprojects.com/portfolio/confusedsexualviews/>

VIDEOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA CONSULTADA:

-ACCONCI, Vito:

-*Face Off* [DVD PAL], 1973. Disponible en: Biblioteca de
Departamento de Escultura de UPV [Valencia].

-*Recording Studio from Air Time* [DVD PAL], 1973. Disponible en:
Biblioteca de Departamento de Escultura de UPV [Valencia].

-AHTILA, Eija-Liisa:

-*The Cinematic Works (1993-2002)* [DVD PAL], UK: British Film Institute.

-*Me/We*, 1993.

-*Okay*, 1993.

-*The Bridge*, 2002.

-*The Wind*, 2002.

-*The House*, 2002.

-APTED, Michael (dir.). *Seven Up Series* [DVD video]. 1964-2005. Nueva York: First Run Features, 2005.

-ATAMAN, Kutlug. *Küba*. 2005. En: TBA21. *Küba: Journey Against the Current*. 2006 [en línea]. [Fecha de consulta: 4 marzo 2013]. Disponible en: <https://vimeo.com/45905756>

-AUDER, Michel. *My Last Bag of Heroin (For Real)* [vídeo en línea]. 1986 [editado en 1993]. [Fecha de consulta: 28 diciembre 2013]. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=3qFpCDgOP6g>

-B, Beth:

-*Stigmata* [vídeo en línea]. 1991. [Fecha de consulta: 28 diciembre 2013]. Disponible en: http://www.ubu.com/film/b_stigmata.html

-*Belladonna* [vídeo en línea]. 1989. [Fecha de consulta: 28 diciembre 2013]. Disponible en:

http://www.bethbproductions.com/beth_b_film.html

-BEAUDRY, Lise. *Le tourbillon* [DVD NTSC]. 2002. Disponible en: CFMDC [Toronto].

-BENNETT, Alan (dir.). *The Complete Talking Heads* [DVD video]. Londres: BBC, 1988.

-BENNING, James. *Landscape Suicide* [16 mm]. 1986. Disponible en: CFMDC [Toronto].

-BENNING, Sadie:

-*The Videos of Sadie Benning* [DVD PAL], Chicago: Video Data Bank.
Disponible en: Biblioteca de Departamento de Escultura de UPV [Valencia].

-*A New Year*, 1989.

-*Living Inside*, 1989.

-*Me and Rubyfruit*, 1990.

-*Jollies*, 1990.

-*If every girl had a diary*, 1990.

-*A Place Called Lovely*, 1991.

-*Girl Power*, 1992.

-BERGMAN, Ingmar. *Persona* [DVD PAL]. 1966.

-BRAKHAGE, Stan. *Confession* [16 mm]. 1986. Disponible en: CFMDC [Toronto].

-CALLE, Sophie. *Double Blind. No Sex Last Night* [vídeo en línea]. 1992. [Fecha de consulta: 27 Octubre 2013]. Disponible en: http://www.virtual-circuit.org/art_cinema/Calle/calle.html

-CAMPBELL, Colin:

-*The collected works of Colin Campbell* [DVD NTSC], Toronto: V Tape, 2008.

-*True /False*, 1972.

-*I'm a voyeur*, 1974.

-*Secrets*, 1974.

-*Temperature in Lima*, 1976.

-*Culver City Limits*, 1977.

-*Last seen wearing*, 1977.

-*Hollywood and wine*, 1977.

-CAOQUETTE, Jonathan. *Tarnation* [película DVD]. 2003.

-CAVALIER, Alain. *Irène*, 2009.

-COIXET, Isabel. *Cosas que nunca te dije* [película DVD]. 1996.

-CEREZUELA, Juan Antonio:

-*Secret Box. Confiesa un secreto* [en línea]. 2010. [Fecha de consulta: 28 diciembre 2013]. Disponible en: www.videosecretbox.blogspot.com

-*Se abre el telón* [DVD PAL 16:9]. 2011.

-CLARKE, Wendy. *The Love Tapes* [en línea]. 1972. En: *Image Union: Love Tapes*, episodio 428 [en línea]. WTTW, Chicago. 8 Febrero 1982. [Fecha de consulta: 27 Octubre 2013]. Disponible en: <http://mediaburn.org/video/image-union-episode-428/>

-COHEN, Maxi. *Intimate Interviews: Sex in Less Than Two Minutes*. 1984. En: *The 90's: Sex in the 90's*, episodio 107 [en línea]. 1989. [Fecha de consulta: 27 Octubre 2013]. Disponible en: <http://mediaburn.org/video/the-90s-episode-107-sex-in-the-90s/>

-DEVITO, Cara. *Ama L'Uomo Tuo* [en línea]. 1975. [Fecha de consulta: 28 diciembre 2013]. Disponible en: <https://vimeo.com/1290656>

-DIAS & RIEDWEG. *Voracidad máxima* [DVD PAL]. 2003. Disponible en: Biblioteca IVAM [Valencia].

-ELAM, JoAnn. *Rape* [vídeo en línea]. 1975. [Fecha de consulta: 27 Octubre 2013]. Disponible en: http://www.chicagofilmarchives.org/collections/index.php/Detail/Object/show/object_id/8248

-DOLAN, Xavier. *I Killed my Mother* [película DVD]. 2009.

-EMIN, Tracey:

-*Why I Never Became a Dancer*, 1995. En: *Close up: Mad Tracey from Margate. Profile of Tracey Emin* [DVD PAL], UK: BBC, emitido el 15 de septiembre de 1999. Disponible en: Biblioteca NUCA [Norwich] // y en: *South Bank Show: Tracey Emin* [DVD PAL], UK: ITV, emitido el 18 de agosto de 2001. Disponible en: Biblioteca NUCA [Norwich].

-FINLEY, Jeanne C. *Accidental Confessions*, 1987 [extracto vídeo en línea]. [Fecha de consulta: 28 diciembre 2013]. Disponible en: <http://www.vdb.org/titles/accidental-confessions>

-FIENNES, Sophie (dir.). *The Pervert's Guide to Cinema* [video documental], P Guide Ltd. ICA Projects (UK), 2006. Guión y presentador: Slavoj Zizek.

-FUNG, Richard, MCCASKELL, Tim. *School fag* [DVD NTSC], 1998. Disponible en: V Tape [Toronto].

-FUNG, Richard:

-*Orientations: Lesbian and gay Asians* [vídeo], 1984. Disponible en: V Tape [Toronto].

-*Chinese characters* [vídeo], 1986. Disponible en: V Tape [Toronto].

-*The way to my father's village* [vídeo], 1988. Disponible en: V Tape [Toronto].

-*Fighting chance* [vídeo], 1990. Disponible en: V Tape [Toronto].

-*Sea in the blood* [DVD NTSC], 2000. Disponible en: V Tape [Toronto].

-GIBBONS, Joe. *Confessions of a Sociopath* [vídeo]. 2001-2006. En: *Metrópolis: Autorretratos*. TVE2. 8 marzo 2001.

-GREEN, Vanalyne:

-*A spy in the house that Ruth built* [vídeo en línea]. 1989. [Fecha de consulta: 28 diciembre 2013]. Disponible en:

<http://vimeo.com/70793947>

-*Trick or Drink* [vídeo en línea]. 1984. [Fecha de consulta: 28 diciembre 2013]. Disponible en: <http://vimeo.com/61344446>

-HERSHMAN, Lynn:

-*Electronic Diary: Confessions of a Chameleon* [vídeo]. 1986.

Disponible en: V Tape [Toronto].

-*Electronic Diary: Binge* [vídeo]. 1987. Disponible en: V Tape

[Toronto].

-*Electronic Diary: First person plural* [VHS NTSC]. 1988. Disponible en: V Tape [Toronto].

-*Longshot* [vídeo]. 1989. Disponible en: V Tape [Toronto].

-*Electronic Diary: Shadow's song* [vídeo]. 1990. Disponible en: V

Tape [Toronto].

-*Seeing Is Believing* [vídeo]. 1991. Disponible en: V Tape [Toronto].

-*Beautiful People – Beautiful Friends* [vídeo]. 1994. Disponible en: V Tape [Toronto].

-*Electronic Diary: Re Covered Diary* [vídeo]. 1994. Disponible en: V Tape [Toronto].

-*Electronic Diary: The Ring Cycle* [vídeo]. 1994. Disponible en: V Tape [Toronto].

-HITCHCOCK, Alfred. *Yo confieso* [VHS PAL]. 1953.

-HOOLBOOM, Mike:

-*Frank's cock* [VHS NTSC]. 1993. Disponible en: CFMDC [Toronto].

-*Positiv* [VHS NTSC], 1997. Disponible en: V Tape [Toronto].

-KENNEDY, Robert:

-*Since then* [DVD NTSC]. 2001. Disponible en: CFMDC [Toronto].

-*I've Never Had Sex* [vídeo en línea]. 2007. [Fecha de consulta: 28 diciembre 2013]. Disponible en:

http://www.nfb.ca/film/ive_never_had_sex

-KNAPP, Lucretia. *Swim Suit* [vídeo en línea]. 2006. [Fecha de consulta: 28 diciembre 2013]. Disponible en:

<http://www.youtube.com/watch?v=YuwidfBFgKY>

-LABSPACE STUDIO. *Confessions Underground* [en línea]. 2012. [Fecha de consulta: 4 marzo 2014]. Disponible en: <https://vimeo.com/44502545>

-LANZMANN, Claude (dir.). *Shoah* [DVD vídeo]. 1985. Criterion Collection, 2013.

-LIGHT, Allie, SARAF, Irving. *Blind Spot: Murder by Women* [video], 2000.
Extracto disponible en: <http://www.lightsaraffilms.com/BlindSpot.html>

-LOGUE, Deirdre:

-*Why always instead of just sometimes?* [DVD NTSC], 2005.

Disponible en: V Tape [Toronto].

-*Per se*, 2005.

-*Beyond the usual limits (Part 1)*, 2005.

-*Repair*, 2005.

-*Crash*, 2005.

-*Suckling*, 2005.

-*That beauty*, 2005.

-*Wheelie*, 2005.

-*Beyond the usual limits (Part 2)*, 2005.

-*Worry*, 2005.

-*Eclipse*, 2005.

-*Blue*, 2005.

-*Beyond the usual limits (Part 3)*, 2005.

-MACÍAS, Cova. *Révolte Intime* [vídeo], 2009.

-MARKER, Chris. *Le Joli Mai* [vídeo en línea]. 1963. [Fecha de consulta : 27
Octubre 2013]. Disponible en:

<http://www.youtube.com/watch?v=jF5Lit39PKg>

-Mc BRIDE, Jim. *David Holzman's Diary* [película DVD]. 1967.

-MITCHELL, Allyson. *My life in 5 minutes* [DVD NTSC]. 2000. Disponible en: CFMDC [Toronto].

-MITCHELL, Roy:

-*Friend* [VHS NTSC]. 2002. Disponible en: CFMDC [Toronto].

-*No soy un oso (I am not a bear)* [VHS NTSC]. 2003. Disponible en: CFMDC [Toronto].

-MOHAMED, Renata. *Coolie Gyal* [Beta SP NTSC]. 2004. Disponible en: CFMDC [Toronto].

-MRÉJEN, Valérie:

-*Jocelyne*, 1998. Disponible en: -*Global Feminisms: new directions in contemporary arts*, Londres: Brooklyn Museum, 2007. Conferencia de Valérie Mréjen, 5 marzo 2007. Disponible en: <http://video.aol.com/video-detail/artist-talk-valerie-mrejen/3047680958> [Consulta: 4 abril 2010].

-*Portraits Filmées*, 2002. Disponible en:

<http://vimeo.com/34860474>

-*Chamonix*, 2002.

-*Dieu*, 2004. Disponible en : <http://vimeo.com/34852715>

-*Voilà c'est tout*, 2008. Disponible en : <https://vimeo.com/35195750>

-PONG, Elodie. *Secrets for Sale*. 2003. En: *Metrópolis: Confesiones y confidencias*, España: TVE2, emitido el 1 de abril de 2004.

-REINKE, Steve:

-*The Hundred videos* [VHS NTSC]. Disponible en: Biblioteca OCAD [Toronto]. Disponible en:
<http://www.myrectumisnotagrave.com/100videos/100videoplash.html>

-*Testimonials*, 1992.

Disponible en:

<http://www.youtube.com/watch?v=J6-L94e3CGE>

-*Wish*, 1992.

Disponible en:

<http://www.youtube.com/watch?v=M9eMQU5Qwjs>

-*Lonely Boy*, 1993. Disponible en:

<http://www.myrectumisnotagrave.com/mediadownlds/lonelyboy.mov>

-*Jason*, 1993. Disponible en:

<http://www.myrectumisnotagrave.com/mediadownlds/jason.mov>

-*Love Letter to Doug*, 1994.

Disponible en:

<http://www.youtube.com/watch?v=OK1qRFEIInc>

-*Windy Morning in April*, 1994.

Disponible en:

<http://www.youtube.com/watch?v=6hcyoPDc0qA>

-*Dream work*, 1994.

Disponible en:

<http://www.youtube.com/watch?v=mJYYeTLJCG0>

-*My fear*, 1995.

Disponible en:

http://www.youtube.com/watch?v=_5RHe8sfMj8

-*Minnesota Inventory*, 1995. Ver transcripción vídeo en:

<http://www.myrectumisnotagrave.com/100videos3/58minnesota.html>

-*Jin's dream*, 1995.

Disponible en:

<http://www.youtube.com/watch?v=MSXQ4CfCS9o>

-*Corey*, 1995. Disponible en:

<http://www.youtube.com/watch?v=Ih8cvh0Ym-A>

-*J.-P. (Remix of Tuesday and I by Jean-Paul Kelly)*, 2001. Disponible en: <http://www.myrectumisnotagrave.com/mediadownlds/jp.mov>

-ROSEN, Roe. *Confessions*. 2008. [Fecha de consulta: 28 diciembre 2013]. Disponible en: <https://vimeo.com/39755628>

-ROUCH, Jean. *Chronique d'un été* [vídeo]. 1961.

-RUDELIUS, Julika:

-*The Highest Point*, 2002. En: *Metrópolis: Confesiones y confidencias*, España: TVE2, emitido el 1 de abril de 2004.

-*Tagged*, 2003. En: *Metrópolis: Confesiones y confidencias*, España: TVE2, emitido el 1 de abril de 2004.

-SALLOUM, Jayce. *Untitled Part 1: Everything and Nothing* [vídeo en línea]. 2001. [Fecha de consulta: 28 diciembre 2013]. Disponible en: <http://vimeo.com/71401594>

-SCHNITT, Corinna. *Living a Beautiful Life* [vídeo]. 2003.

-STEELE, Lisa:

-*A Very Personal Story* [VHS NTSC], 1974. Disponible en: Biblioteca OCAD [Toronto].

-*Birthday Suit – with Scars and Defects* [DVD NTSC], 1974. Disponible en: V Tape [Toronto].

-*The Ballad of Dan Peoples* [DVD NTSC], 1976. Disponible en: V Tape [Toronto].

-*Talking Tongues* [DVD NTSC], 1982. Disponible en: V Tape [Toronto]. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=NEi7bfaylI8>

-TAN HOANG, Nguyen. *Maybe Never (But I'm Counting the Days)* [vídeo], 1996.

-TERAYAMA, Shito; TANIKAWA, Shuntaro. *Video-letters* [vídeo]. 1982-1983. [Fecha de consulta: 28 diciembre 2013]. Disponible en: http://www.ubu.com/film/terayama_video-letter.html

-VARDA, Agnès, *Daguerréotypes* [vídeo en línea]. 1975. [Fecha de consulta: 23 Octubre 2013]. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=DNQOy-fD3Z0>

-VAUGHAN, RM, ACHTMAN, Michael. *Tubbé* [DVD NTSC]. 1998. Disponible en: V Tape [Toronto].

-VAUGHAN, RM:

-*Hate* [DVD NTSC], 2004. Disponible en: CFMDC [Toronto].

-*Walnut Grove, mon amour* [VHS NTSC], 2004. Disponible en: CFMDC [Toronto].

-WEARING, Gillian:

-*2 into 1* [vídeo en línea]. 1997. [Fecha de consulta: 23 Octubre 2013]. Disponible en: http://www.ubu.com/film/wearing_2.html

-*Confess All On Video* [vídeo en línea]. 1994. [Fecha de consulta: 23 Octubre 2013]. Fragmento disponible en: http://www.ubu.com/film/wearing_confess.html

Otros focos de consulta de la obra de Wearing:

The South Bank Show: Gillian Wearing / Gary Hume [VHS PAL], UK: ITV, sesión 21 episodio 11 (cap. 492), emitido el 18 de enero de 1998. Disponible en: Biblioteca NUCA [Norwich].

Turner Prize 1997 & Discussion [DVD PAL], UK: Channel 4, emitido el 2 de diciembre de 1997. Disponible en: Biblioteca NUCA [Norwich].

-WERDEN, Rodney:

-*I'm Sorry* [vídeo]. 1974-1975. Disponible en: V Tape [Toronto].

-*Call Roger* [vídeo]. 1974-1975. Disponible en: V Tape [Toronto].

-*Pauli Schell* [vídeo]. 1975. Disponible en: V Tape [Toronto].

-*AM Radio Was His Only Friend* [vídeo]. 1977. Disponible en: V Tape [Toronto].

-*May I, Can I* [vídeo]. 1978. Disponible en: V Tape [Toronto].

-*Say* [vídeo]. 1978. Disponible en: V Tape [Toronto].

-*Baby dolls* [vídeo]. 1978. Disponible en: V Tape [Toronto].

-*I'll Bet You Ain't Seen Noth'n Like This Before...* [vídeo]. 1980.

Disponible en: V Tape [Toronto].

-*Money Talks Bullshit Walks* [vídeo]. 1986. Disponible en: V Tape [Toronto].

-WILSON, Martha:

-*Premiere* [vídeo en línea]. 1972. [Fecha de consulta: 23 Octubre 2013]. Disponible en:

<http://www.marthawilson.com/videos.php?video=premiere>

-*Deformation* [vídeo en línea]. 1974. [Fecha de consulta: 23 Octubre 2013]. Disponible en:

<http://www.marthawilson.com/videos.php?video=deformation>

-WINTONICK, Peter (dir.). *Cinéma Vérité: Defining the Moment* [vídeo].
Canadá: National Film Board of Canada, 1999.

-WONG, Paul:

-*7 Day Activity* [vídeo]. 1977. Disponible en: V Tape [Toronto].

Fragmento disponible en: <http://vimeo.com/53641915>

-*4* [vídeo]. 1978-1980. Disponible en: V Tape [Toronto].

-*Confused Part III: The Videotape* [VHS NTSC]. 1984. Disponible en: V
Tape [Toronto]. Fragmento disponible en:

<http://vimeo.com/57406605>

-*Adrienne Clarkson Presents Paul Wong: Videoperspective*. Canadá:
CBC, 1994. Disponible en V Tape [Toronto].

-*Blending Milk & Water – sex in the new world* [vídeo]. 1996.
Disponible en: V Tape [Toronto].

-*Miss Chinatown* [vídeo]. 1997. Disponible en: V Tape [Toronto].

-*Smash* [vídeo]. 2002. Disponible en: V Tape [Toronto].

-*Perfect Day* [DVD NTSC]. 2007. Disponible en: V Tape [Toronto].
Fragmento disponible en: <http://vimeo.com/54114262>

-ZANDO, Julie:

-*I like girls for friends* [vídeo], 1987. Disponible en: V Tape [Toronto].

-*Let's play prisoners* [vídeo], 1988. Disponible en: V Tape [Toronto].

-*The A ha! Experience* [vídeo], 1988. Disponible en: V Tape
[Toronto].

REFERENCIA DE IMÁGENES

Portada y contraportada:

Gillian Wearing, *Trauma*, 2000.

Gillian Wearing. [Catálogo de exposición]. Barcelona: Fundació La Caixa, 2001. Exposición comisariada por Marta Gili y Lisa G. Corrin.
Gillian Wearing. [Catálogo de exposición]. Köln: Walther König, 2012.

Elodie Pong, *Secrets for Sale*, 2003. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014]. Disponible en: <http://www.elodiepong.net/secrets/>

Valérie Mréjen, *Voilà cést tout*, 2008. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014]. Disponible en: http://www.teatron.com/sismo/blog/programacion/instalacion_de_v-mrejen/

Steve Reinke, *Testimonials*, 1992. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014] Disponible en: <http://www.myrectumisnotagrave.com/>

Labspace Studio, *Confessions Underground*, 2012. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014]. Disponible en: <http://labspacestudio.com/post/confessions-underground/>

Sadie Benning, *If every girl had a diary*, 1990

Disponible en: *The Videos of Sadie Benning* [DVD PAL], Chicago: Video Data Bank. Consultado en: Biblioteca de Departamento de Escultura de UPV [Valencia].

Kutlug Ataman, *Küba*, 2005. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014] Disponible en:

http://www.artangel.org.uk/projects/2005/kuba/about_the_project/about_the_project

Alan Bennett, *Talking Heads*, 1988-1998. Fotogramas de diferentes episodios de la serie. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014].

Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=10ysF-le-7c>

David Lynch, *The Interview Project*, 2009. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014]. Disponible en:

<http://www.interviewproject.de/en>

Beth B, *Stigmata*, 1991. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014].

Disponible en:

http://www.bethbproductions.com/beth_b_art.html

Paul Wong, *Confused Part III: The Videotape*, 1984. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014]. Disponible en:

<https://vimeo.com/paulwongprojects>

Juan Antonio Cerezuela, *Se abre el telón*, 2011. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014]. Disponible en: www.juanantoniocerezuela.com

Eijaa-Liisa Ahtila, *The House*, 2002. [Fecha de consulta: 27 noviembre

- 2014]. Disponible en: *The Cinematic Works (1993-2002)* [DVD PAL], UK: British Film Institute.
- Dias & Riedweg, *Voracidad Máxima*, 2003. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014].
Disponible en: <http://www.macba.cat/es/voracidad-maxima-2466>
- Colin Campbell, *The Woman from Malibu (1976-1977)*. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014]. Disponible en:
<http://mikehoolboom.com/?p=51>
- Lynn Hershman, *Electronic Diaries*. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014]. Disponible en:
http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=159764
- Valérie Mréjen, *Portraits Filmés*, 2002. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014]. Disponible en: <http://valeriemrejen.com/folio/>
- Claude Lanzmann, *Shoah*, 1985. Detalle de la entrevista a Michael Podchlebnik. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=j4lwwAda6x8>
- Michael Apted, *Seven Up Series (1964-)*. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014]. Disponible en:
<http://deskarati.com/2011/08/07/the-up-series/>
- Roe Rosen, *Confessions*, 2008. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014].
Disponible en: <https://vimeo.com/39755628>
- Lisa Steele, *A Very Personal Story*, 1974. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014]. Disponible en:
<http://www.steeleandtomczak.com/project.html?project=a-very-personal-story>
- Gillian Wearing, *Confess All*, 1994.
- Jean Rouch y Edgar Morin, *Chronique d'un été*, 1961. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014]. Disponible en:
http://www.rehime.com.ar/escritos/herramientas/herramienta_04.php
- Cara DeVito, *Ama L'Uomo Tuo*, 1975. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014]. Disponible en: <http://www.eai.org/artistTitles.htm?id=412>
- Valérie Mréjen, *Dieu*, 2004. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014].
Disponible en: <http://valeriemrejen.com/folio/>
- Colin Campbell, *True / False (1972)*. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014]. Disponible en:
<http://www.colincampbellvideoartist.com/videos/true-false.php#../images/video/TrueFalse/True-False-1.jpg>
- Wendy Clarke, *Love Tapes (1970-1981)*. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014]. Disponible en: <http://mediaburn.org/video/image-union-episode-428/>

- Vito Acconci, *Recording Studio from Air Time* (1973). [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014]. Disponible en: <http://www.eai.org/title.htm?id=991>
- Joe Gibbons, *Confessions of a Sociopath*, (2001-2006). [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014]. Disponible en: <http://blogs.saic.edu/cate/confessions-of-a-sociopath-recent-work-by-joe-gibbons/>
- P. 109 Margot Lovejoy, *Confess Project*, 2008. Imágenes del proyecto web. [Fecha de consulta: 27 octubre 2009]
Disponible en: www.confess-it.com
- P. 111 Hal McGee, *Automatic Confessional*, 2009. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014]. Disponible en: <http://halmcgee.bandcamp.com/album/automatic-confessional-tape-1>
- P. 112 Matthew Reilly y Ian Vanek, *Japanther Phone Booth*, 2011. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014]
Disponible en: <http://clocktower.org/residency/japanther-the-phone-booth-project>
- P. 113 Slimane Raïs, *Le Jardin des Délices*, Centro de Arte Contemporáneo Rurart, Rouillé, 2006. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014]. Disponible en: <http://galerie-gounod.com/artistes/oeuvres/13/slimane-rais>
- P. 115 CHANG, Candy, *Confessions*, 2012. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014]. Disponible en: <http://candychang.com/confessions/>
- P. 117 WARREN, Frank, *Post Secret*, 2013. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014]. Disponible en: <http://postsecret.com/>
- P. 119 RICHARDS, Troy, *The Criminal Us: Anonymous Confessions Juxtaposed*, 2009. Vista de la instalación y del formulario que los visitantes podían rellenar. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014]
Disponible en: <http://www.easternstate.org/visit/site-rentals-special-arrangements/past-installations/troy-richards>
- P. 120 Joey Skaggs, *Portofess*, 1992. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014]. Disponible en: <http://www.joeyskaggs.com/html/port.html>
- P. 123 Miguel Molina, *Virtual Bank*, 1996. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014]. Disponible en: <http://mase.es/virtual-bank-cajero-confesionario-24-h/>
- P. 124 Greg Garvey, *Automatic Confession Machine* (versiones de 1993 y 2012). [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014]
Disponible en: <http://gregorypatrickgarvey.com>
<http://www.culture24.org.uk/science-and-nature/art377302>
- P. 161 Ingmar Bergman, *Persona*, 1966. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014]
Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=lpMpSLexilw>

- P. 172 Claude Lanzmann, *Shoah*, 1985. Detalle de la entrevista a Michael Podchlebnik. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014]
 Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=j4lwwAda6x8>
- P. 174 Chris Marker, *Le Joli Mai*, 1963. Detalle de la entrevista a una pareja. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014]. Disponible en:
<http://www.nytimes.com/movies/movie/28641/Le-Joli-Mai/overview>
- P. 178 Mitchell Block, *No Lies*, 1973. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014]
 Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=YmbSBYqrMoY>
- P. 226 Jean Rouch y Edgar Morin, *Chronique d'un été*, 1961. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014]. Disponible en:
<http://cinematecanacionalecuador.com/2013/08/02/homenaje-a-jean-rouch-del-1-al-4-de-agosto/>
<http://photogrammes.canalblog.com/archives/2007/07/30/5759116.html>
- P. 249 Cova Macías, *Révolte Intime*, 2009. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014]. Disponible en:
http://intermediae.es/event/la_revolve_intime__proyeccion_y_conversacion_entre_cova_macias_y_susana_blas
http://intermediae.es/project/intermediae/page/programa_proyecciones_del_terarrio
<http://www.air-krems.at/archive/2012/cova-macias>
- P. 255 Valérie Mréjen, *Voilà c'est tout*, 2008. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014]. Disponible en: <http://www.teatron.com/sismo/blog/programacion/instalacion-de-v-mrejen/>
- P. 257 Michael Apted, *Seven Up Series* (1964-). [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014]. Disponible en: <http://deskarati.com/2011/08/07/the-up-series/>
- P. 262 Jayce Salloum, *Untitled Part 1: Everything And Nothing*, 2001. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014]. Disponible en:
<http://govettbrewster.com/Events/Event-Details/e/154/title/jayce-salloum-everything-and-nothing-and-other-works-from-the-ongoing-project-untitled-and-recent-fragments-works>
- P. 266 Kutlug Ataman, *Küba*, 2005. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014]
 Disponible en:
http://www.artangel.org.uk/projects/2005/kuba/about_the_project/about_the_project
- P. 268 Kutlug Ataman, *Küba*, 2005. Detalle de la instalación. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014]. Disponible en:
<http://theculturetrip.com/europe/turkey/articles/contemporary-turkish-artists-performing-culture-and-identity/>
- P. 270 David Lynch, *The Interview Project*, 2009. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014].

- Disponible en: <http://interviewproject.davidlynch.com/www/#/all-episodes/121-spira>
- P. 282 Allie Light e Irving Saraf, *Dialogues with Madwomen* (1994). [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014]. Disponible en: http://brightlightsfilm.com/14/madwomen.php#.VIm9z9LuK_g
- P. 286 Arthur Gingsberg, *The Continuing Story of Carel and Ferd* (1970-71). [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014]. Disponible en: <https://mubi.com/films/the-continuing-story-of-carel-and-ferd>
<http://www.eai.org/title.htm?id=2957>
- P. 289 Deirdre Logue, *Per Se*, de la serie *Why Always Instead of Sometimes* (2005). [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014]
Disponible en: http://deirdrelogue.com/video/per_se.html
- P. 297 Paul Wong, *7 Day Activity*, 1977. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014]
Disponible en: <http://mikehoolboom.com/?p=59>
- P. 301 Lisa Steele, *A Very Personal Story*, 1974. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014]. Disponible en: <http://www.steeleandtomczak.com/project.html?project=a-very-personal-story>
- P. 307 Martha Wilson, *Deformation*, 1974. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014]. Disponible en: <https://vimeo.com/22270242>
- P. 311 Renata Mohamed, *Coolie Gyal*, 2004. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014]. Disponible en: http://submissions.reelworld.ca/films_popup.php?id=1101243329&PHPS ESSID=d3d27esb5p21ik64dm0efhkuq5
- P. 323 Vito Acconci, *Face Off* (1973). [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014]
Disponible en: <http://www.eai.org/title.htm?id=967>
- P. 324 Vito Acconci, *Recording Studio from Air Time* (1973). [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014]. Disponible en: <http://www.eai.org/title.htm?id=991>
- P. 334 Joe Gibbons, *Confessions of a Sociopath*, (2001-2006). [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014]. Disponible en: <http://blogs.saic.edu/cate/confessions-of-a-sociopath-recent-work-by-joe-gibbons/>
- P. 339 Roe Rosen, *Confessions*, 2008. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014]
Disponible en: <https://vimeo.com/39755628>
- P. 341 Juan Antonio Cerezuela, *Secret Box. Confiesa un secreto*, 2010. Vista exterior e interior. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014]
Disponible en: www.juanantoniocerezuela.com
- P. 343 Frames de participantes en *Secret Box. Confiesa un secreto*, 2010. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014]
Disponible en: www.videosecretbox.blogspot.com

- P. 348 Juan Antonio Cerezuela, *Se abre el telón*, 2011. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014]. Disponible en: www.juanantoniocerezuela.com
- P. 354 Juan Antonio Cerezuela, *Se abre el telón*, 2011. Fotogramas del vídeo que forma parte de la instalación. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014] Disponible en: www.juanantoniocerezuela.com
- P. 358 Colin Campbell, *The Woman from Malibu* (1976-1977). [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014]. Disponible en: <http://mikehoolboom.com/?p=51>
- P. 367 Steve Reinke, *Love Letter To Doug*, 1994. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014] Disponible en: <http://www.vtape.org/video?vi=2380>
- P. 369 Steve Reinke, *Corey*, 1995. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014] Disponible en: <http://2011.argosarts.org/media-library/work/3d21925ba41e4b01b7bebc4ac923b6>
- P. 370 Steve Reinke, *Testimonials*, 1992. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014] Disponible en: <http://www.myrectumisnotagrave.com/>
- P. 374 Steve Reinke, *Self Help*, 1994. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014] Disponible en: <http://www.myrectumisnotagrave.com/>
- P. 377 Stephen Carnell, *Happy Anniversary*, 2010. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014]. Disponible en: <http://www.pbase.com/movieguy/happy>
- P. 378 Alan Bennett, *Talking Heads*, 1988-1998. Fotogramas de diferentes episodios de la serie.
- P. 384 Robert Montgomery, *The Lady in the Lake* (1947). [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014] Disponible en: <http://www.filmnoirblonde.com/director-takes-a-gamble-in-yuletide-yarn-lady-in-the-lake/>
- P. 385 Corinna Schnitt, *Living a Beautiful Life* (2003). [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014]. Disponible en: <http://www.galerieolafstueber.de/sites/exhibitions/2003/schnitt/2003%20Living%20a%20beautiful%20life%20eng.htm>
- P. 387 Colin Campbell, *True / False* (1972). [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014]. Disponible en: <http://www.colincampbellvideoartist.com/videos/true-false.php#../images/video/TrueFalse/True-False-1.jpg>
- P. 392 Gillian Wearing, *Trauma*, 2000. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014] Disponible en: <http://www.moreeuw.com/histoire-art/gillian-wearing.htm>
- P. 396 Zorica Vasic y Garth Johnston, *The Confession Room*, (2011). Detalle de Zorica portando mascara y un visitante tras la rejilla del confesionario. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Bx18xYjELv8>

- P. 399 Tracey Emin, *Why I Never Became a Dancer*, 1995. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014]. Disponible en: <https://vimeo.com/79687251>
- P. 401 Sadie Benning, *Me & my Rubyfruit*, 1989. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014]. Disponible en: <http://www.jonathanrosenbaum.net/1991/11/girl-with-a-camera/>
- P. 403 Jeanne C. Finley, *Accidental Confessions*, 1987. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014]. Disponible en: <http://www.vdb.org/titles/accidental-confessions>
- P. 405 Lynn Hershman, *Binge*, (1987). [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014]. Disponible en: http://www.frieze.com/issue/article/this_life/
- P. 421 Instalación de *Love Tapes*. Dibujo de Lorey Eutemey. Disponible en: RENOV, Michael. *The Subject of Documentary*. Minneapolis: Minnesota Press, 2004, p. 205.
- P. 423 Wendy Clarke, *Love Tapes* (1970-1981). [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014]. Disponible en: <http://mediaburn.org/video/image-union-episode-428/>
- P. 436 Wendy Clarke, *Ken and Louise*, 1991. Disponible en: RENOV, Michael. *The Subject of Documentary*. Minneapolis: Minnesota Press, 2004, p. 210-211.
- P. 446 Cámara Fisher-Price PXL 2000. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014]. Disponible en: <http://www.mattbucy.com/2009/04/fisher-price-pxl-2000-pixelvision/>
- P. 448 Sadie Benning, *Living Inside*, 1989. Disponible en: *The Videos of Sadie Benning* [DVD PAL], Chicago: Video Data Bank. Consultado en: Biblioteca de Departamento de Escultura de UPV [Valencia].
- P. 450 Sadie Benning, *Me and Rubyfruit*, 1990. Disponible en: *The Videos of Sadie Benning* [DVD PAL], Chicago: Video Data Bank. Consultado en: Biblioteca de Departamento de Escultura de UPV [Valencia].
- P. 452 Sadie Benning, *If every girl had a diary*, 1990. Disponible en: *The Videos of Sadie Benning* [DVD PAL], Chicago: Video Data Bank. Consultado en: Biblioteca de Departamento de Escultura de UPV [Valencia].
- P. 456 Sadie Benning, *Jollies*, 1990. Disponible en: *The Videos of Sadie Benning* [DVD PAL], Chicago: Video Data Bank. Consultado en: Biblioteca de Departamento de Escultura de UPV.
- P. 461 Sadie Benning, *It wasn't love*, 1991. Disponible en: *The Videos of Sadie Benning* [DVD PAL], Chicago: Video Data Bank. Consultado en: Biblioteca de Departamento de Escultura de UPV.
- P. 486 RM Vaughan, *Hate*, 2004. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014]. Disponible en: <http://www.rmvaughan.ca/filmvideo.html>
- P. 486 Maxi Cohen, *Intimate Interviews: Sex in Less Than Two Minutes*, 1984. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014]. Disponible en: <http://mediaburn.org/video/the-90s-episode-107-sex-in-the-90s/>

- P. 490 Sophie Calle, *Double Blind: No Sex Last Night*, 1992. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014]. Disponible en:
https://www.perrotin.com/Sophie_Calle-works-oeuvres-14844-1.html
<http://arttorrents.blogspot.com.es/2008/02/sophie-calle-greg-shepard-no-sex-last.html>
- P. 499 FUNG, Richard, McCASKELL, Tim, *School Fag*, 1998. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014]. Disponible en:
<http://www.richardfung.ca/index.php?scv/school-fag/>
- P. 505 Paul Wong, *Confused Part III: The Videotape*, 1984. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014]. Disponible en: <https://vimeo.com/paulwongprojects>
- P. 530 Julika Rudelius, *The Highest Point*, 2002. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014]. Disponible en: <http://www.li-ma.nl/site/catalogue/art/julika-rudelius/the-highest-point/7188>
- P. 535 Eija-Liisa Ahtila, *If 6 was 9*, (1995-96). Disponible en: *The Cinematic Works (1993-2002)* [DVD PAL], UK: British Film Institute.
- P. 536 Eija-Liisa Ahtila, *If 6 was 9*, (1995-96). Disponible en: *The Cinematic Works (1993-2002)* [DVD PAL], UK: British Film Institute.
- P. 540 Dias & Riedweg, *Voracidad Máxima*, 2003. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014]. Disponible en: <http://www.macba.cat/es/voracidad-maxima-2466>
- P. 554 Maria Arlamovsky, *Loud and Clear*, 2001. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014]. Disponible en:
http://www.geyrhalterfilm.com/en/loud_and_clear
- P. 561 Beth B, *Under Lock and Key*, 1994. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014]. Disponible en:
http://www.bethbproductions.com/beth_b_art.html
- P. 564 Beth B, *Belladonna*, 1989. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014]. Disponible en: <http://www.eai.org/title.htm?id=1759>
http://www.bethbproductions.com/beth_b_art.html
- P. 568 Beth B, *Stigmata*, 1991. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014]. Disponible en: http://www.bethbproductions.com/beth_b_art.html
- P. 576 Gillian Wearing, *Confess All...*, 1994.
Gillian Wearing. [Catálogo de exposición]. Barcelona: Fundació La Caixa, 2001. Exposición comisariada por Marta Gili y Lisa G. Corrin.
Gillian Wearing. [Catálogo de exposición]. Köln: Walther König, 2012.
- P. 586 Gillian Wearing, *Trauma*, 2000.
Gillian Wearing. [Catálogo de exposición]. Barcelona: Fundació La Caixa, 2001. Exposición comisariada por Marta Gili y Lisa G. Corrin.
Gillian Wearing. [Catálogo de exposición]. Köln: Walther König, 2012.
- P. 589 Gillian Wearing, *Secrets and Lies*, 2009.

- Gillian Wearing*. [Catálogo de exposición]. Barcelona: Fundació La Caixa, 2001. Exposición comisariada por Marta Gili y Lisa G. Corrin.
- Gillian Wearing*. [Catálogo de exposición]. Köln: Walther König, 2012.
- P. 590 Gillian Wearing, *Secrets and Lies*, 2009. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014]. Disponible en: <http://nowherelimited.com/gillian-wearing-people.html>
- P. 599 Labspace Studio, *Confessions Underground*, 2012. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014]. Disponible en: <http://labspacestudio.com/post/confessions-underground/>
- P. 602 Elodie Pong, *A Certain General*, 2000. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014]. Disponible en: <http://www.elodiepong.net/general1.html>
- P. 608 Elodie Pong, *Secrets for sale*, 2003. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014]. Disponible en: <http://www.elodiepong.net/secrets/>
- P. 609 Elodie Pong, *Secrets for sale*, 2003. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014]. Disponible en: <http://www.elodiepong.net/secrets/>
- P. 621 Valérie Mréjen, *Portraits Filmés*, 2002. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014]. Disponible en: <http://valeriemrejen.com/folio/>
- P. 630 Valérie Mréjen, *Dieu*, 2004. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014]. Disponible en: <http://valeriemrejen.com/folio/>
- P. 655 Lynn Hershman, *Binge*, 1987. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014]. Disponible en: <http://www.lynnhershman.com/film/>
<https://www.youtube.com/watch?v=gIn-yrDpg9U>
- P. 659 Lynn Hershman, *First Person Plural*, 1988. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014]. Disponible en: <http://www.lynnhershman.com/film/>
- P. 667 Eija-Liisa Ahtila, *Me/We*, 1993. Disponible en: *The Cinematic Works (1993-2002)* [DVD PAL], UK: British Film Institute.
- P. 669 Eija-Liisa Ahtila, *Okay*, 1993. Disponible en: *The Cinematic Works (1993-2002)* [DVD PAL], UK: British Film Institute.
- P. 671 Gillian Wearing, *2 into 1*, 1997.
Gillian Wearing. [Catálogo de exposición]. Barcelona: Fundació La Caixa, 2001. Exposición comisariada por Marta Gili y Lisa G. Corrin.
- Gillian Wearing*. [Catálogo de exposición]. Köln: Walther König, 2012.
- P. 676 Gillian Wearing, *10-16*, 1997.
Gillian Wearing. [Catálogo de exposición]. Barcelona: Fundació La Caixa, 2001. Exposición comisariada por Marta Gili y Lisa G. Corrin.
- Gillian Wearing*. [Catálogo de exposición]. Köln: Walther König, 2012.
- P. 685 Eija-Liisa Ahtila, *The Bridge*, 2002.
Disponible en: *The Cinematic Works (1993-2002)* [DVD PAL], UK: British Film Institute.
- P. 688 Eija-Liisa Ahtila, *The Wind*, 2002.

Disponible en: *The Cinematic Works (1993-2002)* [DVD PAL], UK: British Film Institute.

- P. 693 Eijaa-Liisa Ahtila, *The House*, 2002. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014]. Disponible en: *The Cinematic Works (1993-2002)* [DVD PAL], UK: British Film Institute.
<http://interludeartlab.com/?p=562>

ANEXO

Greg Garvey. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014].

Disponible en: <http://www.digitalpedagog.org/?tag=gregory-garvey>

Lynn Hershman. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014].

Disponible en: <http://www.lynnhershman.com/about/>

Deirdre Logue. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014].

Disponible en: <http://www.vtape.org/staff>

Margot Lovejoy. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014].

Disponible en:

<http://www.laboralcentrodearte.org/es/recursos/personas/margot-lovejoy>

Renata Mohamed. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014].

Disponible en: https://twitter.com/renata_mohamed

Valérie Mréjen. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014].

Disponible en:

<http://www.unifrance.org/annuaires/personne/318831/valerie-mrejen>

Steve Reinke. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014].

Disponible en: <http://canadianart.ca/artists/steve-reinke/>

Lisa Steele. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014].

Disponible en: <http://www.vtape.org/staff>

Zorica Vasic. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014].

Disponible en:

http://apache.ocad.ca/faculty_biographies/bio.php?bid=1345&fac=design

RM Vaughan. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014].

Disponible en: <http://www.rmvaughan.ca/>

Paul Wong. [Fecha de consulta: 27 noviembre 2014].

Disponible en: <http://ubyssey.ca/culture/swarm-festival-offers-emerging-artists-new-ways-to-share-ideas/>

ANEXO: TRANSCRIPCIONES DE ENTREVISTAS

Entrevista a Greg Garvey. Entrevista realizada en el Grand Central de Nueva York el 5 de diciembre de 2009.

Entrevista a Lynn Hershman. Entrevista realizada en la entrada de Warwick Hotel de Nueva York el 17 de noviembre de 2009.

Entrevista a Deirdre Logue. Entrevista realizada en V-Tape, centro de distribución de vídeo independiente, el 28 de junio de 2011.

Entrevista a Margot Lovejoy. Entrevista realizada en casa de la artista, en el barrio de Queens, Nueva York, el 6 de diciembre de 2009.

Entrevista a Renata Mohamed. Entrevista realizada en LIFT (Liaison of Independent Filmmakers of Toronto) el 30 de junio de 2011.

Entrevista a Valérie Mréjen. Entrevista realizada en Madrid el 6 de octubre de 2011 con motivo de la inauguración de su exposición en Matadero Madrid Centro de Creación Contemporánea.

Entrevista a Steve Reinke. Entrevista realizada por Skype desde Valencia el 13 de julio de 2011.

Entrevista a Lisa Steele. Entrevista realizada en el despacho de Lisa en la Universidad de Toronto el 29 de junio de 2011.

Entrevista a Zorica Vasic y Garth Johnston. Entrevista realizada por e-mail por primera vez, y después en persona, donde Zorica y Garth optaron por llevar puestas dos máscaras. Esta última entrevista fue realizada el 22 de junio de 2011 en una oficina de OCAD.

Entrevista a RM Vaughan. Entrevista realizada en casa del artista en Toronto el 30 de junio de 2011.

Entrevista a Paul Wong. Entrevista realizada por Skype desde Valencia el 18 de julio de 2011.

ANNEX: TRANSCRIPTIONS OF INTERVIEWS

Interview with Greg Garvey. Interview at Grand Central in Nueva York. December 5th, 2009.

Interview with Lynn Hershman. Interview at the Warwick Hotel in Nueva York. November 17th, 2009.

Interview with Deirdre Logue. Interview at V-Tape, a centre for the distribution of independent video. June 28th, 2011.

Interview with Margot Lovejoy. Interview at the artist's home, Queens district, Nueva York. December 6th, 2009.

Interview with Renata Mohamed. Interview at LIFT (Liaison of Independent Filmmakers of Toronto) June 30th, 2011.

Interview with Valérie Mréjen. Interview at the opening of Mréjen's exhibition in Matadero Madrid Centro de Creación Contemporánea. October 6th, 2011.

Interview with Steve Reinke. Interview by Skype from Valencia. July 13th, 2011.

Interview with Lisa Steele. Interview at the University of Toronto. June 29th, 2011.

Interview with Zorica Vasic y Garth Johnston. Interview by e-mail first. Later they agreed to a in-person interview at OCAD under the condition of them wearing masks. June 22nd, 2011.

Interview with RM Vaughan. Interview at the artist's home, Toronto. June 30th, 2011.

Interview with Paul Wong. Interview by Skype from Valencia. July 18th, 2011.

ENTREVISTA A GREG GARVEY / INTERVIEW WITH GREG GARVEY



Greg Garvey (Appleton, Wisconsin, EEUU, 1952) es profesor de la Universidad de Quinnipiac (Nueva York) y un artista especializado en diseño digital interactivo. Realizamos esta entrevista personalmente en la estación de Grand Central de Nueva York el 5 de diciembre de 2009.

Greg Garvey (Appleton, Wisconsin, USA, 1952) is a professor at Quinnipiac University (New York) and an artist specialized in interactive and digital design. I interviewed him at the Grand Central Station in New York on December 5th, 2009.

Juan Antonio Cerezuela Zaplana (J.A.): First I'd like to talk about your professional life as university professor and how you became interested in media and digital art.

Greg Garvey (G.G.): I currently teach interactive digital design in the department of computer science at Quinnipiac University in Hamden, Connecticut, This is near New Haven, Connecticut, and about ninety minutes north-east of New York City. I've been there for nearly eleven years. My first position was as Visiting Fellow in the Arts and then I received an appointment in the department where I continue to work till today. Prior to that, or at the same time, back in 2000 or 2001, I was a Fellow or an Associate Artist of the Yale centre for digital media. Previously, I was at Concordia University in Montreal, where I was chair of the Department of Design Art. Previous to that I was living in Cambridge, Massachusetts, where I took my advanced degrees at the Massachusetts Institute of Technology and I was also a Fellow at the Centre for Advanced Visual Studies. I also received a Master of Fine Art from the University of Wisconsin in Madison.

My original training was as a painter and also in printmaking. I became interested in more expressive media from a foundations course that I took. There I began doing these fabric installations. I took Spandex and stretched it to create these very large, abstract structures and I examined the possibility of how I could add colour. I decided to work with light. While I was a graduate student, I had one of my first exhibits in New York City at the Alternate Space Gallery on West Broadway in the Soho area, Manhattan. That Gallery is now closed. The work was a fabric installation. I used about forty individual theatrical lights. I could create many different looks, much like a lighting designer would. Actually I

did do lighting design and during those years I specialized in designing projections for the Martha Graham Dance Company and other dance companies. So I began to look at the best way to control and manipulate these phenomena. At that time, in order to create all the effects I wanted, you would have to have someone operating a manual light board where you had sliders: you pushed the sliders up and down. And that really wasn't practical for a month-long gallery installation. So I became interested in the potential of technology to provide interactivity. So while I was completing my Master of Fine Arts at the University of Wisconsin I learned about this programme at MIT at the Centre for advanced Visual Studies. I applied and was accepted so I completed my MFA and then moved to Cambridge, Massachusetts where I got a second Master's, a Master of Science and Visual Studies. This not only exposed me to working directly with computer technology – even though I had some experience before – but also the various strategies of technical possibilities of creating truly interactive art.

For my thesis project at MIT I created a labyrinth of ten doors. Each had a small locking mechanism based on a solenoid. And I had simple micro-switches that would determine if someone was able to open or close a door. The basic algorithm was like the 'lobster trap'. I called it the 'lobster trap' algorithm because it's easy for a lobster to get into the trap but once it's in it can't get out. Similarly with my labyrinth: it was easy to get in but more difficult to get out. It also had video cameras set up, so you could see yourself moving through the labyrinth through windows that were there. It also would play back previous experiences, so you might see someone that had been there earlier. So it became a type of multi-referential about the experience of remembering, forgetting and understanding. It was a kind of revelatory experience going from partial understanding to global understanding but ultimately it would defy logic, because the doors would randomly lock and unlock. So once you thought you figured out a pattern you would be defeated. You knew this was a computer controlled labyrinth. It was made of right angles, very rational structures, and yet, it was ultimately irrational. That way, I would argue, it mirrored the human condition, our aspiration to dominate the world through rationality, and yet, we aren't able to.

So, with this experience I really formulated a philosophy of interaction. I think the artist has a special responsibility. You only need to look at the past, at the traditions of how art has been done – not only in the west but around the world since the dawn of humankind. And that included considering the possibilities of the newest technologies. Painting was for example a new technology at one time, oil painting was a new invention, it was a new technology. So too was perspective. And as you go through the artists of the avant-garde - if there is such a thing as the avant-garde - the avant-garde would look to the newest materials, to the newest techniques and technologies as an appropriate way to express their ideas. And I would add that interactive art adds a dimension that neither painting, drawing nor even video art offers, which is that the user becomes a partner in making the meaning. When you look at a painting, there's a couple of important things that happen, that a philosopher by the name of Susanne Langer distinguished by presentational logic and discursive logic. With a painting, you see the entire painting as a whole, and that is presentational logic, it's an entire gestalt. The discursive logic of painting is more like a

conversation. Your eye dances around, in fact the saccades, those discrete movements your eyeball makes to do focusing, determine how you understand and recompose the painting in your mind's eye. So there is a kind of dialogue, but it's really one-way. With true, fluent interactive art, the work is completed by the viewer and there is no pre-determined sequence of understanding. The potential is by using stochastic techniques like Markov chains that involve probabilities. Statistical uncertainty allows for programming a very different and dynamic interaction. One of the limitations of interactive art is that the artist-designer-programmer has to try to anticipate in advance all the possibilities. And that often can degrade down to – to use a little bit of programming jargon – 'if this is true or else this is true or else' etc. So you limit the piece where the nature of the real world is that there's an infinity of possibilities that are constantly unfolding. So, different techniques, using random numbers etc, try to simulate the range of possibilities that we encounter through perception in – shall we say - the real world.

In any event, my embracing of interactive art leads to exploring things in a different dimension; multi-dimensionally is perhaps a better way to put it. If we considered the work 'the Automatic Confession Machine' a catholic Turing Test, as a painter I probably would have painted a picture of somebody in a confession. Perhaps if I approached with a jaundiced eye or more cynically, I might show the priest not paying attention for example. There are many ways that one could satirize just with an image. I could also have the option of making a video, which might tell a different story but it depends on well-defined narrative structure, which is essentially sequential. Whereas I designed a system that is interactive, which means the user is not under the hegemony of the linear sequence defined by the artist. Rather the user can take as long as he or she wishes to experience the confession.

The origin of the confessional: in many ways I looked to my own personal past raised as catholic. And thinking, as a young child when waiting to go to the confessional booth, trying to think about what sins have I committed, [I thought] you might do this in a systematic way. Did I violate the first commandment, the second commandment, the third commandment, etc. And of course, as a young child, it's pretty unlikely that I would commit adultery or covet my neighbour's wife. Probably the worst thing I might do is talk back to my parents. What I found also, is that we were taught that we had to quantify the number of times that we committed each and every sin. And you found that there was always a doubt, did I do that five times or more often. We also had to go to daily mass, and we had to confess every day before communion, so you started making it up. And of course as we got closer to puberty, you were loath to tell the priest the sins of the flesh because that was terribly embarrassing. And now you felt like you were heaping sin upon sin. This was very much in deep heart of my experience, and, to make a long story short, I must admit that I am a lapsed catholic. Or as the joke in the United States might be, a recovering catholic. I really stopped practicing by the time I was sixteen years old. I could go into a long theological discussion but I think that's for another session.

So in the first place the confessional is about that, but it's also juxtaposed with the notion of the virtual. If one does not embrace necessarily a particular ideology or set of religious

beliefs the idea of the virtual becomes something that is human-made and does not necessarily reflect the way things really are. It was at this time that I was reading Jean Baudrillard's 'Procession of the Simulacra' published by Semiotext(e). Early in this short text [a question arises:] What if there was nothing behind? – This is the way he put it, I think. I won't be able to quote exactly, but he is talking about the iconoclasts and he says perhaps the iconoclasts were right and people would fall in love with the image, but what if there was nothing behind the image. And I think that's very relevant to conceptualise the automatic confession machine. Also, as I said, having been raised catholic, once you separate yourself from that dogma you become receptive to, say reconsidering the criticisms of say Martin Luther, who wrote in the 'Babylonian Captivity' that any man should be able to confess to any brother without the intercession of a priest. To put a more contemporary spin on that, it was as if the Catholic Church had declared a monopoly practice, just like Starbucks, that once you're there the only place where you can get coffee - or to receive confession - is through someone who is the representative of the church in Rome. So it's essentially a revolutionary act to consider you could have direct communication or even a substitute, an ersatz-priest, through the use of software. The only issue would be for the church then to ordain the software as being equivalent. This actually gets to one of the fundamental issues that actually is related to artificial life. There are those who actually embrace that code written and running on a substrate of silicon, nothing more than TTL [transistor transistor logic], can be equivalent to real life.

So the only theological issue for the church with an automatic confession machine would be whether or not the software could be ordained. And the point I was making is that there are those who would argue that the principle of awareness, consciousness and logic is independent from the material it is realised in. So whether you have 'meat-ware', hardware or software, if it's logically equivalent, you essentially have what we possess as human beings. So the only thing you have to do is to convince the Holy Sea that in fact the software, through symbolic manipulation is equivalent to what a priest did. So, in fact, I proceeded with that attitude, but, recalling my experiences as a youth, I decided to design an approach that used the Ten Commandments and the seven deadly sins. Because this was a software application I also designed a graphical user interface. The first version of the automatic confession machine was written in HyperCard and HyperTalk, which was a high-level scripting language that was originally released by Apple. Eventually I would convert it over to SuperCard, which has a more powerful scripting language and again it has all the constructs you would expect with control structures, data types and declarations and so forth. The confessional was designed to have the appearance in the middle section of an automatic banking machine or an ATM [automatic teller machine] because part of this was to suggest that you could position an automatic confession machine in any public place and that way you could reach out to a whole new marketplace of sinners. The other advantage of that is that by having portable confessionals, that are as easy to install as an ATM [automatic teller machine], a money machine, you would also be able to reduce costs. Every church in every neighbourhood has tremendous overhead, heating bills, maintenance on very large structures. [It would be very appealing to] have solid state and almost indestructible confessionals made of modern-day materials. And then there is another final thing an automatic confession machine does and would do for

the church: it would be a hands-on, easy-to-use system, [with a] well defined graphical user interface, but it would keep hands off the parishioners. The church has had many scandals over the last fifteen years about priests molesting and the paedophilia in the church. An automatic confession machine could never be accused of such abuses, so it would be a big plus.

The interface features as a small keypad which is much like the auxiliary keypad on any computer with numbers and alphanumerical keys but primarily the numbers. When you start the confession, it's like if a little screen is pulled back and then text is displayed. Remember that this was originally designed in 1993, this was the first version, and the upgrades I have done since then have tried to maintain the look and feel of what was a standard user interface of the early 1990ies. So you would see at the top of the screen: 'Yes, my child.' At the bottom of the screen you would see: 'Bless me father for I have sinned. My last confession' and then you would be prompted entering the number of days, weeks, months or years – or never – since your last confession. And the small keypad, each key was labelled accordingly: days, weeks, months, years and never. so you would press, say, years and then you would be prompted to enter the number of years, so let's say it's ten and then when you enter the information you press the 'amen' key which normally would be the 'enter' or 'return' key, but the 'amen' key would enter the data and there would be a short blessing that would say: 'May our Lord save our lost souls.' or 'lost sheep' and then we would see the menu of the seven deadly sins. There would be a short description of what these sins are and then you would check let's say the sin of gluttony. After you selected a sin such as gluttony, you would see a pop-up window which would describe gluttony and examples of gluttony and then the digital priest would give you a series of admonishments, admonitions to not commit this sin. Let's say you've selected the sin of lust, everybody's favourite – or Madonna's favourite – once again you would get a description of the sin and then a series of 'don't touch yourself', 'don't do this, don't do that'. After you felt that you confessed to the seven deadly sins you would press the amen key which had a little icon on the screen based on the face of our Lord and Saviour but in very low- res[olution], bit-mapped graphics, just black and white. You would go on to the menu of the Ten Commandments. Once again you would select which of the Ten Commandments you committed and then you would press the Amen key to continue to the moment of silicon-absolution. And the priest [blesses with hand] would bless you and you would be absolved of your sins. There were then a couple of extra prayers and then it would display how many sins you've committed and what your penance would be. The penance algorithm usually multiplied what might be the normal penance by several orders of magnitude. You might be given 5000 Hail Marys and Our Fathers to say. And finally you'd get a little print-out that would say your number of sins and what your penance was. One other thing I should say is that the design of the physical structure, in order to confess, you need to kneel down. You must show the proper respect, that you are subordinated to our Lord and Saviour.

J.A.: Sometimes your work has been connected to religion, devotion, confession and secret iconographies like also, for example, in 'Totem, the Sacred and the Profane' or the

'Automatic [Confession] Machine. So, are you especially interested in these topics? Do they appear in any other project you've worked on?

G.G.: I would say that there is an interest, yes. I find religious belief leads to some of the most interesting manifestations of the artistic impulse, be it a great cathedral or a Mayan temple or amazing paintings. And yet we live in a very secular age. I like the idea of contrasting belief with certain material realities of everyday life and trying to set up a tension in a dichotomy that someone could experience through the artistic experience. I would not say that this is an obsession that forms every work I do. But, yes, these are themes that imp work into my work. For example you mentioned 'Touching the Sacred and the Profane'. If one visits India you cannot ignore, the impact of Hindu religious practice, you're just immersed in it. The inspiration for the 'Touching the Sacred and the Profane' came from three sources one of which was going through the Iskcon Temple, which is sort of the heart of Hare Krishna, and watching some of the supplicants touch paintings of various incarnations. And I realised how much touching was a very integral part of practice. The second influence was when I was in my hotel room surfing cable TV. There had to be at least ten cable stations dedicated to religious broadcast; people singing and playing with sitars and tablas. And then there were the Bollywood music videos, on another ten stations. So I literally was switching from one channel to another and the idea of the sacred and profane came forward and in that piece, using capacitance sensing, you touch a metal frame, which I found at 'Mister Singh's Emporium of brass' in the heart of old Delhi narrow streets which maybe were no wider than an arm's length. And in 'Mister Singh's Emporium of Brass' you can find anything made of brass let say for the last 1,000 years. This is where you would find Aladdin's Lamp if you were looking for it. And I found these wonderful frames featuring iconography from Hindu religious belief. So these frames are fitted with an LCD display and when you see them at a distance you see a priest singing and if you touched the frame it switches to the profane: a Bollywood music video. And then you can do kind of a mash-up of the two because you can almost create a scratch video by repeated touching. And so in that way I mimic the devotional of touching – but of course it is profane in the subject matter.

J.A.: What are the more common topics when people confessed in the Automatic Confession Machine?

G.G.: Well, one thing that I didn't do, was to actually save any of the confessions. And I did that for a couple of reasons: One is, that this would involve legal issues. I would need [people's explicit permission] and people would be driven away. Originally I was going to use a magnetic stripe reader for credit cards and people would pay for the confessions which would mimic the tithing of the Catholic Church, which is one of the reasons why Luther and his followers, the protestants, got started. They felt that tithing and, even so, more indulgences were kind of the junk bonds or derivatives of the XV and XVI century, because they were actually used to raise money for the pope to wage war. I think that would be a very important comment. But you can imagine that people would be reluctant even to use it if you had to give up your credit card information or bank card information. So I declined on both accounts to do that.

I did do a new piece called 'Trust Me'. I placed a magnetic stripe reader on a wall and I would simply ask people to walk up and stripe your card. And I had this disclaimer that no information was ever saved. I think that with certain pieces you have to be cognisant of a line, and I strongly believe in personal rights. I think part of the mythology of the avant-garde artist, which is really stemming from the late XIX century throughout the XX century, is that somehow the artist is a saviour that can uplift humankind by his or her transgressional acts that shock the bourgeoisie. I'm not necessarily [that way]. The Automatic confession machine did shock people. People did get angry. I was written up by the catholic church and laypersons saying this was defaming the catholic church On the other hand there were priests who actually thought it was funny. But it's not so much that I want – in a sense - to throw a pie into the face of believers, I rather want to engage people in reflecting upon what it means to engage in religious believes.

And also, one of the things I did mention before about the way of the confessional structure becoming a window into the dogma. And I'll just give one example – or maybe two examples if I can. It was decided, or Rome decided, that workers were permitted to strike. At the same time the church feels that the accumulation of capital is not a sin. So, this way the church, perhaps wisely, can speak to the right, to the capitalists, and at the same time speak to the working class. And dogma is filled with some of these contradictions. And through the introduction of the text into the Confessional [Machine] it became more than simply the 'joke' about 'oh, a computer confessional'. It really allowed for those who were interested to engage into some of these deeper issues about particular precepts or beliefs and how they maybe in contradiction even one with the other. The point is to engage with your audience in a dialogue. And you can't really do that if your whole project is to offend

J.A.: Is there a critical intention towards religion or mass media in your Automatic Confession Machine,

G.G.: Yes, and I've touched on it previously. But it is really from multiple perspectives: Clearly one of the things I hoped to do, is that technology has the potential to intrude in our prison lives. This is even more true today than at the time when I originally did it, because any of the things you do on the internet can actually be saved. Google is saving any of the searches you do. More and more major cities have 24 hour surveillance with video cameras. The United Kingdom, especially London, is probably one of the most heavily surveilled [areas]. Our notions of privacy are rapidly slipping away. And so too are our notions of human rights. And the Automatic Confession Machine posits the possibility of the intrusion of technology into the most personal form of communication: that between what you believe and let's say a higher form of authority. It's also a challenge how, through satire looking at marketing and public relations, religion could be nothing more than one more brand taking different strategies like Starbucks or McDonald's. Try to position one on every block and you reduce the barriers for your believers or customers to find and to use the, err, service.

I also joked about how you could invent new derivative instruments on the financial market places by betting for or against sin. So you could put confessionals in 'high-sin-areas', for example in areas of the city where there are brothels and strip clubs. One of the wonderful inventions of Catholicism is of course: you can be forgiven for your sins, you receive expiation, which means, you can do it again. So, what a great idea, because it's just like consumerism. You can keep repeating as long as you declare the monopoly. Only the Catholic Church, well enterprises from the catholic church, has the right and the ability of intercession with the deity. [Only through them] can you be forgiven for your sin. So there are, let's say, very specific ways in which I've used this to be a critical statement. There's more, but I think that I've touched on those before.

J.A.: What do you think about confession? What exactly is it for you?

G.G.: Well I think that every human being, through the very nature of our consciousness, has been woven in a social world. You are aware of what is considered acceptable behaviour and non-acceptable behaviour. And the capacity to feel guilt is a very human capacity. And the Catholic church was very smart in, once again, saying 'well, we relieve you of that guilt. Just come to us.' And that was an invention. If we had some of their representative, he would say, no, this was a divine authorization. But nonetheless, it is a tool to grow a religion, to create the need – just like consumerism when you look and say 'I don't have that, I need that.' Or if you're a woman and you say 'I'm not beautiful, I must be beautiful.' Similarly, 'I'm with sin and I want to be without sin. And there is only one place I can go'. But it is also a deep-seated psychological impulse, to be honest, the desire to be able to reach out to anyone, without religion. So my sense is that it's very much woven into what it means to be human, to be conscious.

J.A.: Do you think confession has also some negative aspects?

G.G.: Again we can take the consumerist approach, and you're probably quite familiar with this long line of literature that critiques consumerism. Adorno is probably the first to articulate it but you can go back to Marx etc. Creating false needs and a sense of guilt. It is a joke that all Catholics feel guilty; you always feel guilty. So is that guilt real or is it artificial? Is it a man-made construct and really unnecessary? Take for example, 'Thou shalt not take the name of the Lord thy God in vain.' So, if I say 'God damned', I've committed a sin. And yet, people do this all the time. And if I talk back to my parents – and that's really interesting in the church's teachings, that you should [not only] respect your parents, but you should respect all authority. This becomes a way to rationalize, say, a dictatorship like Franco's. And surely, in the history of Spain that kind of, [there was plenty of 'this is the will of God and you must follow' And of course we haven't really talked about the inquisition, have we. But that's really one of the fundamental contradictions, if you will, the presumption of guilt that is dictated by religious authorities upon an individual, perhaps in its most perverse form.

J.A.: There is a quote by Foucault saying we can't confess without the virtual presence of the other. And in your project people confess to a machine. So, is it supposed to be easier to confess to a machine than to someone?

G.G.: Well, I think this is where psychology comes in. And maybe it's relevant to quote Joseph Weizenbaum, who wrote a software called Eliza. He based it on Rogerian psychology which was very much in vogue in the United States at that time. And that approach grew out of the work of Freud, of psychoanalysis, where the psychotherapist would ask leading questions. It might be in the style 'a moment ago you mentioned your mother, tell me more about your mother.' So that there is a series of prompts that elicit the deepest thoughts, anxieties, fears, obsessions of the subject. But Joseph Weizenbaum, we're going to paraphrase his quote, he said something to the effect that he was surprised that even his colleagues revealed so much when the user interface is in the vestments of plausibility. So the idea that a user interface can elicit your deepest thoughts and reflections, and even if it's one in this form of parody, where you're looking at the ten commandments or the seven deadly sins you still reflect upon 'do I actually do this?' So there is like the creation through manipulation and through triggers of thinking through this kind of issues that you might not have if we think of the noble savage. The noble savage would never think about sin. They would simply act.

But I posit that as pure abstraction of Rousseau or something like that. In the United States reality television shows on cable are part of the mass media. It's this spectacle of mass media where people display whatever their most obnoxious behaviour, in the hope of being celebrities, possibly even cashing in. Well, you know, you witnessed just last week in the United States, this couple crashed the White House because they're probably going to be celebrities on reality TV shows. Art I think speaks to a certain audience, and an artist puts together. There's always a place for art because, I think, the best art doesn't tell you what to think but it lets you encounter what the artwork is about from your own perspective. It also leads you to consider many perspectives. And I tried that with my Automatic Confession Machine and I think part of why it works as an artistic work, is [because] it has many dimensions that you can experience, from a sculpture, an installation to something that is about physical interaction, where you have to kneel down to actually confess. It's actually very uncomfortable to use it without going down on your knees. And also about the text which leads you into kind of a literary aspect of religious dogma. And then, as I had mentioned earlier it elicits contradictions in religious faith. This is mirrored by my thinking with the Labyrinth. You are seduced into the appearance, you are seduced by the appearance and then you find a richer, multi-faceted encounter with a range of ideas

J.A.: Do you think there have been changes in the social or contextual meaning of confession, before or after?

G.G.: Well, I think that with reality TV shows, the first confessions that we may have seen, whether it was on 'Judge Judy' where someone is judged and has to pay or on anyone of these reality TV shows – or serial reality TV shows like 'Desperate Housewives' - it simply

becomes one more. It's a procession of the fake, the media. And each new revelation doesn't shock us anymore. And it's now commonplace that everyone displays their innermost secrets or people [now] post what would have been embarrassing, on Facebook and Myspace and Youtube. There will be the viral successes on YouTube where there's some guy basically making, or becoming the butt of, a joke. And it's amazing how that spreads. So there's the mob of the media that just needs to be fed more and more. So it trivialises. It's considered less. And I think it demeans our very spirit as humans. You begin to look at yourself if you're given to regulating your behaviour by embracing some ideals or moral system and you see all around you people who do not. And you wonder, well could I commercialise it. It reinterprets, remediates if you will, the meaning of our subjective interior lives and the world, the social matrix, and how the media frenzy can transform it.

So yes, I think there has been a change. Confession used to be private, personal: between you, the priest who interceded on your behalf and the deity. Today it's a spectacle.

J.A.: That's curious, because before being private, confession was an act in public. First it changed from public to private and now it's changing the way you describe.

Do you think that fiction is part of the confession? Is it a way to present ourselves to people?

G.G.: Well, I think my confessional depends entirely on what is fiction. It is entirely virtual; it's a simulacrum, especially for those who are not catholic. And yet, for that time that they do the confessional, they are, in a sense, working within the frame of that believe structure. I can remember of the son of a family of friends of mine. He was raised Jewish. He spent easily an hour and a half with my confessional because he was so curious to learn about this side of Christianity that he knew nothing about. There was this kind of intense curiosity that probably changed his understanding and appreciation of the world.

The other thing about fiction is this: we have, I think as part of our evolutionary legacy, the capacity to project intelligence or mind. If you think of this in evolutionary terms, a predator who can anticipate and imagine that its prey it saw disappear behind a bush has the capacity to imagine that this prey is still there, even though it can't see it, and who can anticipate in the future where it might go. We too, as social beings, have the capacity to imagine the future and to reflect on the past and make discriminations and judgements. And what fiction offers us is a way to enter worlds that we cannot go directly ourselves. And yet we can live those experiences; so, in many ways, what the Automatic Confession Machine offers is the opportunity to consider the dogma, teachings, and sacraments of Catholicism. Does this apply to me? And at the same time they can hold it at arm's length, knowing they don't believe in it. As far as they're concerned it's fiction, it's a human construct. And at the same time there is this tension between wondering, as we all do, well, maybe they're right and on our deathbeds we will pray for extreme unction and deliverance from the weight of the sin upon our souls.

I have mixed feelings about the role of the artist and what I've mentioned before, the mythology of an artist is being someone who is society's saviour who can provide a kind of insight that no one else can provide. And I become sceptical of that But at the same time I think all of us have seen some artwork that has truly moved us or touched us. So, I think it is ultimately about a social act and it's about a type of engagement that at times should and could confront the believes of others. But at the same time you hope to reach across the divide, the I and the thou as Martin Buber might have put it.

J.A.: Thank you very much for the interview.

ENTREVISTA A LYNN HERSHMAN / INTERVIEW WITH LYNN HERSHMAN



Lynn Hershman (Cleveland, Ohio, EEUU, 1941) es una artista estadounidense de reconocido prestigio. Realizamos esta entrevista de forma personal en Nueva York en la entrada de Warwick Hotel el 17 de noviembre de 2009.

Lynn Hershman (Cleveland, Ohio, USA, 1941) is a renowned American artist. I interviewed her in New York in the hall of Warwick Hotel on November 17th, 2009.

Juan Antonio Cerezuela (J.A.): I have seen some of your works in V-Tape in Toronto and I think that, at the beginning, your work was more performative but however, it seems that currently you use more technologies as a means. Is there any connection between these two ways of working?

Lynn Hershman (L.H.): No, because I think that technologies are alive. And the ones I do anyway, the ones that are connected to a network or that use artificial intelligence, it is a kind of performance.

J.A.: What are your main reasons to start a kind of autobiographical work as Electronic Diaries and why did you choose video as one of the main means to do it?

L.H.: I thought I could reach more people, you know? And it was really of the times, and it was something I could do, so that's why.

J.A.: I think some of your works sometimes are very processual and are produced with continuity in a long period time. I think that, for example, *Roberta Breitmore* lived for ten years, and Electronic Diaries I think they started in 1984 so... what do you try to mean (or to say) with this idea of process and continuity with your work?

L.H.: It just takes me a long time, you know? The film I'm finishing now started forty one years ago. I've never made anything in under four-five years. I just can't make things fast. It takes the time to see what's underneath it. And to kind of flesh it out. So I can't do quick works. They are not any good.

J.A.: Are you still working in your Electronic Diaries?

L.H.: No, I haven't done it for a long time.

J.A.: Yeah, ok, I'm not sure, but I think you finished them about 1996?

L.H.: Yeah.

J.A.: Ok, I didn't know if after that you have been working more...

L.H.: After that I started doing feature films.

J.A.: With *Roberta Breitmore* it seemed that your life and Roberta's life were linked. Have you been aware of the distinction between reality and fiction all the time or was this distinction blurred sometimes?

L.H.: I was looking towards what defined truth. So you do a fictional person that is dressed in truth, in a sense. She saw a psychiatrist, she had her own language, her voice... her whole background was real, but she didn't exist. She was virtual. So, you know? How do you shape somebody that doesn't exist? And so she had found people gave more credibility to her for instance than me. She could get credit cards that I couldn't. She existed in the world in a way I didn't, and I think that she was really an avatar and a virtual person living through the seventies.

J.A.: I think you have told sometimes that *Roberta Breitmore* was like a social sculpture because people make her alive...

L.H.: Yeah, it was the way people reacted to her, made her living, just like in ancient tribes, not ancient, but you know African tribes, where they take an object and they imbue that object with a spirit... you know? And there's nothing there except what they put in that, and it becomes a sacred thing, so in the same way people would project onto her, and she would live through them.

J.A.: I have also some questions about the use of the camera in your work that I think it would be interesting to talk about. In some of your works the viewer can perceive the importance of the camera, for example in *Seeing is Believing* and *Beautiful People-Beautiful Friends*, and also I think in the *Electronic Diaries*. Do you think in camera as a device that can change your reality?

L.H.: Yeah, I do. I think cameras make people have a different awareness of things and perceive them differently when they see them through the filter of the camera and maybe believe them a little bit more because of the camera and the recordings.

J.A.: There is one thing about Foucault. He said that, "We can't confess something without the virtual presence of the other," so do you think that the camera becomes this virtual presence of the other?

L.H.: Well he says the same things about mirrors, doesn't he? In that sense, possibly, you know? I think that they allow us to see ourselves in a way we can't normally see ourselves, but we are still not seeing ourselves, we are seeing a reflection of a mechanical device.

J.A.: Do you think that it is easier to tell something to a camera than to a person?

L.H.: Yeah, especially if nobody is around. Yeah, there is something about talking alone in a room, with nobody listening, with no physical person, that you can confess easier.

J.A.: Yeah, I agree. Sometimes, when there is someone recording us that's uncomfortable, but if you have a camera with you...

L.H.: Yeah.

J.A.: Do you think video works like a sort of mediator between you and the viewer?

L.H.: It's a filter. More than a mediator, it's a filter. Yeah... it's not active.

J.A.: In this case, if you are aware that someone will listen your personal stories, which is the difference between telling them to a person directly or doing it by video? Why do you think it's easier to tell to a camera and not to a person?

L.H.: Well, for one thing, it's neutral and you don't see a reaction, you know? It's doesn't turn away or doesn't make a face so... in that sense it's a reflection. Accurately, in a sense, without any kind of emotional response.

J.A.: Do you think that it's possible to forget about the presence of the camera and have a normal behavior without performing or acting? Is it possible like a sort of automatic writing by video?

L.H.: Yeah, I think if you have it around enough and use it enough you disregard it eventually.

J.A.: Do you think that when you are in front of the camera you try to make a fictional representation of you that maybe is not so true?

L.H.: When I did the diary, I always was playing with what was true and what wasn't true, but I think I always came through in it. So people believed it.

J.A.: In fact, I can't see the difference between what is real or not about what you are telling sometimes in your *Electronic Diaries*. [] I suppose that was your intention in this work.

L.H.: Yeah, it's that blur of when something becomes believable, or when it becomes real, when it becomes virtual.

J.A.: Other thing is that in some works you use a particular way to understand the subject playing his or her role and sharing your personal story. For example, in *First Person Plural* you talked about the case of Hitler who was abused but you also speak about your own case. In *Shadow's Song* Henry's experience with the brain tumor has also a connection with your own experience when you are talking about your brain tumor and your fear to die. So what is the meaning of this connection between the social and the personal?

L.H.: I think one of the things that came out in the seventies was that the personal is the political. So what happens when the individual person really is the reflection of microcosm of what was happening in the culture. So it's both global, as well as intimate.

J.A.: In seventies and nineties several artists from United States of America and Canada like Vito Acconci, Colin Campbell, Steve Reinke, Lisa Steele, Rodney Werden, George Kuchar, etc., started to work in a kind of autobiographical and confessional way. Do you feel some connections with the work of some artists or other ones in that period of time or do you think that not much?

L.H.: I don't think so much. What is the list again? [] I don't pay attention to what other people do, so there's no dialogue, no conversation, but I have the sense they were doing other things and they weren't using time or duration of time.

J.A.: About *Binge*. I think it was transmitted on TV in eighties. Currently people are used to watching confessions and intimacies on TV from other people that go to talk shows and realities. What are the main differences between the confessions that we can see in *Binge* about a woman obsessed on losing weight and the commercial confessions that people are used to watching on TV?

L.H.: The ones on television are usually rigged, you know? They are not real and people usually get paid to say things or they get a prize or something. It's not authentic. When I do my confessions you don't get anything except you get to edit it, right? But there's nothing external, and the ones on television don't really delve into the source, you know? Of the wound. They may talk about certain things, but they don't really try to find out why things are the way they are, they don't analyze them in a deeper way.

J.A.: I think there's something interesting for example in *First Person Plural*. There are two different attitudes in front of the camera. On the one hand, you try to tell a personal story, but at the same time you say "Don't tell about this". Could you explain this difference of attitude and what do you try to mean with this?

L.H.: I think that we are dealing with fracturing of identity and the fact that we all have several identities and parts of us want to hide things because that's what we're told by

culture, parts of us want to talk about things because of the internal conflicts, so there are all these different voices inside of us. Also when I shot it I usually looked different. So we become a whole range of other people.

J.A.: Do you think your *Electronic Diaries* are a sort of talking cure? Do you think confession is a therapeutic way to express yourself?

L.H.: It's one way. It's not the only way.

J.A.: What other ways are you thinking about?

LH: You can write, you can do art, you could roller skate... there are all kinds of things. I spent a long time doing analysis which was a lot of talking and the talking cure, finding out what comes forward and how, that was interesting for me.

J.A.: Another work I think is interesting is *Desire* incorporated. What was your intention in this work and how did you decide to start this project?

L.H.: Oh, it was a... you know? Using ads and making fake ads and how it was all basically fraudulent, which is what advertising is anyway. And people are always looking for something beyond themselves, but it's never really true what they find. Taking an ad, and actually putting an ad out, and seeing who would answer it. And finding out what the people who would answer that ad would want.

J.A.: Do you think of video-confessions as a sort of genre in video art?

L.H.: Yeah, I do.

J.A.: What's about your recent work? I know your work *Technolust* that you presented at the Toronto Film Festival but I don't know what are you working on currently. Do you have a project in course?

L.H.: Yeah, I'm working on the history of the Feminist Art Movement, a film that has 300 hours. [] It will be done probably by April, May. It's got the music of all the riot grrls, like Sleater Kinney and Carrie Brownstein. I'm going to have that 90 minute version finished by the Spring, but then the entire 300 hours will be accessible, linkable, online and then also I'll do a graphic novel with it. I just started shooting people going through my living room. A lot of those people aren't alive anymore. So I have to do it.

J.A.: It's a long work.

L.H.: It's a lot of work.

J.A.: When did you start it?

L.H.: 1968 (laughing). In a sense this is like a diary because I talk in between about what was happening personally and politically, how this all happened. And I have the women at all different ages throughout the years.

J.A.: Do you see an evolution with your *Electronic Diaries*? Does it change of concept?

L.H.: It's like the *Electronic Diaries* in many ways. Commenting on the times, and what was happening to me, what was happening to other people, information nobody knows...

J.A.: How many *Electronic Diaries* do you have?

L.H.: There are five.

J.A.: Ok, thank you very much for the interview. It was a pleasure.

ENTREVISTA A DEIRDRE LOGUE / INTERVIEW WITH DEIRDRE LOGUE



Deirdre Logue (Scarborough, Ontario, Canadá 1964) es una reconocida videoartista canadiense que trabaja también el cine experimental. Realizamos esta entrevista de forma personal en V-Tape, centro de distribución de vídeo independiente, el 28 de junio de 2011.

Deirdre Logue (Scarborough, Ontario, Canada 1964) is a highly regarded Canadian videoartist who works also in experimental film. I interviewed her at V-Tape, a center for distribution of independent video, on June 28th, 2011.

Juan Antonio Cerezuela (J.A.): If you had to describe your work, what would you say is it about?

Deirdre Logue (D.L.): I would say it's mostly about the self, not [about] me, but about the self. Human experience, intimacy, the way our brains, our psychology and our personality interact with everyday things, with small things. It is about the self but also how the self is shaped by small things. The trip to the dentist, the patterns of the fabric on the bed sheet, the things that we usually don't think as large and impactful, but the small things, how they shape a person.

J.A.: Would you define your work as confessional?

D.L.: Not so much. It [might] appear as confessional but I would describe them more as self-presentational. It's not really autobiographical, because it is not really about the past. And it's also not really confessional, for me that has too many references to Catholicism or the way people work with YouTube or MySpace. For me it's been a long journey since the late eighties or nineties, [when I started] working with self-portraiture but more in the present tense. I like to speak in the work in the present moment. And I have nothing to confess. [laughs].

J.A.: You often use voice-over over old footage – I'm not sure if it's found footage or if you have recorded it yourself. The intersection between the image and the words sometimes seems very autobiographical to me. There was one, for example, where you say that you've never gotten a driver's license. Does that mean it is kind of autobiographical?

D.L.: It's personal, but I don't think that makes it autobiographical. I think there is a difference between personal work or work that's drawn from personal experience [and autobiography]. The fact that I don't have a driver's license isn't very interesting to anyone. The scenario that unfolds puts two things together: one is the crashing of the bikes, the children, there is this idea of chaos unfolding. And that's paired with the notion that eventually, over time, we let certain things go. And that's more universal than it is personal. So even if it's true that I do not have a driver's license, there is something else that makes it interesting. The fact that I don't have a driver's license isn't interesting to anyone at all. I consider myself a minimalist. I work with simple pairings, The chaos of the children and their tricycles and the fact that I'm coming to terms with the reality that I won't get a driver's license is a more complicated thing, it is transferable to many people's life experience, not simply my own. Not that I'm avoiding the idea of autobiography because clearly it is autobiographical work but I try to push that past the simply autobiographical.

J.A.: In some of your work you use loops, why do you use the repetition of the image?

D.L.: After ten years of psychoanalysis I came to the conclusion that perhaps there is something fundamental in repetition. I loop small fragments but I'm not the artist that works large scale with loops. I don't repeat a piece, I repeat a fragment. [I do that for several reasons:] to allow us to examine this fragment more closely, to build repetition, to echo a sentiment, to make a point. It doesn't go on forever though, it's not an infinite loop, it ends at some time. Every time you play a record, you play a loop; sometimes you just play a song [laughs]. I think loops are really useful if there's a rationale, if there's a reason. Even works like *Per Se*, that do not have a direct loop, a fragment repeating over and over again, there is kind of an implied loop. In works where an action takes place, like the movement between the bedspring and the mattress, you could come under the bed and go back through [the mattress] and so on. Or I could say the same things over and over again even though there is no repetition of the action. Well, there is repetition in the action but it's not the same piece over and over again. It's built in, it's an implied loop. And that's also the way we process, that's the way we think things through. If you're worried about your health, there are repetitions: "Am I ok, will I be ok..." I worry, I think about these things all the time. Those are like feedback loops in your brain. And that's why I like to work with loops.

J.A.: How did you decide to do *Why Always Instead of Just Sometimes*.

D.L.: How did I decide to do that? I don't know.

J.A.: Did you first do the videos and then put them all together?

D.L.: I work on small pieces all the time. I have maybe 50 works right now, all small little pieces here and there. Some of them are finished, some are set aside to be finished later and some of them I just need to do something like trim and clean and credits and titles or

whatever. Sometimes things are kind of in progress. So unfinished things, things being finished and finished things coexist for a long time. For both *Enlightened Nonsense* and *Why Always Instead of Sometimes* it took two or three years to gather material, to make new things, to organize. And then eventually what happens is that I have a chance to work, maybe a few weeks or maybe a month. With *Always* I wasn't commissioned, I was asked to do a *New Directions in Cinema Series* for LIFT [Liaison of Independent Filmmakers of Toronto] and they said I was going to have a show. So I gathered all the things I had been working on and chose those that fit a loose conceptual framework. Even if I'm working in a series and I'm working on a theme, you can see there are several themes inside. It's like several small bodies inside one big body. There were for example *Beyond the Usual Limits Part 1, Part 2* and *Part 3*. That was there, [and there also was] all the found footage with the driver's and all that. [And there were the] *Per Se* clips. So I found a way to bring all these different series together. It's my [way of working], my process: being reluctant to start and reluctant to finish. If there is some external pressure I ask myself whether some of them makes sense [together] and decide that this is it for now. It's an accumulation of works that have relationships more than a series based on something.

J.A.: Some of them are connected to performance, are you interested in performance?

D.L.: Yes, I started with performance, working with other artists mostly. Yes, I'm very interested in performance and most of my interests are in early conceptual art like early video, where tapes were [shown as shot], where people didn't edit. I'm also interested in performance art, feminist performance art in particular. A lot of artists of the early conceptual era did performance for the camera, did performances that were documented. What I'm not interested in is performance by women [on one side] and video art [on the other]. I try to bring the two together through my work. As I mentioned before, I love minimalism, I also like earthworks, and these also have an influence [on my work]. I work with hand-processed 16mm film and with little digital cameras. I work in film and video and these types of hyper technologies all the time. I work a little bit with collage and a few other little things. So my interests are pretty varied. But if I had to sweep all the others away I feel that performance art - rather than video art - would be the most important influence [in my work].

J.A.: In *Per Se* and in *Eclipse* you use a webcam, is that right?

D.L.: No, it isn't. It's just a video camera.

J.A.: It really feels like a webcam.

D.L.: That's because I look in here, in the mirror. If you flip this around it seems like I speak to a webcam but it's just a little camera. *Eclipse* is in night vision and the other is shot in a slow mode. Both are actually shot in the dark, but with two different cameras with two different settings. You can set the camera to work with fast movement or low light. In *Per*

Se I'm moving really fast while I'm talking very slow. When you're moving really fast, the camera can't catch all the information so you get this weird transparency and staggering. I'm moving really fast but I'm speaking really slow, so my mouth matches. It's a trick. It's been edited but only to add the *per se*'s. And it's shot in whatever night vision the camera had, Night Shot Plus or something like that. So I've never used webcams. I've used Pixl Vision cameras and spy cameras and they might look like computer technologies but they're not.

J.A.: You used a wide variety of cameras: you've already mentioned Pixl Vision, super8, DVcam, 16mm etc. Why do you use different cameras in each of your videos and what advantages do you get from each camera?

D.L.: It's like a pack of crayons. Every color plays a role. For me [different cameras] offer different lenses, different recording mechanisms, different kinds of pictures. It's like having an expanded vocabulary. I like to move between them. I've just finished a piece I shot it on a tiny little digital camera. It records to a MiniSD card and it looks like super8. So I shot the piece and I re-recorded it from a laptop screen with a 16mm camera and I hand-processed the material. And, I think [the result] is fantastic! The aesthetic I'm after often has to go through a bunch of things before it finds [its final shape]. I like the noise, the chaos that comes from moving between different technologies. I'm more interested in the inbetween than I'm interested in a purely video aesthetic or a purely film aesthetic. I also need [all these cameras]. For things that are very intimate I can't have a big camera on a tripod. But I might want it to be shot on film, so I use video and get it into 16mm because I need the smaller lense. The rationale for using a particular technology sometimes comes from what I'm looking for but often it also comes from something else: if you had a studio and you were a painter, you had all sorts of different-sized canvasses, different paints, you'd move around different inspirations, image banks, magazines, whatever it is, you'd be looking all the time at things, or taking photographs. You'd bring all these things into play when you're a painter. I think this is also true for people who work in media. Most people I know are interested in moving images and in the recording of the subjects they chose but in order to be inventive, to find an innovation you need to work with more than one device

J.A.: And have you shot with mobile phones?

D.L.: Yes, sure. Mobile phones, webcams, whatever. I feel like it's all good. It's all contributing to the creation of your work.

J.A.: *Per Se* seems a reflection on the way one opens oneself to others in intimacy or privacy. Could you explain more about this work? You're talking about something that is going to be very intimate, but you don't say anything.

D.L.: That's right. It's the threshold. It's a weird piece. At the beginning it's supposed to set you up. Every time I try to explain *Per Se* I sound like I'm saying the exact words of the

work, just repeating what I say in *Per Se* [laughs] The level of privacy in some of the work, not all of it, is very deep, it's far beneath the surface, so in order to work in that way I often work in that threshold. Part of the intimacy of the work is that the deeply personal aspects are buffered somehow, like there is a wall, but you can see through it. *Per Se* essentially sets up the rest of the work by saying 'I'm trying to tell you personal things, but I don't know how, and I'm not sure I'm doing it very well and I apologize if it's not clear but this is the best I can do right now.' The expression *per se* is this thing people add to a sentence when they mean it's this, but not exactly. It's privacy, but not exactly privacy, it's public but not exactly public, it's me, but not really. It's this loop again, as if I proposed to tell you, tried to tell you but all I say is that it's difficult to say what I'd like to say. And all that's in preparation for you seeing the rest of the work, so you know up front.

J.A.: In an interview with Mike Hoolboom you say about the way you work with a camera: 'My arm is a branch, the camera in my hand a leaf photosynthesizing.' This is a clear explanation of the symbiotic relationship between you and the camera. But you add: 'Despite of our closeness, I feel the camera can be very quick to judge. In fact I recorded a lot of things I feel the camera simply didn't like' It's the first time I see the camera as judge. Normally the camera is considered as something that does not judge what you say. It's like a mirror, it's silent, it has no reaction.

D.L.: It's about self-censorship. It's about how the self works against the self. And I do think that when we look in the mirror - well at least when I look in the mirror - we're always judging, whether we judge it fairly or unfairly. I think it's an interesting thing to consider, and I think it prompted my [work]. I am thinking about what it means to use cameras, how they function in our society. I use them like a mirror a lot, and I do think that there's a judgment and there are considerations taking place that we need to acknowledge. When I say that there are things that the camera simply didn't like, I'm not talking about me, I'm not really talking about the camera, but I'm talking about something, somewhere. I do think that we live in an age where there are cameras everywhere that do judge us and that record us and that are part of a larger machine, a larger panoptical surveillance. I'm trying to elude self-censorship. When the camera is out here [points with her arm away from the body], there is enough distance between me and it to allow for the possibility of a third eye. In the primal scene, a third eye developed. It's not mine and it's not the camera's but there is another vision, another view, and I also wanted to recognize the fact that the cameras can judge us and they do judge us.

J.A.: Do you think the relation between you and the camera is important?

D.L.: It's a relationship for sure, and I have to project who is that onto that object in order to make this kind of work. It's an eye, a face, a head, a thing. There is a real closeness here. And we need to analyze our relationship [with cameras]. It's not so much a statement of fact, it's more of a way to provoke us to think about how we have formed our relationships with cameras and what those relationships are like. If we see a camera in our hand, is this an 'us' looking at 'me' or is it 'me' looking at 'me' or is it something else.

J.A.: Confession has traditionally been related to the word and the verb. Do you think that an image can be confessional? What differences can you see between words and images?

D.L.: I think words often mask the truth. I think images are much more powerful in a confessional sense. There are two fundamentally different things, one is language based and one is not. I don't use language very much, and I think it's because I believe that minimal language together with the body are more expressive than complex language in sentences and paragraphs and books. The reduction creates an economy of expression. With less we have to be clearer. The body has every capacity to express itself, to repair itself, to migrate, to navigate or to translate all experience or to navigate all space. We are corporal, we are a physical entity and we give it almost no credit. We've drowned it in language and it's only made it more vulnerable. So I feel – and I fear - that because of that, we have lost our capacity to speak truthfully, autobiographically, personally or intimately.

J.A.: I've studied confession as something more related to the spoken word and I've found many language-based autobiographical videos in Canada. But then I found this film by Brakhage called *Confession*. There is no sound, only images. That made me think about what confession can be. Traditionally - and in religion - it has been through words, but video and film can communicate other kinds of confession in a different way. And that can be as powerful as through words or maybe even more so. There are many other examples, like Sadie Benning using the images of two Barbies lying on a bed in *A Place Called Lovely*. That's expressing so many things without words. What do you think are the differences between confessing through words or through images?

D.L.: I don't think it matters what the differences are. I think the reality is that some of us are more interested in confession without language than others. You're responding differently to images that communicate on a confessional level, that's all. The differences are vast, but then, it's like apples and oranges. For me there is a great divide between language and words. [...] We don't often think about confession and disclosure as similar. But disclosure is more interesting to me. And I think the body's capacity for disclosure is more substantial than language's capacity is. Disclosure is like a revealing. People go to confessions like 'I swore at my mum.' It's like, who gives a shit? So I feel like confession is an old model and that there's a new model. The body is so full of burden that it has come up with a new way of speaking. [...]

J.A.: In your works *Crash*, *Wheelie* and *Worry*, do you use your own film or is it found footage?

D.L.: *Worry* is Super 8. And *Crash* and *Wheelie* - and the soundtrack for *That Beauty* – all come from a film on toy safety from the sixties about children's toys and how dangerous they are. So when I use found footage I generally only draw from sources of interest. I do not just grab anything. There is some found footage in *Enlightened Nonsense*, too, like a drunk mommy and depressed girl on the phone. I'm using things I'm interested in, alcoholism and depression [laughs] [...]

J.A.: Words in your work are often a voice over written on the image. Why do you use that resource?

D.L.: That was transitional. In *Enlightened Nonsense* there are no words, and then I made a bunch of work with [written] text and then I started to speak in *Per Se*. So it was a kind of pre-language, as if it was pre-me speaking in front of the camera. It kind of worked, it eased me out of silence into addressing the camera directly with words. It's adolescence. It's all about adolescence. In adolescence it's like you can write but then can't think. Adolescence is between childhood and adulthood, so the [written] text is between silence and language. You know, when you are a teenager, you get your driver's license, but I didn't. And in *Wheelie*, where there is a tricycle and the kids and kind of a flaming background are the fires of puberty and then in *Crash* the popping of the wheelie is a little bit what it feels like to be an adolescent person. It's like you are rising but you are always falling backwards. Everything is horrible when you're that age. It's about instability. And that's the one where I say 'Even if I still make mistakes, I've found more people to blame.' So all of the chaos of adolescence materializes into adulthood as blame. It goes like: 'It's not me, I'm a grown-up! I could not possibly be acting as a child, I'm all grown up!' All this was transitional. In *Worry* it is actually me. I worried more as a child than would be normal. I was kind of moody. I think that's very true to adolescence, what traps us in our adolescent selves is our worry and our fear about the future. And then, by the time you're 40, you've worried so much you're sick from worry all the time. Those pieces are between silence and language, between childhood and adulthood.

J.A.: In *That Beauty* you appear dancing wearing headphones and you also use text.

D.L.: 'Guilty', 'Embarrassed', 'Forgotten'... And the soundtrack is from the same film about toy safety as is the guy saying 'That beauty right there.' It's about beauty and shame together.

J.A.: Do you find some similarities between your work *Suckling* and Sadie Benning's works?

Yeah, it's *Pixl Vision*. [My other work] *Blue* is also *Pixl Vision*. I've always loved Sadie Benning's works. I love Sadie Benning, she's a great person and she's very smart. Anyone that works with that technology was turned on to it by her early work – at least in my generation. She was an artist and as a very young person she turned the camera towards herself and recorded the pain through the trials and tribulations of love and sexuality and coming out. So yes, there sure is an influence there. [...] And *Suckling*, the reason why it's called suckling is because a suckling is a newborn baby, but we often associate the term with a suckling pig, which is what we roast and eat. We eat young things. We eat ourselves in that process. It's self consumption, it's auto-erotic, it's self-consuming. The word suckling is about feeding; on one hand there's the feeding of the baby - I'm the baby and the mother – and then there's the suckling pig, the desire and greed and the fact that we kill young things that are more delicious when they're babies.

J.A.: Do you think your work is somehow therapeutic?

D.L.: Sure. I think the process of making art is therapeutic and deeply traumatic at the same time. For me they cancel each other out. It would be very therapeutic if it wasn't so hard. [To the interviewer] I'm not helping you, am I? [Laughs] But you understand what I mean? It's a cliché to say that art is therapeutic. I don't think art is an occupation, I think it is a responsibility, I think it's my job and I think it is also political, engaged, it's a lot of things. I think every work of art is a manifesto, something that asserts all my values and everything that is important to me. Whether that's true is irrelevant, that's what I think it should do and what I think it should be. And I don't think that is therapeutic. At the same time, does being an artist contribute to my well-being? Yes, absolutely. Is it difficult? Yes, mostly because of my subject matter but also because I think there are challenges to be an artist in a society that doesn't value it. We each make our choices; I could have chosen anything but this is what I chose.

J.A.: Do you think fiction is part of your work?

D.L.: [...] I don't have any interest in fiction. I don't have any interest in narrative. I don't think they're bad things, I like fictional books and I like narrative work, sometimes, but I'm not interested in those things. I have more things I'm interested that are over here than I'm interested in fiction and narrative. But also, I think these are kind of industry things - I mostly think about my work as emotional work that is happening outside of the conventions of traditional cinema or traditional forms like narrative or fiction. So I kind of push those things away. I don't write scripts, I'm not into any of that. I don't think my work is concerned with the telling of stories, whether they be real or fantasy. But to complicate things, I think that my work is based on the subjects and things I think about. What is it going to be? It can be a bed or it can be a jaw or a [blue plastic] bag. Those things come from fantasies, fantasies of my own demise, dreams, experiences. And all of them have narratives and fictional elements within them, like a dream. I feel my work is more connected to dreams than it is to fiction or reality or narrative. But when you are dreaming there is a narrative, there are things that seem familiar, there are things that are completely fictionalized. I don't concern myself about those forms, but I do not deny that there are fictional elements or narrative aspects in my work at times.

J.A.: Thank you for this interview.

ENTREVISTA A MARGOT LOVEJOY / INTERVIEW WITH MARGOT LOVEJOY



Margot Lovejoy (Canadá, 1930) es una reconocida artista cuyo trabajo siempre implica el uso de tecnologías. Escritora de *Digital Currents: Art in the electronic Age*, Lovejoy es una profesora Emérita de reconocido prestigio en State University of New York. Realizamos esta entrevista en persona en casa de la artista, en el barrio de Queens, Nueva York, el 6 de diciembre de 2009.

Margot Lovejoy (Canada, 1930) is a renowned artist whose work is always based on the use of technologies. Author of *Digital Currents: Art in the electronic Age*, she is Professor Emerita at the State University of New York. I interviewed her at her home, in Queens (New York), on December 6th, 2009.

Juan Antonio Cerezuela (J.A.): of your professional life as a professor at University and how you became interested in media and digital art

Margot Lovejoy (M.L.): Well, of course. I studied in Europe and I came back to Canada and tried to start working there as a freelance artist. Then, when I moved to New York, because my husband was invited to work at the United Nations, I decided to go back to school [laughs] and study more about printmaking. I was very involved with printmaking and I preferred that kind of work because it allowed a lot of experimentation with visual means and at that time, back in 1966 [...], and at that time there was no video and no computers [laughs], so what could you do, you know? I wasn't interested in painting. I liked sculpture, but actually printmaking really did have a lot of interesting levels to it, and one of them was that things that you've made you could share with other people, and I've always felt that, as an artist, I wanted to share the things I created. What was a point of making them just for sale. The idea was to express oneself and to get the message out. So, I studied there for four years and then I started teaching at various schools, but I didn't have a fulltime job until 1978.

At that time it was very difficult for women to get positions at universities. It was almost impossible. There were a few, but not many. So, when affirmative action laws were passed by US universities in 1978, well, universities had to hire women [laughs] [They needed women] who were well advanced in their work, who had experience, etcetera. So I was one of first to be hired at a University. It was a new state university in New York state, [Purchase College, State University New York], which was just opening. It was a new university and it was focused on the arts – both visual arts and performing arts – and had

elements about humanities and sciences, so it was quite an interesting place to be. I worked there for twenty years and I found that I learnt a great deal and as soon as I could I started being involved with video and the computer. And I began to move away from printmaking. I also was writing. I wrote a book in 1989, which was about the relationship between art and technology. That was a major [project] and it took me about nine years to finish it. [In reality] I had only started it to find out more about that relationship myself. [Back then] there wasn't anything there for you to refer to. There was nothing about video, there was nothing about the computer. It was really a lot of research on my part, picking up all those things; and you know what research is like, you find out a lot, you learn a lot and you are able to express all that in a way you hope inspires others.

J.A.: In general terms, what is your art work about?

M.L.: First of all, it was the sixties and seventies, even the fifties actually, so it was all about very formal abstract art and it was almost impossible to be accepted in the art world unless you were doing that. I became very involved in photography. I had my own photographic studio in my house and I was interested in visual materials as well as in the printmaking I mentioned before. But I found that in doing large screen prints for example, that the work I did was mostly focused on space and time issues, very formal kinds of issues at that time. And I brought in some of the photographic aspects as minor parts into those prints, so that's really what I was doing until about 1982-83, when it was possible to really use the computer and to work in different ways.

J.A.: And when did you start your first web projects?

M.L.: That was much later of course. The web [wasn't there back then] I remember actually in 1994, when one of my colleagues on campus grabbed my hand and said "Come on! Let's go over to the Science Department. The first browser is there." [laughs] "We can travel around the world on this browser", [he said]. So it was very exciting actually. I forgot the exact name of the browser. And we went to the Louvre. We were able to see the Mona Lisa, we were able to travel around on the computer. So I became an advocate for bringing computers into the Visual Arts Department. But most of the Faculty were not, they wanted to stick to more traditional ways of working. So that was a failure in terms of that in 1983 or 1984, when we brought these very first kinds of computers to the school and found that it was difficult to work with them because they didn't have much memory. It was difficult to find ways of working with images on the computer. There is no doubt about it. So it's interesting now to see the artists who were so deeply opposed to using the computer are those who are now using it [laughs] And they are loving it ever since the beginning of email back in 1995 when they began to need to use a computer.

J.A.: What are the reasons that made you start your Confess Project?

M.L.: The Confess Project? Well, I became very interested in the web. I had just come back from the India. I had received an Arts International grant to travel there and to get a

research about domestic violence. I was very involved in that and when I came back the grant also covered an exhibition at the Queens Museum. So I created a monument to the victims of domestic violence, and had the idea of reaching out into the community, sending out letters and I designed a folder where people could write their stories or their poems or do some drawings and send them back to the museum and they were displayed on a huge ten-foot-high wall. I actually thought that these stories and these drawings were so powerful that it made everything come to life about domestic violence issues, even more than a memorial. In that exhibition I also had two channels of video which were playing on each side of when I had been in India. There I had actually been working with dancers and I had choreographed the dancers and I wanted to present that as part of the memorial. All that was at the time of the United Nations women's meeting in China, in Beijing. It seemed to me that this exhibition should be a web project so it could be out there. I could put all the statistics I had gathered. All these writings should be out there in the world so that people could go there and see them and be involved with them. So that was my very first website. It was difficult because we only had html language and it was quite difficult making a decent looking website. So I worked with some other people, especially Benjamin Wilde, a French artist who is now the chief curator at the Laboral in Gijón (Spain). [...] He had come to United States and he was trying to get artists interested in making internet projects. He provided technicians who could do the programming. He started a lot in the art community as to working with internet, so that was the first time that I began and... sorry... I'm moving away from your questions [laughs].

J.A.: That's OK. The question was more about the reasons that made you start the Confess Project.

M.L.: The thing that really made me start was this idea of gathering authentic narratives. After Parthenia I tried working with different kinds of installations. I was very committed to participatory aspects of art. I felt that that was a really important direction for artist to go into. But I didn't like what I had done. The installations and the participation were just a little too difficult... I don't know... I wasn't satisfied, so I decided to do another website. I had the idea of a turning point in your life. What was the most important event in your life that caused you to change and to find a new direction? That was the concept behind it, so I called it myturningpoint.com. Technology had improved a great deal and I really wanted to find ways to make this very effective, so I had a residency at the Banff Center in Canada for a month and I was able to find people that could work with me here in translating some of the elements [into reality] Perhaps I should be more explicit: I was trying to divide the turning point stories into those that were stories about a crisis in your life or stories that were actually transformative in a spiritual sense. So that was what laid behind the idea of the turning point stories. I was able to work with Marek Walczak and other people to look the narratives that we received and be able to separate them as to whether they were crisis or transitory stories. There were ten other levels that people could actually discover by researching on the website: whether they were done by males or females or with different technologies or whether they had to do with a death in the family or various other kinds of topics. By working with Marek we were able to figure out how analyse the stories when they came into the web and to be able to use the research

possibilities of the web to actually allow this kind of filtering out of information to make it more interesting and to make it more available.

J.A.: How long have you been working on the Confess project?

M.L.: The fact that I started with this idea of the turning point of your life was more about your everyday life, the fears you may have or about the great insights that you gain in your life that cause you to change. And then I realized that there was something else. There are things that are important because they have changed your life but which you are not proud of, which you have not told to other people. These are deeply held secrets that you don't announce to most people. I started thinking along those lines and I realized that most people used to go to church to confess, they were feeling that they had to do that, but these days people are going to therapies to give their stories they don't normally talk about in order to get healed. So I really liked that idea, the idea of healing – I have done many other works based on that kind of things, kind of thing of memory, healing. So, that's what was starting me and it took about five years to develop.

J.A.: Your web projects seem to be very process-based, they seem to need the collaboration and participation from other people, and I suppose that it takes a long time to really start working with the participants. Are you still receiving new participants in your work?

M.L.: Still receiving, they are still coming in. Not so much [anymore though]. The Turns project dates from 2002 and it was shown in the Whitney Biennial that year, but also overseas, it was shown in Taiwan. I'm still getting some drawings and some narratives on that project. So much has been happening on the internet with all the social programming on Facebook and Twitter. They're taking up a lot of people's time and there are actually a lot of other websites that are dealing with confessional ideas that they are called Confessional or they may just be Tell your secrets or something like that. I realize that there is a great deal of that kind of work going on. Some of them have actually become commercial. So, I'm a sort of disappointed about that; that isn't more serious. I felt that my work was of a different character, that it was the idea of healing, of group therapy, where people were exchanging ideas and where they could be comments and where you get advice from people who were going online.

There are changes in generations and time periods, so that now we have people who are moving away from the religious element and going into the therapy idea. But to give a kind of history of that and to show that there is a huge change going on now in the West about questioning the value of Christianity. So I really felt that I wanted to express my opinions about that, that it should be ok to question that.

I [still] do a lot of research on that. I went back to very early periods and reviewed Milton's Paradise Lost. There are very interesting things in artworks, in operas and films and books that one could look at The whole confessional idea has been one that is still having a deep

effect in people's lives and that is used a lot as an artistic beginning of the work. They may not be called confessional, but actually are based on these things that are hidden, that don't come out easily and that are bothering us.

[...]

By the way, one of the reasons why it took so long to finish this work was that I threw everything out after about two years of working on the website. I really didn't like the way it was being developing so I threw all out and started all over again. So it did take a long time.

J.A.: Your *Confess project* works as a kind of hotline where you can leave your message or confession. What difference do you see between a hotline and your website project? I think you have been talking about a kind of commercial type of confession that seems so different to sharing confessions with a community.

M.L.: I do think that this is a period where more people than ever have access to internet and they feel like in another world. It's a copy of the world we have. Unfortunately with all the bad parts as well as the good parts. But it's also like an overwhelming presence and I think that the participation that people make now is quite different. Actually I went to a conference about this at the New School which had to do with questions of the political aspects of the way we are being used by the Internet. So I'm starting to change my outlook quite a lot. [If I wanted to do] another project that called for a lot of participation, I think I might try another approach. I see that the internet is being used so much commercially now, that there is practically no difference and that people going online don't even think of looking for artworks unless it's for something for sale, like when you have a gallery – or even net gallery - that is offering a lot of artists' work for sale. So to actually create a work that is using the web as a medium is quite rare still. And when I mention the people that this is an art work online they look at me like I'm crazy [laughs]. There has just been a huge change in this period from 1995 and nearly 2010. It's only 15 years that we had this vast change in the world. That's affecting everything. It's affecting journalism, it's affecting writing, films, newspapers, you name it. It's having a huge effect in academia as well. Everybody is rethinking their relationship to it.

ENTREVISTA A RENATA MOHAMED / INTERVIEW WITH RENATA MOHAMED



Renata Mohamed (British Virgin Islands, Reino Unido, 1980) es una joven videoartista y cineasta canadiense. Realizamos esta entrevista en persona en LIFT (Liaison of Independent Filmmakers of Toronto) el 30 de junio de 2011.

Renata Mohamed (British Virgin Islands, United Kingdom, 1980) is a young Canadian videoartist and filmmaker. I interviewed her at LIFT (Liaison of Independent Filmmakers of Toronto) on June 30th, 2011.

Juan Antonio Cerezuela Zaplana (J.A.): First I would like to ask you about your background in video and film making.

Renata Mohamed (R.M.): My parents are from Guyana in South America. After they had married they moved to a small group of Caribbean Islands called the British Virgin Islands and that's where my brother and I were born. In the late eighties we moved to Canada, to a suburb called Brampton, just outside the Toronto area. I was about eight when we came and I went from third grade to High School in Brampton. Then I went to the Ontario College of Art & Design, a university in downtown Toronto. I guess I would identify as Indio Caribbean or West Indian. But I've grown up in Canada. I've really spent more than two thirds of my life here.

J.A.: So you feel Canadian?

R.M.: Yes, [I feel Canadian] with a Caribbean background. That's my cultural background. Art and craft type activities are really common in my family. My dad is a tradesman, so he does a lot with carpentry. He went to trade school in Guyana for that. My mother sews, she was a seamstress for many years. So these techniques, these different ways of working with [your] hands and creating work is not unfamiliar in my family. I did quite a bit of art in High school and that's why I always had an interest in arts. And I've geared towards the form of video in my second year at OCAD [Ontario College of Art & Design]. In my first year everyone was taking the same basic and fundamental classes and [first] I wanted to go into graphic design. During my first year they had an open house for all the different disciplines and when I attended the film and video one, [I found that] really interesting, really captivating. So I switched direction [and started] a degree called integrated media. Basically it encompassed film, video, audio, performance, robotics, electronics and things like that. I took mainly the film and video classes and supplemented

with things like photography and a very little bit of printmaking. But film was my main focus

J.A.: Do you think these worlds are connected? Do you feel there is a connection between photography, performance and your film production?

R.M.: Not necessarily. There was kind of an unofficial division, I found. People who did robotics took robotics, programming and sculpture and did a lot of installation work. And then there were people who took video, film photography and that kind of disciplines. But in my case, I wasn't thinking about that aspect. I was more of trying to get something out of my system and sort of reveal it to my parents. And just the nature of [coming out] to them in person was really scary for me. So I thought that if I could construct this letter on video, [it was] a kind of confession, then I would have a distance. I could have them watch it on screen. I could put down a letter and confess my feelings in this medium and have them watch. It would be easier than me [doing it face to face]

J.A.: That was one of my questions [laughs].

R.M.: I wanted to be able to tell them, but not directly. [Video] was the medium to tell them without them having to read it. For them just to hear my voice is multimedia, where they can listen to me on an audio recording and see images. I wanted to construct it in a loving way because it's kind of hard for a family, for parents to hear this news. They often see being gay as something negative. I find a lot of families aren't necessarily accepting, it's something challenging to families or towards the way families are constructed, their upbringing. And of course it's not like that at all. I wanted to have [something] familiar, loving and embracing, that history of my family upbringing's still part of it. That's why I have images of my family in the past. But I wasn't thinking of the 'multimedia' or of putting different disciplines together, [I rather thought] of the visual than the technical aspects.

J.A.: So, for you, video or film was kind of a mediator between your family and you?

R.M.: Exactly, yes. It was the easiest way to have them hear it directly from me. [It was] like a mask, a TV-screen mask.

J.A.: But you didn't send it to them as a letter?

R.M.: No, I told them that I wanted to show them something really important. [We were all] at home with my brother, and I told them that I wanted to show them something specific and really important. I told them to turn it on and watch it and I left because I couldn't be in the room [laughs] That was a bit too much.

J.A.: How was the reaction?

R.M.: It was really bad, really negative. They thought it was wrong. I was [also] a bit silly because I was getting a bit of an ego because everyone at school, my peers and my instructors, said that they really liked it and the way it was constructed visually and the sort of meanings behind it. So I had only heard positive things [but more] in an art critique way. I was like, of course they're going to love it, I used super 8 and I have hand processed images and it looked all so beautiful! But of course my parents were hearing the negative side and that's something they don't want to hear, so it was just negative

J.A.: Why do you use voice over in your video?

R.M.: [laughs] Because I don't really like myself on camera. [It was also because of] the way it was constructed. The audio was that I was interviewing my parents on family issues. I [had told them] that I was going to do the project on family. So I was getting them to reflect on our family. I wanted to reflect on family because a coming out usually – well not usually but often - destroys family relationships. So I really wanted to stress, to expose, the negative [side] of what's happening now, of what I am going through in my life now, and visually to have the past and the past wasn't bad, these were all good things that were happening. I guess [that was] more of a reassurance way. They're only going to hear present stuff, of where I am now, to be queer, but I didn't want them to forget about the past. So I had the visuals to the past. I wanted to separate [past and present] that way.

J.A.: So you recorded the images on super 8?

R.M.: Yes. The still images were from when my parents were getting married and [from when] I was young. And the moving images I shot on super 8. What my parents were doing in the moving images relates to me like I'm creating this film. That's kind of my art, and they do what they're doing: My mum's sewing and my dad is doing his technical work.

J.A.: Do you think your work was somehow therapeutic? Did it give you some self-confidence?

R.M.: Whether it was a therapy for me? Yes. It was my thesis film, well it is an undergrad work, but it is kind of a thesis project. [Initially] I was proposing bigger projects. I was proposing completely different things. I was also commuting back and forth as I was living in the suburbs. So I was proposing this big commuting, travelling, where-you-are piece, an installation. I was proposing these things and they weren't really coming together. My teacher saw that and she challenged me and said: 'You know, these things are interesting but they are not coming together and it seems like you're avoiding something and you were trying to go around an issue and I don't really know what it is.' But I did! At that time I knew exactly [what] I wanted to do. That part of my life where I wanted to come out to my parents and I felt that it was about time to and I wanted to address that. I guess I was indirectly trying to get that message out. And this happened almost near the end of the school year and I basically said: This bothers me and I should do a simple project, something I can do really quick, which would be super 8. And it's reversal so whatever I

shot I [can] reprocess. [It's] cheap and quick. I could do a voice over narration by myself. So I wrote out the letter with [what] I basically wanted to say to them and then recorded it with a little dat recorder and then I put that together. Getting feedback did help quite a bit. At the time, it was really hard to show it [to my parents] and to have their reaction but it was kind of therapeutic. Now I can see the larger picture. About a year after that happened [I think] it was good. At the time I thought it was a bad idea [laughs]. But it was better in the long run. And then they've gotten a little better, so I'm glad that I've told them

J.A.: You have shown the video at various festivals. Do you think showing it to a bigger audience has helped you?

R.M.: Well, my parents don't know about that [laughs]. They said: 'Don't show this film to anyone.' So they don't know really that it's been shown around. The distributor CFMDC has a good niche market for queer films, I think that has helped. I guess it could be like a conventional coming out film. Some people argue coming out films are redundant or boring. Everyone comes out at one time or another and everyone's experience is different but somewhat similar, so I don't think these stories get old. I think they do well if they're just honest and natural, because everyone, whether they've come out or not, can relate to it, even if it's not the same way they came out, even if they had a different experience, a very positive one or a horrible one. I think everyone relates to their family. [When] you're holding back something from your family, even if you're not queer and it's just about choosing a different profession or something, you're [looking for] acceptance from your family. Family acceptance is important and there are different angles people can relate to.

J.A.: Did you have any artistic reference? Have you read or seen any video letter before doing yours? Why did you choose the form of video letter?

R.M.: Oh, that's bad. I should be able to reference some people at school. I think the use of voice over with a lot of artists is a really positive, honest way to have your voice out there. And again, I was coming from the [opposite direction]: it wasn't that I wanted to make a video to come out to my parents, I wanted to come out to my parents and [I was looking for the] best way. And I found that a [video] letter would be able to tell them. [I chose the video letter] because I wasn't able to tell them face to face. And then, it's still a story, and another way of telling stories is to write them down. So I decided to do that and have that recorded.

J.A.: Traditionally, confession has been expressed in words. There are, however, works like Stan Brakhage's 'Confession'. It's a silent film, there are no words. Still it's titled confession. Do you think images can confess as much as words?

R.M.: I think [images] can definitely confess as much [as words]. It is maybe more implied because if you can hear [a confession] and it's traditionally constructed in linear language, it's literal and very obvious. But then it can be more abstract if it's less cohesive, if it's

more fragmented. It could be really implied as well, as there could be just segments of words strung together. I could be intended to be a new way of seeing things. With images, you can just see a traditional narrative, images that have certain montages and piece together a confession really directly, or it could be partial images or abstract images that imply a kind of more open ended story. I think they can be both as direct. Maybe a lot of people think that hearing words is more direct, but [this is] not necessarily [so].

J.A.: I think that depends. If you take poetry, you can have a very personal and autobiographical poem, but at the same time it can be very metaphorical, very indirect. Maybe it's the way you use the words, the way you use the images.

R.M.: Because you can be really abstract. Yes, I think they can both be equally confessional depending [on how they're used]

J.A.: Do you want to add something?

R.M.: I guess confessions can be really private, but it depends on the material, [it depends on] how you see it. Some people may think coming out is really private, they credit it as really personal. And [when] they deliver that, it would be easy to see in their work if they view it as a confession or just as something that's part of them and nothing to feel ashamed of. Maybe not ashamed, maybe they feel that not much emphasis should be placed on it. In a confession, it's just a fact. It [can] also be harder depending on who the audience is. In a more academic setting or in a gathering of similar minds or beliefs, it's more like a group discussion. But if you're talking to someone more personal, to your family, someone really close to you, [it's really different.]

J.A.: Yes it depends very much on who is addressed.

R.M.: I might be able to talk about this with a bunch of other queer people in a particular setting, say a party weekend. It's not that big of a deal it's not seen as a confession because that's not how you address this audience. But then to someone else – to yourself it could be the same material, the same information - but you would see it as a confession depending on who you're addressing it to. I myself [can talk about it] with my friends and would never see it as a confession, it's just conversation. But then, with family or other people, not people of authority but just someone else, that can change, I can feel apprehensive.

J.A.: That's interesting. When I tell people that I work on video confession, people think about religious confession. I understand that religious confession is the first association. However, confession has changed so much over time and there are now very different types of confession. And I like seeing this transformation of the concept of confession. So it's not only something connected with religion.

R.M.: Or something negative as well.

J.A.: Yes, that's right. You can see that also on social networks, on personal blogs, people are confessing, people are writing diaries. These are confessions but I think it's not the same type of confession. It's a confession to an audience, so maybe it's filtered. Also in literature we find this. Rousseau for example wrote his 'Confessions' and he wrote it to show everyone how virtuous he was. It is not a private confession of a hidden secret, but a confession to a general audience.

R.M.: Even when people want to be really open, everyone has some kind of insecurity and they find some way to mask it that is comfortable for them. I saw a film on Anne Lister, an English writer from the regency period. There was actually a documentary and a narrative film on her. Basically she was enclosed and [it wasn't known] at her time of that she would go after a lot of women, that she would court women. But she would write about all her sexual encounters with them and all her lovers in code. She was quite smart. She would write about her daily life as a woman during that period in England in normal English but she would use a sort of scientific code and different symbols to talk about the exchanges with her lovers at the time. [The code she used] was so complex that it took years to decipher. She was quite open but when she was writing it down she was kind of secret in that sense, even in the public sense. Everyone knew she was gay and that she was after women. If you can watch it, it's a BBC documentary [called 'Revealing Anne Lister']. They [also] made a big narrative film, a BBC TV movie called 'The Secret Diaries of Anne Lister'. I was glad to see the documentary before seeing the TV movie. I didn't really enjoy the TV movie that much. The documentary is really interesting and they went through the archives of her novels and her main writings. People think of that period and they think of Jane Austin and 'Pride and Prejudice' and that sort of stuff. But she painted a different picture [of that period]. She was open in one way, but then she wrote about these events in code.

J.A.: Yes, that's right. For me it's sometimes difficult to differentiate between autobiography and confession. I think when it's a confession done more with the purpose of being read or seen, it becomes more of an autobiography because you are...

R.M.: ... painting a picture.

J.A.: Yes. You are filtering the information. There is some difficulty in neatly distinguishing confession and autobiography. That happens for example with Rousseau, which in my opinion is despite its title more an autobiography. And that's what I am interested in, why did you call / he call it confession if it's more autobiographical than confessional. That's part of my research.

And then there is fictional confession, a confession that is presented as real but that actually is entirely fictional.

R.M.: Reality shows! [Laughs]

J.A.: Right. Using close shots and all these techniques that make you believe that it's a confession, but it's not. That's interesting too, because you are using confession as a vehicle to talk about other things.

There is also confession as a method, where you try to extract information. For example Rodney Werden in the eighties here in Canada, he was asking subjects all the time questions on their sexuality and their sexual practices. Some of the subjects were masochists and he was very curious and he kept asking them and they would answer his questions. This is more like in a criminal investigation when police question a suspect.

R.M.: An interrogation.

J.A.: Yes exactly, an interrogation. It's another type of confession where you try to extract information.

R.M.: It's kind of a forced confession.

J.A.: Yes. It's not coming from the subject out of a need for confession

R.M.: It's drawn out.

J.A.: Yes. Thank you very much for this interview.

ENTREVISTA A VALÉRIE MRÉJEN / INTERVIEW WITH VALÉRIE MRÉJEN



Valérie Mréjen (París, Francia, 1969) es una reconocida videoartista y escritora internacional. Realizamos esta entrevista en persona en Madrid el 6 de octubre de 2011 con motivo de la inauguración de su exposición en Matadero Madrid Centro de Creación Contemporánea.

Valérie Mréjen (Paris, France, 1969) is a renowned international videoartist and writer. I interviewed her in Madrid on October 6th, 2011, during the opening of her exhibition in Matadero Madrid Centro de Creación contemporánea.

Juan Antonio Cerezuela Zaplana (J.A.): If you had to describe your artistic work, what would you say is it about?

Valérie Mréjen (V.M.): It's always difficult for me to describe what I do to people who don't know my work. I never know how I should start, but I would say it's mainly films and video works and also books that show people trying to communicate and to talk with each other. It's a lot about how people manage to express themselves or deal with a common place, story or memory, things like that, personal memories and things that are deeply inside our minds and how it is possible to tell a story, basically.

J.A.: In most of your works, the actors or the subjects that you film look at the camera. Why do you use these shots so close to the face? Does it make the actors look more like real people?

V.M.: I see it this way: when I ask people to speak in front of the camera, something I did from very early on was [asking them to look into the camera] It wasn't something theoretical. It was an intuition. I don't really know why exactly I need this very direct frontality. It came to me after a while that it had something to do with language. I think that it's like in real life, when someone speaks and looks at you, what he says becomes more real. It somehow becomes more important. Maybe I wanted these characters to deliver their message in a very important way. I was also looking for something neutral in tone, something close to when you're making a report at a police station. All these memories and stories were very emotional or personal. So it occurred to me that it was interesting to create a décalage [fr: discrepancy, contrast shift], a gap between what was told and the way it was told. Sometimes they were very traumatic memories and the fact

that people weren't expressing any emotion created something very [ambiguous], I liked that you couldn't tell if it was documentary or fiction, if people were telling true stories or not.

J.A.: It's like the ambiguity of documentary and fiction, and you don't know exactly what it is.

V.M.: In real life sometimes [incredible] things happen. People tell true stories and they sound so incredible that [you think] they can't possibly be true. And they are actually true sometimes. I like this kind of plays, where you don't know anymore, where you are lost and [where it]it doesn't really matter. You care more about the person in front of the camera, about their special presence, half laughing and half dramatic.

J.A.: I can see that. Are the subjects of your films actors or friends? I think you appeared in some of your films...

V.M.: Yes, maybe. I think I just appear in one video.

J.A.: Can you describe the process of filming your portraits?

V.M.: For example, for *Portraits Filmés*, where people tell a memory, I asked some friends of mine who are not actors. I wanted to work with them as actors nevertheless. I told them that I wanted them to record one memory. We had to prepare before [the actual shooting]: they told me what kind of story they were thinking about. Sometimes I [didn't like] story itself, when it was too anecdotic. Of course I liked the stories that were half dramatic and half absurd, that had this double status. So at first there was the choice we made together by talking. Sometimes we didn't pick the first memory but one that came to their mind after digging a little more. After that, I just asked them to sit in front of the camera and they had to cooperate, it was kind of an exercise. And sometimes it worked, sometimes not. But it was interesting for me to ask them to repeat. Usually I made ten or twelve shots of each of them and sometimes it was the last ones that were the most interesting because then people were almost 'high'. [When] people were repeating their own stories and they [became] completely detached from their own memory, they were reciting their own speech. After that it reached [what] I wanted.

J.A.: After many times telling the same and the same...

V.M.: They kept the distance. But some of the stories people told me were too long. I didn't keep all the stories in the final editing. [Later] I was invited to teach at Le Fresnoy [an institute for contemporary art] in Tourcoing [Northern France] and there I was offered the possibility to make a short film. So I used some of the stories I hadn't edited in *Portraits Filmés*. I rewrote some of them and that time I worked with actors. So it was a little different. The process was more working with actors who had learnt their text. It weren't their stories. For me *Portraits Filmés* and *Chamonix* are like a diptych. *Portraits*

Filmés is more like a self-produced video work, I made it at home, very simple and with no money. *Chamonix [on the other hand]* was shot in a studio at Le Fresnau, where there was a lot of lighting, cameras and everything. It's more a fiction proposal.

J.A.: Are some of these stories very autobiographical? Did you write the scripts based on something autobiographical?

V.M.: Yes, most of my first videos, like the one of that little girl singing that song, are inspired directly by personal memories. But it's always a mix between personal memories and stories that you are told. I would say that the first bunch of videos were very autobiographical but staged with actors. Then I started to be interested in people who are telling their own memories. And then I changed a little because I allowed a little more improvisation, I wasn't controlling everything anymore, the story, the frame, the sound. It was people telling their stories. Of course, I was directing them and I was suggesting to get rid of details or conclusions which weren't very interesting. It was more like accepting people's stories and trying to include them in my genealogy.

J.A.: In your videos, subjects sometimes confess frustrations, painful memories, guilt or banal stories or memories, but it's like they have no soul. Can there be a confession or a confidence without subjects, without souls?

V.M.: Mmm, confessions without souls... I'm not sure I really understand the question. [laughs].

J.A.: How would you interpret it?

V.M.: I interpret it in the sense of something very mundane, something very every-day like. It has no historical value, it's memories of my neighbors or my cousins. [It's what] anyone could have on their mind. But that was precisely what interested me. Why we keep some memories in mind and why some very stupid things sometimes are very potent. In my books for example, I really like to recycle and to use some sentences I heard. It occurred to me that I was repeating some sentences in an obsessive way, like a washing machine. I think it is the same for memories. Sometimes, we keep repeating a very silly story and I think this is very interesting because it leaves a very strong imprint unrelated to the value of the story itself. I am interested in the fact that it is imprinted so strongly.

J.A.: The next question is connected to this. What do you think about confessions on TV and on social networks?

V.M.: I don't really know a lot about confessions on TV because I don't have a TV at home [laughs], so I don't watch it very much. As for Internet, I'm also not very keen on things that you can watch on Youtube, for example. I'm very suspicious about social networks and things like that. It's not always interesting [to watch] people telling their holidays or their lives. It could be. It really depends on the directing, on how you choose to tell your

story and how to show it. Most of the time people just want to tell their lives because they are very proud [laughs]. I don't think it's very interesting and neither are the memories themselves. It's more about the way you choose to cast someone, how you put someone in the frame etc. I really never watch confessions on the Internet.

J.A.: It was because I think on TV and on social networks there is no reflection about the importance of telling something that is private and intimate. I think that with TV and social networks you are losing the limits of the self. I think it could be a bit dangerous, that we have to think about it.

V.M.: It's an interesting question. I really love a lot of filmmakers who made diaries or journals, but I realized that very few of them directly speak in front of the camera. [There is] more a voice over. I was very influenced by David Perlov, an Israeli filmmaker who made his journal. Also, Alain Cavalier, a French filmmaker, I really love his films. They are in a very interesting relationship to his intimacy. Of course he doesn't try to hide things, but the way he hides things is more in the editing, the choices he makes and what he keeps at the end of the film, he films a lot.

J.A.: Do you try to keep the same topics and kind of work in the different areas where you work, in literature, videoart, cinema. How do you do it and do you find differences in the languages of each medium.

V.M.: I think it is more a question of organization. Sometimes I don't feel any difficulties, I don't feel like completely schizophrenic doing different things. It's more how you organize your schedule. And the topics, I don't really pick them, they come on their own. And after a while I realize that I need to something about [a specific topic] because it has been staying there for a while. The choices I make, like writing a novel or a script or doing a short film is more related to the way I think it would be better. But of course, the memories are very important in books and also in the videos. It's all related in a way but for me the differences of writing a book or a script are very interesting. There are some things that can really work well in a book but wouldn't work at all in a script and the other way round. Each medium has its limits and this is maybe why I jump from one to another: in a way I feel these limitations and I feel maybe it would be more appropriate to build a script rather than a book.

J.A.: In *Dieu* people talk about how they crossed limits in their religions. Is it fiction?

V.M.: No, it's a documentary.

J.A.: And why did you choose this topic?

V.M.: I chose this topic because I was invited by a gallery in Tel Aviv a few years ago to make an exhibition. I had been in Israel a few times before. I'm Jewish and my grandfather on my father's side used to live in Haifa so I was kind of familiar [with Israel], not really

familiar, but I knew a little of the country. When this gallery invited me to do a project I had to think about something related to Israel's reality and culture. I had always been very disturbed by [ultra]religious people in the street, especially the kids, because they look like fundamentalists. They made me kind of uncomfortable because I was always projecting myself onto them and asking how I would have managed to escape. So I heard about people who left their religion and I wanted to meet some of them. I started to investigate and it was kind of easy. It was not that difficult to find people, there are a lot of people who left the religious world and they volunteered to tell their stories. That's why it came to my mind. After that it was very interesting of course. There was a concentration of some topics that I really like: like everyday life, very simple gestures, very simple acts that in this specific context have a very strong meaning. Switching on the light on Saturday was really a big deal. And it is a very small thing, it's nothing. Eating small pieces of ham can sound completely nothing for people who are not religious, but for people who are bred in this culture it is a big deal. And after that I did *Pork and Milk*, a longer documentary film.

J.A.: Is it connected to *Dieu*?

V.M.: It's the same topic, but the shape is different. *Dieu* is a short video with anecdotes, basically people are telling the moment when they decided to make a transgression. *Pork and Milk* allows people to express themselves in a longer format.

J.A.: Do you think that an image can be as confessional telling something really intimate? There is a Stan Brakhage film called *Confession* without voice or sound. Is that a confession, a visual confession?

V.M.: There are some silent films that I really love, for example films by Andy Warhol. I would love to reach the skill to make pictures that don't need to talk. But first I had to explore [voiced films], maybe because I had problems with language myself. [Silent films] can be very powerful, of course. Sometimes in my first videos people talk, but they are like puppets. What they say is not really meaningful; it's more about people speaking without a real content. I just made a short film in Japan and it was interesting because there was this impossibility, we couldn't talk to the people, so we had to film them without the speech. I like this in my work, when you just have to move on because you have no other choice, and this leads you somewhere else and from there on you continue. This is why it's important for an artist to go abroad, staying a while, for example in residence programs. It's like a mental exercise. You have to adapt your views to a different context to find different solutions.

[...]

J.A.: Do you see any differences between autobiography and confession?

V.M.: Yes, maybe. To me, the word "confession" has a more dramatic color. It's more something you need to expose. Autobiography is maybe softer. Confession also has this

very catholic meaning that you need to get rid of your sins. I would say that I am interested in confessions for this reason, because of this need [to let something out] but also because I'm very interested in psychoanalysis which maybe has more to do with confession than with autobiography. In confession you deal with something you live with, but you don't choose to live with it and at some point you need to get rid of it.

J.A.: I think autobiography is somehow longer, a story.

V.M.: Yes, confession is more like a sequence.

J.A.: Yes, your stories are very short, too. Confession is just a piece of life, just a point in life. Your works have more the format of confession rather than autobiography.

V.M.: I have an eye for details more than the ability to subsume a whole story. I am more into snatches. Probably the reason why I feel more confident with short forms. But you know, it can also be very beautiful when a novel writer like Vladimir Nabokov writes *Autres Rivages*. It's an autobiography he wrote at the end of his life and it's a really beautiful book where he remembers his childhood. He has this distance, he wrote it with a lot of humor.

J.A.: Are there many writers, artists or philosophers that influence your work?

V.M.: Yes, of course, there a lot of them. It's funny because in reality it is moving a lot. I hate having the feeling that I always quote the same names. Of course some writers had a great influence in my own work, like Georges Perec, movies by Chantal Akerman. On the other hand sometimes I just saw films by say Chris Marker and I really like his work so...

J.A.: Maybe sometimes it's difficult to pin down where an influence comes from exactly.

V.M.: Yes, of course. It's really an exercise to be able to quote the different influences of the moment.

J.A.: Are you working on a current project in video art, cinema or literature?

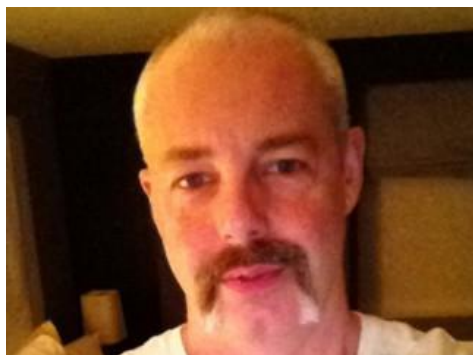
V.M.: Yes, I'm working on a new script with Bertrand Schefer and I've just finished a new book, released in France in March. And I've also just made a short video work of fifteen minutes in Japan.

J.A.: Do you want to add something?

V.M.: Maybe I can say something about commissions. When someone invites you to make a work and you have to find something that is related to your own preoccupations, to find a way to make it yours. I remember when I just finished m studies I was really afraid with

this idea because I had the feeling that it was going to pervert my own work and the grammar I was trying to build But then I realized that it was something very enriching. For example, I was invited to make a documentary film on a mental hospital and the experience was very interesting, but I would never have had the idea to make such a film.

ENTREVISTA A STEVE REINKE / INTERVIEW WITH STEVE REINKE



Steve Reinke (Eganville, Ontario, Canadá, 1963) es un reconocido artista canadiense. Realizamos esta entrevista a través de Skype desde Valencia el 13 de julio de 2011.

Steve Reinke (Eganville, Ontario, Canada, 1963) is a renowned Canadian artist. I interviewed him by Skype from Valencia on July 13th, 2011.

Juan Antonio Cerezuela Zaplana (J.A.): In Canada, the word and the verb - oral memory and storytelling - have always been very important in video art. Why do you think the word and the verb have been so important in Canadian art?

Steve Reinke (S.R.): I think literature is more kind of central to Canada than say visual arts. Many people who do any kind of art in Canada, really come from a kind of writing background - as opposed to some other places, like the States, where it's not usually writers, but people who do something else, sculpture and other things. That's part of it and I think it's also a kind of humor and irony in discourse that is more central to Canada than to say America. In America they like pure unmediated experience, without language, like Emerson or Stan Brakhage. I don't think we would believe in that or prioritize that in Canada, where speech is kind of more central.

J.A.: If you had to describe your work, what would you say is it about?

S.R.: I never say what it's about, but sometimes I say things like that it's work in a mock confessional mode, that it's not actually confessional but it uses the idea and form of the confession in a kind of ironic or satiric way. It's a sort of first person narration, a kind of friendly humorous voice, no matter in what awful things it ends up. Saying that it's usually quite direct, friendly and humorous, at least initially. The confessional mode has a promise, and it's: I will tell you an intimate story and I will be honest and frank about it. So [I'm] kind of using the promise of the confessional mode, but then, hopefully, doing other things with it.

J.A.: In an interview with Mike Hoolboom in *Practical Dreamers* you said: 'I used confessional as a fictional mode' Could you explain the relation between fiction and confession in your work?

S.R.: Central to the idea of confession [is that] it's not fiction. That it not only needs to be true but it needs to be important, it needs to reflect one's deepest interiority. The

material of the confession is ideally something that wouldn't be already known and would be in some way secret or intimate knowledge. So, in a way, there is no such thing as a fictional confession, it's not really a confession at all. So fictional confession just uses the mode, the discursive mode, to do something else. I'm not interested in either revealing anything about myself or even in making the claim that using that mode would help me understand myself or [that it would help] people understand themselves.

J.A.: Do you think your work is somehow therapeutic?

S.R.: If it is, it would be [so] in a very indirect way. Certainly I hope that the idea, that simply by verbally expressing - by confessing - one accomplishes something, is not present in the work. And that the sort of work of understanding other people or understanding yourself isn't that easy. I hope my work takes into account, or even develops methods, for poking around at some more difficult, subconscious stuff that would never yield itself up merely by confession. That's what I mean when I say, perhaps in a roundabout way, that [my work] might have some kind of vaguely therapeutic use.

J.A.: *The Hundred Videos* is a mix of thoughts, autobiography, portraits, essays and letters. Would you consider it a video diary?

S.R.: It's not a diary. A diary would suggest that it recounted the sort of things that were happening in my life as they were happening. It could [be considered] more as a personal journal rather than a diary. It doesn't contain necessarily a reflection on the events that were happening to me at the time. It still marks an often fairly direct reflection of what was happening although mediated in different ways. So, not having the directness of a diary but still having the kind of routine, everyday intermediacy of a personal journal. Yes, there is that aspect to a lot of the project

J.A.: Do you think the audiovisual image can be as confessional as the word? Traditionally confession has been linked to the word. You mentioned some works as Stan Brakhage, where this is not the case. For example Stan Brakhage film *Confession*. There is no sound in this film. Do you think images can be as confessional as words? Have you ever used images in that sense in your work?

S.R.: Yes. It can be very powerful seeing an image of the person actually confessing, as for example in a couple of the early Lisa Steele pieces like *Birthday Suit*, where very personal stories have their power from the direct joining up of the voice with the image of the person confessing. In my work I've always hold those two things apart. Although there sometimes is a kind of teasing between them. You never see my face talking in a video, but sometimes you might see a part of my body while I'd be talking. So there sometimes is a joining up there. Very often I might show you an image and then confess or talk about why I like the image or what the image means, especially in my earlier work, where I had more sexual images or images that trace a confessional desire for the image. I don't know whether that's [the case with] Stan Brakhage, but if it wasn't called 'Confessional' I don't

think we would take it as confessional. It still needs that small amount of someone saying something - in this case only the one word, the artist saying this should be seen as confessional. Anyway, it seems to me that language is probably almost always necessary for pinning the image to a particular activity. Confession needs at the very least the 'I' of the person confessing, which can be defined physically, but I think language might be necessary. I'm not sure.

J.A.: Why do you use voice over in your videos? You've already touched on that.

S.R.: I don't know. It just seems so direct, so central [laughs]. It's so much what the work is, that I don't know. I know [that I do it] but in terms of why I do, it's kind of like asking a singer why they sing. I don't know. Probably [it's] because my work comes from writing.

J.A.: That's may be a good reason; [laughs]. In your work, many of the videos are like essays.

S.R.: Yes, [they are] tiny essays.

J.A.: Indeed, you compile them in books, like *Everybody likes Nothing* for example. And it works because they are writings as much as videos. I see that connection perfectly.

In the *Hundred Videos*, there are some videos that might be considered as video letters or that refer to letters, for example *Corey* and 'Love letter to Doug'. Were they real letters addressed to someone?

S.R.: Yes. *Love letter to Doug* was [an actual letter]. There was an art auction in Toronto and someone commissioned a video from me. It was Micah Lexier, a tribal artist [who] commissioned that video. He asked for a love letter to his boyfriend Doug, and at the end of that video it says something like 'Love, Micah'. But in reality it's completely mine. All he told me was to do one of the *Hundred Videos* and call it *Love letter to Doug*.

The other one, *Corey*, is complete fiction. I found, what I thought strange in a way, footage of a guy bowling and it seemed strange that he looked like a teen pop star. He looked kind of out of place. The other guys bowling usually are middle aged kind of working class guys so in using just that footage I concocted a letter as if I were an awkward teenage boy. Both are works that use the letter as fictional structure without being actual letters.

J.A.: In *I Love You Too* you talk about letters you have received from several people who have seen your videos and have fallen in love with you because of your grain of voice. In *Barely Human* you talk about the representation of the male body to images of a face at the moment of orgasm. Many of *The Hundred Videos* seem to talk about desire implicating the audiovisual representation of the body, especially the male body. Do you agree with this?

S.R.: That's true, even now, but especially when I worked with *The Hundred Videos*. They were very much about exploring or locating desire between the voice and the image in some way. And, yes, desire is a key word for the series.

J.A.: In your work *Testimonials* you feature people talking about you. At the same time you are the one doing the video. I don't know whether this was real or fiction. Could it be understood as a confession through other people?

S.R.: There are five people. A couple of them I didn't know very well and a couple were fairly close friends. I haven't had sex with any of them. I just asked them to [participate], they didn't have the chance to write or to rehearse and they just sat before the camera. There were a few takes, so they had like ten minutes to think about it. They were asked to give a testimonial of what a great sex partner I was and they just kind of made it up. Some people just reflected themselves. Other people, like Yudy, kind of teased me. He is my upstairs neighbor and he would come down and sit on the couch beside me and watch TV. He had a girlfriend and it had no sexual overtones, but in the monologue he would take this actual thing - to come down to my place and watch TV together on the couch - into something sexually charged, which was very clever of him. But it's not actually true.

J.A.: So, a lot of them were fiction. From the perspective of someone watching your videos, sometimes it's very confusing, because you think it's real or kind of real but then you never know for sure. It is interesting how this mix of reality and fiction works together.

S.R.: And even if people know that the things aren't true, just because they've been said, there remains a kind of possibility. There's always a doubt that they might be true even if people think they aren't. It's a strange thing. [laughs]

J.A.: But it's also due to the format, people talking in front of a camera. All this seems so real that you believe it. I was sure that it was in part real [laughs].

In *Minnesota Inventory* we can read some confessional statements and simultaneously hear a man talking about sex and masturbating to his mirror image. Can you talk more about this video?

S.R.: The text running along the bottom is a psychological test, the Minnesota Multiphasic Personality Inventory, a well known test in America. There are about 300 questions. You just answer Yes and No and based on that you get a chart of your personality. The video was just a found video. It was very simple, I just put those things together.

J.A.: Have you used much found footage in your videos?

S.R.: Yes, there is tons of found footage in the videos, more found footage than other.

J.A.: In *Self Help* you say things like ‘I spent too much time worrying about the future’, ‘I have never voiced a personal thought or opinion’ or ‘I frequently wish I possessed a wholly different life.’ Do you think these are universal statements that can apply to any life? Was that the proposal in some of your work?

S.R.: In fact, that’s exactly the proposal [laughs]. And at the same time, they seem deeply personal or confessional, but they could apply equally to almost anybody. That idea carried on in a few other videos, *Echo Valley* and *Fireball*. They might not be great videos but they’re maybe interesting for this. The little monologues there, while they’re kind of more specific, are still meant to be floating monologues. You could give them to anybody and they would be both personal and generic. They would be like sentiments that anyone could have. At that time, about fifteen years ago, I was very interested in that idea: that a confessional enunciation could be non-personal - or both, be personal and be applied to almost anyone [simultaneously].

J.A.: I’m very interested in that work because, for my thesis, I’m trying to see different kinds of confession. There is a difference between for example fictional confession, therapeutic confession and what is currently the most common type of confession: the one that is done to be heard, to be read and to be seen. In blogs or on websites this is very common now. It’s often called confession, too. There are many blogs where people write their diaries. But these diaries often are only written to be read.

I found it interesting that you worked with that idea many years before social networks and blogs. I think there is an interesting connection between those works and the present reality.

Why did you decide to do *The Hundred Videos*? I have read that you wanted to them for years before actually doing them.

S.R.: Yes, [I wanted to do them] through the 90ies. And I finished them before 2000. I wanted the videos to be fast and simple because, especially at that time and especially in Canada, people were making longer, more elaborate works. And being a video artist in Canada at that time meant you got together 30,000 or 80,000 dollars and you did a forty-minute video which combined social issues, documentary stuff, fictional reconstruction, essay form and it took you a year and a half to do it and it played in five or six places in Canada and it might play somewhere overseas. And then they need to apply for more money to do another large video work that kind of had some relation to bad television. I was more interested in video being a very quick and direct medium and not doing a grand project. I was also making fun of grand video projects. And also, in order to get money from the Canada Council [for the Arts] or the Ontario Arts Council, you couldn’t say I want money to do a two-minute video. But it was kind of a grander project than the possibility to get money.

J.A.: In your work you put a lot of importance on the idea of fragment and fragmentation. And not only because you do many short videos but also, as you've mentioned already, because you use the fragmentation of the body and the fragmentation between voice and body. We hear a voice and we see a different type of image. What would you say about [the idea of] the fragment in your work.

S.R.: One of the things I like, attempt and prize is what in poetry would be called condensation or crystallization: a very sharp thing, a concise image or an aphoristic saying in language, even a sharp image in language. It's partly that when I try to do something longer in the end. What I like is only a single image or a few lines. It's the sharpest, most direct way of putting something or showing something. And then, rather than having those smaller things be put in the context of a larger essay, [I prefer to] collage them together in various ways so they echo or chime with each other. I was rather describing than explaining why [I work that way]. I find it more appealing. It's more direct and more powerful.

J.A.: What are your current projects about? Are you working on any videos now?

S.R.: I'm working on some videos. I'm doing a couple of collaborations. Lately, I've been putting together [previous videos]. I'm putting them together from 5 minute programs till maybe 60-minute programs. And now with this second one, actually it is more than the second one, there is kind of a struggle between, if they're individual videos strung together, or if it's just one thing. It's kind of fooling around with a group of videos I've made in the last year and a half and seeing if it's like one thing or many shorter things put together. That's what I'm working [on].

J.A.: Do you see any difference between autobiography and confession?

S.R.: I do. And it's maybe the classic Foucault difference: one always confesses to a higher power. You confess to a doctor or to the courts and a confession is always forced by – I forgot his wording – a specific regime. There is always an address and a particular relationship with power in a confession. One confesses a crime, one confesses something medical and the goal of confession is to impress the other, to exonerate yourself. The idea of autobiography, in the classic sense, is really to discover your inner self, to discover your one true self, to know yourself for yourself, not to explain yourself to a higher power. That seems to me the difference.

J.A.: Do you want to add something?

S.R.: I do. One of the things I've been thinking and writing about: a couple of years ago, especially, there was the difference between autobiography and self-portraiture.

J.A.: I think a video is a blend: you have the image, the portrait, and you have the words, the autobiography. In the case of video it's difficult to split the disciplines. It's blended. For

me, it's sometimes difficult to see the difference between autobiography, confession and self-portrait.

S.R: That's true. What I like about self-portraiture is, that it's not expected to be definitive. You can do many [self-] portraits. Whereas autobiography is meant to be definitive: you can only have one if it's to be true. And it should be true. But, as many painters and artists have done, you can do [many self-prtraits], a self-portrait as a pirate or as a clown. It doesn't need to be singular

J.A.: That's interesting. In self-portraits you have to do many of them to have an impression of yourself, but in autobiography there is only one.

Autobiography is also chronological, for a longer period of time, whereas the self-portrait is just a snapshot of the moment. I haven't thought about that.

Thank you very much for the interview.

ENTREVISTA A LISA STEELE / INTERVIEW WITH LISA STEELE



Lisa Steele (Kansas City, Missouri, EEUU, 1947) es una videoartista de reconocido prestigio que trabaja en Toronto (Canadá), también fundadora de V-Tape. Realizamos esta entrevista de forma personal en un despacho de la Universidad de Toronto el 29 de junio de 2011.

Lisa Steele (Kansas City, Missouri, USA, 1947) is a renowned videoartist who works in Toronto (Canada). She is also one of the founders of V-Tape. I interviewed her at the University of Toronto on June 29th, 2011.

Juan Antonio Cerezuela Zaplana (J.A.): These first questions will refer to the context of video art in Toronto. You have been working on video art since the seventies in Toronto. Indeed you were one of the pioneer female video artists. I get the sense that in Toronto most of the video production has been autobiographical? Why do you think that is? Can you see any differences between Toronto and the rest of Canada?

Lisa Steele (L.S.): This is a very big and complicated question. Well, I guess all of the autobiographical work that was done in the seventies may have been linked to conceptual art at that time. I'm not sure if you are familiarized with the work of Colin Campbell. His work and my work were quite linked for a period of time. We really influenced each other. Both of us were also working with a lot of material that was coming particularly from New York at that point. The work of Vito Acconci, the films of Yvonne Rainer. Those were extremely influential within our little scene. On the other hand, I think there was a desire for a kind of different approach to things, maybe starting more conceptually. The work was something more like Colin Campbell's *True / False*, which came out of that period of time. And then finally maybe something like an early tape of my work, *Juggling*, the first tape I've ever made. It's hard to say whether work which features the body of the artist is itself autobiographical. That's because the reference is to the corporeal nature of the artist, to what the artist is doing, as Bruce Naumann's *Stamping In The Studio*. Are those autobiographical or are they documents of performances or are they one and the same? I mean, all these things, all these influences were in the air at that time I think there was a desire to engage with a new medium like video and to do something that wasn't being

done in another way; it wasn't necessarily being done with photography or painting or any other medium. Video presented itself as a medium that could accommodate a different point of view. To be completely honest, it's much easier to use yourself in your own room to do, or to be, whatever you want. Video was relatively inexpensive but producing autobiographical video, or video featuring the artist's body in the artist's studio or domestic scene, is the cheapest of all because you don't have to pay anyone. Not only in terms of an economy in dollars but also as a political economy. An influence for a lot of us, and not just women of early second wave feminism, was the idea of personal voices being put forward, in an almost counter-mass-media sense at that stage. That's something I don't think we talk about very much anymore. But that was really a part of what early video was, too.

Early video was very attached to politics, to cultural politics, and finally to an analysis of mass media. Very early video was spurred by trying to counter television or to become an alternative to television, using the same "appliance" (as Woody Allen calls the television). Everything in the early days was shown on a monitor, on a TV. Using the same format that brought mass culture into a living room to exhibit art on was a fairly radical idea. It's very hard to look back and understand what that might have meant. There was a politic to the time that dictated that you were doing something that was an alternative to mass culture - even if what you were doing was sitting in your living room. For some artists, using video took them out to the street and for others, video brought us into our studio, our domestic setting to document the ordinary, the everyday, not the spectacular, the out-of ordinary. I think that was part of what was going on and I don't think it was unique to Toronto. There certainly was a lot of autobiographical work in Vancouver and also in Montreal.

I'm reminded of the work of Suzy Lake. There is a big exhibition of her work at the University of Toronto Art Centre right now, and it has a big wall with a slide show by her from '74 or '75. The relationship of showing her physical body in relation to media representation of women is quite interesting. Now this would be kind of a cliché - it's a very early work - I don't want to say her work is cliché, but it sounds like it was; actually it was quite radical in relation to its time. It was about facing her own face.

Another artist that now has come forward again is the American artist Martha Wilson who was studying at the Wilmington College of Art and Design. She started Franklin Furnace, so she would be a woman about my age or a little bit younger. She was doing this work with her own face and altering her face and using its imperfections. She's a perfectly pleasant looking person but she made herself looking in a kind of ghoulish look. What she is going to present to the camera is the worst she could possibly look. She does all this stuff with make-up. All these things were going on, they were investigations, and they were quite spread across North America in particular. We were in advance of the UK, France, and certainly of what was going on in Japan. North America was basically where things happened early in video. There was work that happened later, I think in the late seventies and early eighties in places in South America, but the early wave was pretty much North American.

J.A.: I understand *Juggling* was your first work, how was it to work with this new medium, to deal with cameras and video for the first time? I understand *Juggling* was your first work?

L.S.: Yes, *Juggling* was my first work on video. I started my artistic work in film, 8 mm film – not super8. I had a regular old-fashioned 8 mm camera. I did a lot of abstract work. It wasn't autobiographical at all, it was more experimenting with light and sound etc. I would go out and shoot and superimpose maybe four or five passes in the camera. And you showed them in a bar later on. I liked the moving image very much. When I came to Canada I went on to photography a bit, I did black and white photography, and I continued that right through the seventies and I'm starting again to work in photography again now. But at that time I was hired to teach video by A Space Gallery. It was one of these large grants the government was giving to young people, to keep us from revolting, to keep us off the streets. So they gave us money to do things. It was called "Local Initiatives Project" and A Space Gallery was a recipient and one of the things they were going to do was to teach community groups and children to use video. I hadn't done video before, so I took a weekend workshop myself and the next week I was teaching other people. I thought it was very easy to use, very friendly and quite approachable. Particularly for children it was quite interesting, they were very intuitive with it. It was early technology too: it was black and white and the camera was tethered to the machine, there were no handhelds. That was how I started and I tried to learn as much as I could about the electronic signal, about what was going on [technologically speaking]. I was interested in the technology. I was not an über-geek but enough of a nerd to like that kind of stuff. I found it very comfortable to use but I also used it in a particular way: I worked alone and I used as much time as I needed and if there was footage I didn't like I just didn't use it. We had no editing facility at that point so all of my work from that era is as it was recorded. There are no outtakes. It's a simple edit. It's a different mind-set, slower, but interesting. I like the composition and I love black and white from that era. I had a very beautiful camera. I can still see the images there. They are quite faded but in my mind I can still see what they actually looked like. At that stage I really liked natural light, I didn't like to light a set. When I moved to colour I [realized] that you have to use light

J.A.: In video art in Canada, particularly in Toronto, language seems to have been really important, especially in story-telling and oral memories. Why did language have this importance?

L.S.: That's a very interesting question. Using language, indeed, was very characteristic, not only of Toronto, but also of Canadian video. I think it was a much more narrative based practice than a lot of American video in particular, but also video from the UK, maybe with the exception of the hybrid documentary that started to be produced in the eighties. That was a different practice: it was more of a documentary, or better, an experimental documentary format. But video art using words, like voice-overs, characters delivering monologues, that's very specific to Canadian video art. Canada is also quite well known for its literature, maybe there's something in the water! [laughing]. There's something that speaks to storytelling I can't really identify. It seems to be a drive in a lot of

people's work. As soon as the conceptual phase worked itself through, which would be for some people the late sixties – for me it wasn't until the early seventies - works that featured voice over or on-camera speaking, be it in the form of story-telling or particularly confession, had really overtaken the conceptual, more performance based work for I think almost everybody. Someone like Tom Sherman, who came into video around the same time I did, (actually we were both hired to teach video at A Space Gallery, had used video in a very conceptual, performance based style but moved very quickly into written stories. By the eighties his work was completely narrative or narratively driven. The Canadian desire to tell stories wasn't there initially and then it was there very quickly. In the early days, the work of – call them 'pioneers' like Colin Campbell or Eric Cameron (who is now better known as a painter) were very conceptual. The early work coming out of Montreal - Daniel Dion and that group - was also very conceptual and very performance based. There not only seemed to be a desire for it on part of the artists, there was also an audience for it here. People would sit through it, they would like it, they would talk about it, and they would laugh a lot. By the mid-seventies there was a lot of humour used. You can see that with the Western Front (a Vancouver based artists' organization) videos, with a lot of dressing up in General Idea videos. There was a lot of witty humour in that era. I can't pinpoint a moment, a watershed, when all this happened and everything changed. Nevertheless, it just seemed to change fairly quickly from performance for the camera into scripts.

J.A.: Confession has traditionally been connected to spoken and written language. I was very surprised to see a work from Stan Brakhage, an artist from the USA, titled *Confession*. There are no words and no sounds and still, it's titled confession. Also in one of Sadie Benning's videos titled *A Place Called Lovely* we can see two Barbie dolls lying on a bed, together and I think it's very evident what she is trying to express. Do you think images, audiovisual images, can be confessional? Can you confess through images as you can through words?

L.S.: I think in its ability to reveal something, an image can be confessional. An image can say things that you don't need to say in words. Sadie Benning is a good illustration of that. I am, and have always been, more interested not in the image's ability to tell the truth or to confess the truth, but in the ambiguity or potential ambiguity of the image. I've always felt that the role of myself as an artist is not to solve problems or to put out something that is truthful, but to create an environment in which the viewer is activated. And mostly these activations happen as a reaction to questioning whether something is true. *Am I really seeing what I think I'm seeing?* And it's that ambiguity I'm more interested in. Images can confess, but are they confessing the truth? That's the real question. There's a tape of mine from the early seventies called *Outlaws*, I don't know if you saw it, there are five people and there's always the same voice over, just the pronouns are changed. So, on one hand it is a confession, you can read it that way because that is what is put up front. On the other hand the viewer is confounded and really has to bring a lot to it. There is no resolution. The artist, in this case me, doesn't solve the question, doesn't tell you the emotions or ideas that may or may not attend to those images, which are the bodies of people who appear to be willingly in front of the camera, but with a voice over they may

or may not know about. And their gender is elided, is being questioned to some degree by the voice over. Do they know that or not, are they willing participants or not, what is going on, what is their relation to the artist, to each other? In that era that was kind of a knot I was particularly interested in. I wasn't so much interested in untying the knot but in allowing it to develop. And it develops through images. So yes, images can be confessional, those certainly were, but what they're confessing isn't that clear.

J.A.: When I was researching video art in Toronto, I was also surprised to find that many artists took the words from video work's they had done and wrote them into fictional stories, for example Rodney Werden, Colin Campbell, and your own work. Can you explain more about the timing of this movement from performance to script?

L.S.: *The Women from Malibu* for example is from 1976 and my series, *The Scientist Tapes* is from 1976 too. Those were both made when we were living in California. By the mid seventies the move to a script had happened and that may be due to the desire to incorporate something outside of one's own small sphere. The confession was no longer a personal confession. Certainly as someone like Vera Frenkel was doing this, the move to the script was partly to inhabit some mass media format and partly to create some relevance outside the art world through the citation of real events, locating the work in those eras. That might have been on some of our minds. It was definitely on my mind by 1980 when I did *The Gloria Tapes* which were intentionally set up like a soap opera. And then I did *Some Call It Bad Luck* which was like a cop show. The earlier ones were more like melodramas, episodic storytelling. And then you get someone like Andrew J Paterson, whose work from the eighties really starts to become a melodrama and he does it very well, he is a great writer. It's fantastically accomplished, using the very low-end technologies we had access to. Another example is Eric Metcalf, who did a work called *Steel and Flesh*, which is a total melodrama. This form suited itself to the availability of the technology we had and to the ability to work in a community. I think that when students see those works today, the one thing they ask over and over again is: "How did you get all your friends to appear in you work?" That was just something we all did, there was a sense of community – for better or worse. There was also a lot of critique of that work at the time too, that it was just bad acting etc. But it was a lot more than that, it often appears to be bad acting, there is something else going on in it, which has to do with the desire to tell stories, with the desire of people to inhabit narratives outside their personal lives but that may have some kind of relevance to a larger set of ideas whether it's pretending you're gangsters (like Eric Metcalf was doing) with a lot of dress-up going on, or like on the west coast *The Gina Show* where people did these little skits for the camera using what was at the time really sophisticated technology, creating layers and effects ordinary viewers of television would never have seen. It looked like magic then even though right now it looks hokey. *The Gina Show* in Vancouver was like an artist television show and they had these little skits on and the people interacted with the television cameras in really weird ways, telling stories and doing little things that looked like performances but actually were little scripted vignettes. Partially, it was to talk back to the media, and partially to satisfy the need to interact with your own community and have fun. Very much like people having bands now. We went through an era, in the nineties,

when everyone was forming a band, it seemed that every artist was forming a band. In the 80s we did these communal video-tapes where one had the idea and everyone would pitch in and do something. It had its charms, it had its limitations too. But I think that's where the narrativity came in. At that stage it was easier to do a story than an elaborate conceptual work that involved more than one person. Conceptual works were usually relegated to the artist carrying out an action or the artist getting someone else to execute it.

J.A.: Would you say that your work *A Very Personal Story* is confessional?

L.S.: Yes, I would. I think it fits your description quite well. It is a performance for the camera that was unscripted and that I hadn't discussed with anyone before. It would clearly fit what you are discussing in that sense and think it is viewed like this by a lot of people. Do you know the work *Mitchell's Death* by Linda Montana? It's a really beautiful piece. It's a picture of her face gradually coming into focus and she's telling the story of the death of the guy she had been married to earlier in her life. I think he committed suicide. And as she is coming into focus, you can see that her entire face is covered with acupuncture needles. It's amazing. It's probably similar to *A Very Personal Story*, they've been shown together. It really feels as if the person is really speaking, without a script as such. I think the false confessional thing like in Colin Campbell's *True / False* is very interesting as it keeps you guessing.

J.A.: He first asks a question without looking at the camera and then he asks the same question facing the camera, he asks the viewer. It makes you reflect on what you hear.

What was the purpose of *A Very Personal Story*? Was it a reconstruction of memory?

L.S.: That's what I always say. It's interesting because I'm listening to Proust again, the audio books. Actually I wasn't trained at an arts school; I went to regular university and studied English literature and drama. So I was completely outside of art training for the beginning of my career and self-educated after that. I was reading Proust at that time (mid 70s) and I actually made five tapes. A couple of them I don't circulate anymore. They all incorporate what Proust refers to as "unconscious memory", the memory that's located somewhere in the body where you have a kind of a haptic memory. You just need to figure out how to get to it. *Birthday Suit with Scars and Defects* I got to it through the scars on my body. I didn't do a rehearsal but I did write them down because I wanted to do them in order, to see what that would do. I didn't do a rehearsal of the piece. I knew that I would show the scar but I didn't rehearse touching it and that seemed to be that haptic memory; and what's most often remarked on about that tape is that it looks almost as if I was trying to heal the wounds again. In the case of *A Very Personal Story*, I knew I wanted to make that tape, but I didn't know how. I didn't know what I needed to do. I tried a couple of places in my apartment and it wasn't working and then I sat down and put my hands in front of my face and as soon as I did that I could talk. At a certain point my hands drop. It was not scripted as such, it was about locating the movement, the emotion, the

haptic memory. That was before there was a lot of performance art theory but I think my experience in that tape echoes a lot of performance art theory. The last one of those tapes that still is in distribution, that is still circulating is *The Ballad of Dan Peoples*. That one referred to my grandfather who had just died. I was on the road to California, so I didn't get the news until a few days later. I was very close to my grandfather, actually I was raised by my grandparents. I really regretted never having recorded him. I am from the mid-west but he was from further south, he had quite an accent and he had a great way of telling stories. So I thought I'm going to do an homage to him, I'm going to tell some of his stories. And I tried and tried, but I couldn't remember any specific story. Then I decided to sing, but again I couldn't get the stories. Finally I put on one of his shirts and I held his picture - which you can't see until the end when it tips up and the reflection on the glass no longer obscures the photograph. I put it off for another day or so because I didn't know how to start. As soon as I got the first line which ran "I come up over the hill and I seen him, I seen him standin' there about half a mile down the road" that triggered it so I was able to do the piece. When I finished it I didn't look at it. I knew it was finished. It was almost trance-like. I did another one that also was almost trance-like. My brother came to visit me in California a couple of weeks after *The Ballad of Dan Peoples* was finished and I put the tape on to play so we could both look at it and see what he thought. It was remarkable because we both thought it weird that we mostly remembered the stories granddad told us about being beaten as a child. We were never even smacked. We didn't have a corporal punishment kind of up-bringing and certainly not from our grandparents. I think my mum smacked me on the bum every once in a while. It was so remarkable that that was the biggest part of what I remembered and everything else was completely hidden. Of all the stories I expected to remember, there were just some fragments left. There were so many stories he told us, funnier ones, we just couldn't remember them. The reason to make these tapes was an experiment, to try to locate the memory in the body. Proust also says that you can't do this to remember the last rainy Bank holiday in August. It has to be something meaningful that your body will hold. That's how those tapes were made and at the same time *why* they were made. They were made as experiments in relation to both, self-portrait and autobiography. They are also formal experiments, to find that performance for the camera and in what different ways it could work.

J.A.: Do you think these works are somehow therapeutic?

L.S.: I don't know. I don't think I had something I had to "get off my chest". They do not really involve trauma. The thing with the scars was more funny than traumatic. And in the case of when I found my mother dead, once you've told the story, and you've told it on tape, you don't have to tell it again. It's not something I've ever talked about a lot. For me, the fact that I made a video about it is somehow funny. Probably I made the tape so I won't have to talk about it. Before doing the video I hadn't talked to anyone about this, nor have I since, to be honest. The tape is there, it is what it is; it is used by bereavement groups; it is very interesting for that. It has another life beyond an art context or a feminist context.

But I don't think they were therapeutic in any way. I didn't feel different after doing them; I felt quite tired after doing them, I remember that feeling. With *Birthday Suit* I knew right away that I had done something pretty interesting. The other two were kind of sleepers a little bit. I wasn't crazy about showing them to people. I showed them to a few people. That was right at the beginning of Art Metropole Distribution. Before V Tape we were with Art Metropole, and they liked my videos and they took them into distribution and they became part of the canon of Canadian video art quite early, all three of them did. They were how I became known as a video artist and I think they're played a lot. This is answering your question: I've never thought of them as therapeutic because I didn't make them to feel better. I think people who do particular kinds of things, and I think of maybe really super-bad stuff like murders or sexual assault, there you might make something to talk about it. You might write something to get it away from you. But [my tapes] weren't that way. The question was asked though, there was that perception [that they were therapeutic] and I'm pretty sure that I always said that no, they weren't therapeutic, they were my formal art strategy, to reveal, to discuss, to put out there personal material. [It was about] how personal can you get and how much comfort level can you get from that. That's why I think they have a very rigid structure, like the face frame in *A Very Personal Story*, the close up of the scars in *Birthday Suit*. Actually in the *Ballad of Dan Peoples* I didn't look at the camera, I think that would have been a bit too self-conscious.

J.A.: *The Ballad of Dan Peoples* reminded me of an invocation. That you were wearing one of his shirts, holding his photo and kind of talking automatically, without looking at the camera, it reminded me of an invocation.

L.S.: Yes. That was what I was trying to do because, as I said, I couldn't consciously remember, so I had to keep going until something came up; the story of the preacher taking all the eggs, and there are fragments thrown in where no one would understand the full story. But I think it a very interesting exposure of the way in which childhood memory comes back: as a series of fragments, a series of images, a kind of screen upon which things are projected. It's an interesting piece and it's been written about a lot for that reason. It's also kind of musical in some way.

There is a funny story to that. About a year after doing *The Ballad of Dan Peoples* a friend of mine got a job at a museum in Mississippi. It was a small regional museum, but it was a real museum with guards and all that. And as a curator he decided to do a small section of video art from Canada and he chose some of my work. And as you know, video art is always controversial [in a museum setting] as it has sound. Also it was quite challenging to play video in a loop in those days. I think it was reel to reel tape and they had to rewind it and put it back on. So he wrote me these stories, that the guards, who were from the South, would come into the room when the tape was on, and after about a week, they would sing along with it. They knew the words, the script. I really wish I had a recording of that. It's a wonderful image for me.

J.A.: Do you think the camera helps to talk about things? Jean Rouch said that the camera was a psychoanalytical stimulant that helps people to talk.

L.S.: Not just the camera, but also the direct feedback system which many of us used in those early performance-for-the-camera pieces. Certainly you can see it in *Birthday Suit* where I adjust my body parts to get in the [frame]. I was looking right at the picture [that was being recorded]. In *The Ballad of Dan Peoples* you can't see the picture [I'm holding] until the end. I hadn't realized that it wasn't visible until the very end, when I turned to look at the monitor and then I turned the camera up so [the picture became visible]. That was completely by chance but I think it worked quite well. It stimulates what Rosalind Krauss called narcissism. It is like a mirror and it is used like a mirror. Many artists, like Joan Jonas or Marina Abramović, have done work for the camera that is completely like a mirror. Art must be beautiful, the artist must be beautiful. There is this piece where she brushes her hair, she's definitely looking right into the monitor. So yes, I would agree with that and yet: it's a passive listener, it doesn't say anything back to you. You can play yourself back. There is an element of narcissism that all types of autobiography or self-portraiture have. In that sense you must look at the work of Martha Wilson also.

J.A.: You've already spoken about the *Birthday Suit*. Why did you decide to make an autobiography of your scars? Is it partially fiction or did you actually remember all that?

L.S.: No, it's not at all fiction. I was a very clumsy person. I made the video when I was younger, I made it on my 27th birthday, so I still had some memory of all these things. The fact that I had a goiter when I was born and the fact that I had a blood transfusion on my leg when I was very tiny, formed part of stories I was told from very early on. So from very early on I was aware of the scar situation of my body. And then I was quite clumsy and also moved too fast. I was quite terrible as a child. [Later] my own child was great which made me so happy because I was a terrible child: I did everything. I ate Christmas ornaments and they had to rush me to hospital, I sat on things and cut all my legs, I fell off things. All of those stories are totally true. It took me a couple of days to remember. But I remember them all, there were big ones and small ones, but they were all very dramatic, some were really dramatic, like my finger. As to the reason why I did this video. I'll tell you what I always say, and I think it's true: In college I was a really ardent feminist. Just when I was at the end of my second college year, the second wave of feminism was taking off and I was really engaged in politics. And part of this engagement was of course a critique of mass media and mass media imagery, particularly of young women. When you're a young woman, your place is so circumscribed by your appearance and by others looking at you. That's just the way it is. When you're a young man, now very much of the same thing goes on in urban culture. But at that stage it had only been analyzed in relation to young women. So when you have to wear this kind of armor if you want to have any sort of private space at all in public, you contemplate the body in a very different way. That was the background of talking about my own body. Besides there was the rapid rise in the same era, the early 1970ies, of soft-core pornography. It became kind of a deal, it was no longer just Playboy magazine, which was somehow very discreet. It was all that proliferation: there were naked girls everywhere, there were blue movies on television. I'm not very prudish, and in fact, then I became a very strong anti-censorship person. But I knew there was an element in me that felt that you got all these airbrushed bimbo looking creatures and then you got this real person that tries to walk down the street whistled at

or 'hey, baby'-ed or just annoyed. I think these two kind of opposing ideas really contributed to the tape. I really wanted to show a real body, not an airbrushed body. I'm not horrible, I have not an awful body, but it's not a playboy body. It was my attempt to insert myself into the flow of images and to say there is another way we can look at this. And it's through humor through the index, through all these different strategies I employed. In the end they were very intentional in that sense. It is kind of amusing to myself that I was inspired by all these softcore magazines when, years later I became a staunch defender of hardcore pornography. It definitely was those two opposing things.

J.A.: Do you think that in the process of remembering there is a reconstruction of the event in the fictional world?

L.S.: Yes. Memory definitely has to fill in. That is certainly one of those wonderful moments when two people remember the same thing and they go 'No no no, that's not how it happened' [In the case of *A Very Personal Story*,] it's my version, for sure. These were things I hadn't really remembered before. I remembered a lot of stuff, but not everything. I hadn't remembered that I had gone over to my boyfriend's house before, so I was coming home a little bit late. Undoubtedly that was guilt memory that was repressed. And that became obvious to me after I looked at the piece. It came out as I was talking about it. And that was the big surprise of the performance in this work: that that memory was coming out. And there were also things that I didn't say, I didn't go into. I wanted the whole day, not only the trauma event. So I left out certain things around that and I compressed others. It was quite traumatic this figuring out what to do, because it was a little town. There was nobody around and I had to call people. There even isn't any police or ambulance in this town, so small is it. That was quite a lot of stuff to do. I didn't put a lot of that in because I thought that is really boring. I compressed all that into nearly a kind of fiction of self-reliance rather than going step by step of all what I actually had to do. That's an interesting question. I've never thought about that before.

J.A.: I think in confession, when someone tells something very personal, it is always filtered. It is subjectivity. It is the reality of the person talking.

L.S.: Yes. Definitely. Once you sit down to make a tape, you know the possibility to show it is there and so you don't want to voice your effort. If I ever did something I didn't like, something that didn't work, I wouldn't show it

J.A.: In *Talking Tongues* you perform as Beatrice Small [a victim of wife battering]. Is it based on a real story?

L.S.: That's the last part of a long body of work that started in about 1977 or 1978 with *The Damages* and *Makin' Strange*. Those two were a kind of diptych involving the same person, with the same outfit and glasses and all that. I had constructed this character. That was when I first began to construct composite characters based on the women I was working with. I was working in a women's shelter for fourteen years, a place called

Interval House, a shelter for battered women and their children. I was a counselor there and I decided [to do] a life performance with one of these characters at a benefit [event]. I made up a character and I did a life performance of it – I really hate life performances, but that was the beginning of this process. Then I did the *Gloria Tapes* which was also a composite of very young mothers who I had met. The first character seems kind of hopeless, really hopeless. At the time I did the *Gloria Tapes*, all the dialogues [tended to be] very scripted. Sometimes I wouldn't write my own dialogue but everybody else's. I wrote down kind of what I wanted to say but then just delivered it [freely]. So it's a combination of improvising and written from in my case, but other people's dialogue was always scripted. They're composite characters. It's all about the implication of everything, the state, the church, the family. It's much better now, but in that era, in the eighties, there was still a lot of people who thought they knew what they had to do, not understanding the boundaries and the lack of support that some women would feel, and the restrictions they would feel. So I tried to create a character from a number of phrases, anecdotes or descriptions that I had heard. I just combined them into a monologue.

J.A.: It's a composed character.

L.S.: It's not me.

J.A.: But you present it as a monologue, in a confessional way? Why did you decide to do that?

L.S.: It's not as interesting as I wish it were. I was commissioned to do a performance. It took place at the Canada Science and Technology Museum in Ottawa and it was a technical experiment. They wanted a performance from Canada and sent it by satellite to Paris to the Pompidou Centre and in return we got something called *Whole in the Void* which was kind of a performance piece. Somehow they chose me to do it and I said 'Are you sure, it's all language, it's not French. Do you really want me to do a performance? Ok' So I wrote it for that. It was very brave of the organizers to do that. I have no idea what the people sitting at the Pompidou Centre thought because I was supposedly confessing or just talking at them. But that's the reason of that format, it had to be very controlled. It was a big professional camera, as I recall it, and the feed went through a Bell Satellite if I recall that right and from there it was satellite-cast [to Paris], so there was maybe a 90 second or two minute delay, I can't remember the exact figures. The audience talked forth and back, there was an audience here in. I was performing in this tiny little cubicle and the audience was in another part of the museum watching that and watching the performance from Paris. Anyway, it was just a weird thing I can't really explain. Again I think the presentation probably works as a confession, I think you are quite right.

J.A.: So it was kind of a video letter. You sent it somewhere and someone was watching [and answering].

L.S.: [It was reviewed here in Canada by someone] but I've never heard what they thought [at the Pompidou Centre in Paris]. Maybe they just thought I was [crazy]. Or whether they thought it was real. I don't know whether they understood enough English. That was just that, I do the funniest things sometimes – for no good reason.

Another monologue I did around that same time is based on a woman talking about how she lost custody of her child, of a little girl. She's justifying it because her husband has more resources. It's probably one of the creepiest I've ever done and there is a creepy undertone to it like maybe there is some sexual abuse and she's not listening to it. I did that live at something that was called The Five-Minute Cabaret. It's very well written but it's too creepy to do it on tape. I would never do it on tape.

J.A.: So you didn't do it on tape?

L.S.: No I didn't. And I wouldn't. I don't like the content. On the other hand it is a very real situation: some women I met found themselves in [similar situations]. That's part of my work. There were three life monologues I wrote in the same style, talking directly to the audience or the camera.

J.A.: And why all this interest in women that are victims of battering or abuse.

L.S.: Because that was my milieu. I felt I knew it, I felt that I could offer some insight into it. Now it's a cliché but at that time, when we were first working with women who were victims of domestic abuse, the newspaper called the place where we were "the home for runaway wives". As if they were truant. There was no understanding at all. Often husbands would come to the door without any understanding and say: "Well just send her out, I'm here, so send her out." Well she doesn't want to come, that's why she's here. These issues are much clearer in the public's mind now. They weren't very clear back then. I felt that I had a particular set of tools that I could use to bring these issues up. I was certainly interested in this stuff, feminist issues, voices of women, how these voices are heard. I didn't want to do documentaries [though], I have no interest whatsoever in documentaries. I really wanted fiction. As you've mentioned before, I think I can tell a story, I think I am pretty good at telling a story constructing a story, how to create the characters, what other characters you need. I liked to do all that. I never saw myself as writing a novel though. The moving image was my medium.

J.A.: In some of your early works we can see the importance to talk about repressed memories and the importance for women to use their voices. In *The Gloria Tapes*, Gloria also has this repressed past with her father.

L.S.: The structure of this work is really good. It was tough work and it was really screened a lot, in museums as well as in schools. I think it's an unusual piece for how it tells its story in terms of its content. It's much more like a play – or a soap opera in that sense. But in that era, 1980 – 1981 that wasn't really talked about as openly as [today] *The Gloria Tapes*

were just beginning to talk about the repression or even presence of sexual abuse in families. And that's what I think this piece offers: the difference between Gloria that struggles so much and her sister that seems so together. Her sister however won't deal with [the sexual abuse] at all. Her sister is still all locked up.

[When I worked at the women shelter] you would always do an interview when the women came in. There are some women where you just think, wow, poor thing they're so out, they're never going to make it. But you just try to get them through, to get them some help. But they have some kind of reserve, something in them that makes them survive. And not only survive but also flourish, they can overcome things that other people may not, even if they seem to be more together That might be no more than a façade and later you find out that maybe they took to drinking heavily. They might have a good job but they really aren't handling that that well, whereas a character like a Gloria-type is so overtly let's say misfiring, asking all that questions and so unsure of herself and yet it's through that very examination, through that intense asking for help, through being able to receive it, that [she is] enabled [to overcome her situation]. That was what I really was trying to do with that piece: present a very flawed character who doesn't become mayor of a city but who's going to make it, who's going to be ok. When you first meet her you don't [expect it], she seems so disconnected. That part of the video is quite packed. The trauma part comes much later on, when you've already met her father. There's a scene where her boyfriend borrows money of her and then she borrows money of her father and this is a funny scene and it's not until later that you realize the possibility of real abuse here. It's a successful strategy of bringing things that are uncomfortable to a place where they can be talked about. It was not meant to be [minimizing sexual abuse] People have been very critical because of that. And I said no, there are many people exactly like this, they want to deal with it, they want to move on. It's not to minimize it. These are very complicated things that can't be put into boxes. And that 's how that character evolved, from that idea

J.A.: Do you want to add anything?

L.S.: Well, [this interview] was a possibility to look at things through a different lens. Just now on the v-tape website there is an article about my early narrative work written by Joshua Thorson. [...] It's very good and he doesn't make a distinction between the very early performance for the camera work, which is very conceptual and the later narrative work. Many people see quite a break there. They feel there is one thing and then there is something else. Even I myself feel like this sometimes. He makes an interesting case for it.

J.A.: Thank you very much for this interview.

L.S.: It was a pleasure to work with you.

ENTREVISTA A ZORICA VASIC Y GARTH JOHNSTON / INTERVIEW WITH ZORICA VASIC AND GARTH JOHNSTON



Zorica Vasic (Belgrado, Serbia, 1968) es artista y profesora en OCAD mientras que Garth Johnston (Halifax, Nova Scotia, Canadá, 1965) es performer. Aunque inicialmente la entrevista iba dirigida a Zorica, la colaboración de Garth en proyectos de Zorica hizo que la entrevista la hiciesen de forma conjunta. La entrevista inicialmente fue realizada vía e-mail, y posteriormente fue realizada en persona. En ésta, Zorica y Garth optaron por llevar puestas dos máscaras. Fue realizada el 22 de junio de 2011 en una oficina de OCAD (Ontario College of Art and Design).



Zorica Vasic (Belgrado, Serbia, 1968) is an artist and professor at OCAD whereas Garth Johnston (Halifax, Nova Scotia, Canada, 1965) is a performer. The interview was originally addressed to Zorica Vasic, but the collaboration of Garth Johnston in some of the Zorica's projects made me think about the possibility of doing a double interview. First, I interviewed them by e-mail and later we did it in person. I interviewed them on June 22th, 2011, at OCAD (Ontario College of Art and Design). For the interview, Zorica and Garth decided to wear a mask.

ENTREVISTA VÍA E-MAIL

Zorica Vasic (Z.V.): I'll explain the performance. It is comprised of the following:

-This installation is a build wood construction netted and curtained including 2 compartments, 2 chairs and a sound communication devices (a pair of headphones with the microphone attached + amplifier and mixer).

It is performed by Garth Johnstone and myself- we are shifting in playing 'priestess' and a 'priest'. The audience enters the booth and we listen to their confessions, giving them a resolution/ absolution to their problem at the end. What happens in the meantime: prior to entering the booth they get a ticket on which it is printed: 'Dear GOD, I sinned. My SIN is:'

And in the lower part of the ticket is written 'do not write here'. That is the place left for the comment. So they enter the booth and insert the ticket through a small gap in the netted wall that separates two compartments. We pick that up, read what their sin is and

ask them to explain, asking details like how many times did they sin in the last period and do they feel any remorse. While they are talking, we scribble and paint on the ticket, reacting to it in a sort of automatic drawing style. You can see that process in the video.

When a confession is over, they get the absolution and their ticket back- painted through the same gap in the wall. It is a small art work (in fact I asked them to give them back if they like, so that I can keep it for my documentation- some of them gave it back, some chose to keep them).

Juan Antonio Cerezuela Zaplana (J.A.): Why was I interested in confession for this performance?

Z.V.: I generated this idea after the installation that I did for Nuit Blanche 2010 titled *Mosquito Room*. This work included a performance part of a massage and tarot card reading , for the installation part I developed this object which I called "ticket booth".

It was a construct out of wood and netted in layers to create 'walls'. There was only one small opening –a gap to hand the ticket for the performance. This object was half-architectural- half- installation and it had some kind of utilization purpose. It is a single compartment that can contain one person inside, and no apparent exit or entrance to enter/exit. On the left lower side there was a 6-7 m long 'crawl-in' tube made from mashed fabric. This tube looked like a way to come inside the booth (or-crawl in). Inside was a ticket booth lady who distributed tickets for a free massage (performed by Garth) and a free tarot reading (performed by myself). By association I arrived at the idea that this object looked like a half of a confession booth (net, cabin, little gap...)

Regarding what our performances were about- in the way we interacted with the audience- that was confessional in the essence, although not in the way of the catholic church style confession. We were acting more as 'spiritual guidance' or some kind of new-age 'healers' or a 'medium' than priest and priestess. The approach was different.

So it came to me that this is what I should do next- combine the elements and reassemble them in a confessional booth. I used the ticket booth as one compartment and added another one next to it, introducing also curtain to evoke an archetypical context of catholic church style confession.

J.A.: Do you think it has connection to other art pieces you have done?

Z.V.: Most of my drawing work is confessional in a strong sense since I address it as 'visual diary'. In fact in my works on paper my style of being confessional has a tone of a complaint...which creates an angle that I find interesting.... But here I will concentrate on the recent performances.

3 performances from the last year— *Pump Room*, *Mosquito Room*, *Confessional Booth*, are participatory. Broadly speaking these performances are an effort to connect to the audience – to seek terms of connection, theirs (audiences) and ours (artist's) , to offer a ground for (spiritual) connection. *Pump Room* was a place to meet and exchange gossips and astrological advices, in the line of a modern notion of 'well-being' that includes some new age elements- 'package' like massage, meditation, astrology, idea of being pampered/ feeling good/ less stressed out, letting go, trying to look and feel relaxed and stay positive and upbeat.

Mosquito Room had a similar concept , massaging repeated and instead of astrological advice one gets free tarot card reading. It is there that I realized the power of confessional narratives - the curiosity of the audience seemed inexhaustible. People were lined up to listen to the conversation about problems of others, complete strangers, but also what I had to say to them. I felt very confident as a 'medium' and audience was in a sort of frenzy.

The positive reception of these two performances made me think that I could push it further to perform well as a priestess, although then I could not foresee that being a priestess will be a greater challenge.

J.A.: What references did you use to do your *Confessional Room* (artistic, conceptual, religious, social)?

Z.V.: -Artistic influences:

For the installation I was influenced by two artists in a strict sense: Thomas Hirschorn's kiosk-ticket booth and Louise Bourgeois's installations with 'cells'. In both cases I was interested in a small constricted space that allows a room for a single person inside and has a very limiting contact with the outside-exterior- namely through a small gap in the wall. T.H. 'kiosk' has an ideological and utilizing character, it brings street and history inside the gallery as kiosk- ticket booth is a piece of street architecture. It evokes history in the museum beyond the history of art. L.B. installation project featuring cells is of course different in what function it serves, but is confessional and autobiographical about her childhood. It is only possible to see a fraction of the space inside the cell because the gap in the wall is narrow, limiting the scope of vision. Another way to perceive more of the interior is to change angles, go around it in a peeping effort. Both of these references are present in my confessional booth installation, as a hybrid of the two.

-Religious influence:

I'm interested in confession for its healing impact.

Also I am very curious about catholic style confession because I come from a different background where we did not practice confession in this form. In Orthodox church 'sinners' talk directly to God, or they talk to the priest, face-to-face. One doesn't have the opportunity to hide inside the booth-cell and remain anonymous. Also there is no absolution in the same way, for nothing is meant to be resolved in this way. In Orthodoxy priest or a spiritual leader helps you put things in perspective of your life which is beneficial of course but it doesn't set you free. I don't recall being asked if I felt sorry or if I regret what I did in my talks with the priests in the monasteries that I've encountered. These differences in approach make me curious and I am drawn to them and try to test them.

-Conceptual

Here I will refer back to 'artistic influences'. The idea of space was most important this work. As I said previously such constricted space closed off but also semi-translucent and made for some sort of function or utilization were the parameters that I worked along these lines. As a double space- confessional booth is to me confusing- are we together inside, are we sharing this moment, is this a highly intimate act, and moment, does the other know me, or at least think he/ she does know me, is there a tension and of what kind. Also the issue of visibility/ obscurity is creating the feeling of distance and nearness- depending of subjectivity but also on the light and spatial design- wether curtain is closed or not, the light, the layers of net. For the outside spectator is also a curious sight- the two effigies inside are visible more or less or completely invisible from different points of the view.

J.A.: Do you think there has been a significant difference between the meaning of "confession" along the history and "confession" in our current society? What changes have you noticed in the meaning of "confession"?

Z.V.: You mean here difference between catholic confession in history of Catholicism and something that we can agree to call a 'confessional nature' of our society?

Personally I see it as a difference between confession (as it used to be in the history) and complaint (present). I think today's culture is perhaps influenced by what some writers call 'protestant nagging' that resembles confession insofar as it deals with the autobiographical. The difference would be that in confession one seeks to transcend the realm of the everyday and in complaint he/she doesn't seek the way out of it. It is about either diminishing the emotional anguish talking about something that bothers us (therapy?!) or getting advice on how to get one problem fixed. It includes rather limiting contemplation.

For that reason perhaps Tarot card reading was more successful in attracting the audience.

On the other hand my only experience of confession comes from a different church (Orthodox) and from pop-culture, movies like Godfather and Godfellas. So my knowledge may be limited for that reason, though confession exists in all religions- only goes by a different protocol. When I started with this work, the Catholic protocol was unknown to me so I had to go and do the research (to see if or how can I use some of it).

J.A.: Talk about why you paint and scribble on the tickets you give back to the visitor. What's the meaning of this part of the performance?

Z.V.: This idea came from Garth and actually results from the process. GARTH.....?

This performance lasted 4 days. On a day one we tried 'just to talk' and 'just to listen' kind of thing but something seemed to be missing. The connection to the visitor- conversing did not go as smooth as we have anticipated. Something was missing, like a catalyst or an intermediary to the process. Maybe the idea that God should be involved? It was apparent that the idea of 'spiritual guidance' , or sort of problem fixing/giving advice wasn't working, didn't have enough gravity- the whole 'lighthearted' approach was an illusion. It was naïve from our part to believe that you can get somewhere with a more/less relative trivia of human condition stripped of its metaphysical dimension. We were in a need of something else, sublime perhaps that puts all experiences against the wall of not easily accessible meaning.

That is how I understand the scribbling. Garth decided after a day and night of agonizing over it that what is lacking in the performance part of this work is a recognition that it is a head or a heart of an artist where this ideas are generated from and where this all takes place. It is an artistic effort- imagination that was an authority at play here. Not in a way that it becomes a substitute for God or some divination attempt to make God out of an artist or to claim art as holly. The way I understand it is that scribbling is the sublime element, a catalyst in the process of communication between the confessor and the confessee.

J.A.: Why do you use mask in the performance?

Z.V.: This came as well from Garth and it was idea that emerged in the process, as it was the case with the scribbling. We were trying things out until they started to work. Mask was one of this things and it immediately restored the balance. I will explain.

We were seeking the way how to stand stronger with the audience as we felt the situation being unequal for us. Visitors had their way of depleting our energy. We felt blood sucked

after any of those performances. It is like being Jesus, a consumer of sins or a complaint box.

The way to 'protect' myself was by wearing an expressionless mask. Mask was serving as 'layer' in between, again a sublimed one. I did not want to be a particular person, a particular artist who looks and talks in a certain way. What I did not want is that audience have an impression of who I am in person. With the mask, I was anybody so nobody can project on me. Thoughts would bounce back and mask would serve as a mirror reflection. Also theatrical aspect of mask serves as a small shock. We were thinking to push even further this idea of unsettling/confusing the person who comes inside by sitting with the mask with no clothes on (we will try this another time). The purpose of this is to heighten the awareness of the act we are engaging with, what is this all about? Mask makes it confusing as for example in the aspect of how personal is this affair meant to be? What is the meaning, is this an intimate act or is it some sort of abuse? Something that you feel but only later you became aware of? (more than a few people were convinced that there is a concealed/ candid camera hidden somewhere in the booth and we will upload the footage next morning.)

So the scribbling and the mask had the function as a 'sublime screen' between us and audience.

J.A.: What kind of people confessed? (different ages, people not connected to art, religious people)

Z.V.: Mostly young people confessed. I wasn't sure what their professional engagements were as that was only important as a background of the story if relevant at all. Some of non-artistic profession were air hostess, lighting designer, professor of political sciences, stylist, stripper, student, etc. None of them declared to be religious though frequently I was told that they were explicitly atheistic. Many people were also of the Asian descent so I wasn't sure how this style of spiritual activity relates to their culture.

J.A.: What kind of confessions did the people tell in your *Confession Room*?

Z.V.: Most confessions were regarding infidelity. Sexual infidelity of the visitor or sexual infidelity of their romantic interest, but also emotional recklessness and seducing people just to exercise power over them. Debauchery, gang rape. Second most often is: Rage. Many individuals claimed to be in rage over the world's affairs and what they have become. They confessed to be disturbed by wishing to see world 'in flames' or to wish to see its destruction.

ENTREVISTA PERSONAL EN OCAD.

Juan Antonio Cerezuela Zaplana (J.A.): Now you have to confess something!

Garth Johnston (G.J.) (with a mask): Well, she is the priestess and I am the priest. Actually she is the goddess and I am God. God and Goddess

Zorica Vasic (Z.V.) (with a mask): Do we have the same noses?

G.J.: No. I was so inspired I made a mask at home and I changed the nose: I made an African nose. These [masks] are really generic. I did some research and I discovered that the Khemet in Egypt did some mask work, they did lots of mask work in Egypt, and all the noses were African. So I changed it. The one I have at home is more African. The one [I'm wearing] is shaped on the one I have at home. It's more African. It really feels more comfortable. It's not bad, the colours are ok.

J.A.: Do you think this mask makes you feel differently? Does the fact that you wear a certain mask makes you act in a certain way?

G.J.: Yes, definitely. I'm a lot more fidgety, my voice is deeper. I have to hold my lip like this so that I can get some kind of authentic look. And that changes my demeanour completely. My voice is different, I have a raspy voice now. Most half masks have the top lip painted onto the mask. I painted a thin lip on top of hers, but she can use both of her natural lips. Whereas in my case, I actually have to transform my bottom lip so that it matches the top lip. And this was what helped me to get more into a character that's not myself. So I've moulded it a little more. In moulding the mask, I am moulding my face to fit the mask. That's part of the technique of half mask work I developed when I went to theatre school studying this stuff. It was fun.

J.A.: How long have you been working together and which was your first project together?

G.J.: Our first project together? Wasn't that couple of years ago?

Z.V.: No, actually it was last year, in 2010. I did this artroom project and I invited two performers and Garth was one of them. And the performance was about engaging the audience in a free massage, a public massage. And if they [participated] they would get some astrological advice or any other kind of advice they would like to have [in exchange]. And Garth was one of the massagers.

G.J.: Actually, there was a professional massager, a guy who was massaging people, and I was hired just to be a model. I was pretty much naked, I didn't have any clothes on - I certainly wasn't wearing this mask! I was there just to attract people and I was lifting weights or doing push ups. It was a pump room and the idea was to create an atmosphere

for people to think about relaxing or to think about physical beauty, to think about their inner body and their outer body and how to perfect that.

J.A.: And did you also work together in the *Mosquito Room*?

Z.V.: Yes, the *Mosquito Room* was a similar concept. Again a free massage. Garth was the massager there, the only one. And if you would go through this performance, as a person to be massaged on a table, you would get a free tarot reading. It was a slightly different concept.

That was at the Nuit Blanche in Gladstone in October last year.

G.J.: It was the most popular thing I ever did in my life! I've never touched so many bodies in my life, massaging people. They were lined up out the door. Our room was the most popular room, not because of the massage but because of the fortune telling Zorica was doing, wasn't it?

Z.V.: Yes, that was super-successful. There were thousands of people waiting and we got completely drained.

G.J.: It was the first time I saw my merkabah [etheric vehicle for astral travel] on film. It just popped out and there it was.

It was wild. I needed to have all that energy and that energy came out of something that just happened. Don't ask me, it's the first time it happened

J.A.: And all these works are related with the *Confession Room*?

G.J.: It was more a build-up to the *Confession Room*.

Z.V.: Yes. For me the link is that in all true performances we're trying to deal with whatever the performance means spiritually. First, it was more like something called secular spiritual idea, like those advices you can get from the internet, or by joining some kind of self-help group or even from yahoo questions and answers. There are all these different ways of getting advice or spiritual guidance on different levels for whatever problem you encounter in life. So the first two performances were very much about that, it was very light hearted. It was more about gossip, astrology and a certain type of social events inclined towards new age spirituality: feeling good, feeling upbeat, getting advice that will make you feel you share something with the group and you feel yourself in that environment. In this sense the *Confession Room* was completely different because it was not such a light-weight. When we started doing it, I was thinking I could get away with the same sort of psychology, where people would come in and just tell me something and I'd talk back and you know, they would feel happy that they could share their problem with me and then they would leave and the next person would come in. But I was completely

wrong about that, it didn't work at all! On the first day we really experienced this wall. There was nothing, nothing satisfying in this process and we had to rethink the whole concept.

G.J.: I would say, on the first day people weren't thrilled. We had a lot of onlookers, a lot of people were looking around seeing what we were doing, but nobody wanted to participate. Not many people wanted to participate.

J.A.: Were they scared?

G.J.: Yes, they were afraid to go in and to actually partake in what we had to offer.

J.A.: And did you think that someone entering the installation motivated other people to enter the installation and to confess something too?

Z.V.: Of course! When people see other people doing something they are encouraged to repeat that. Sometimes we were actually staging people. There was this guy, he really was the carpenter in charge of technical issues, and I asked him several times to come in and we would have a bogus chat, not a confession at all, and then he would open the curtain and go out saying 'Oh my God, that's amazing.' And that was like an entrance for people, because people thought, if he liked it, maybe we will like it too. And Garth was actively standing outside and talking people into it, trying to break to their fear and hesitation and embarrassment because they would expect something really embarrassing was going to happen to them.

G.J.: Again I had to be naked because the idea was to break into people, so they could feel like 'Oh, what's going on here?' I would show up with no clothes on and stand around looking sexy, showing my muscles and then people would come around and say 'Hi, how are you doing'. There were a lot of chicks coming round – oh actually I shouldn't say chicks, somebody got into trouble for saying this. But also a lot of guys were coming around asking what we were doing and I would answer that we were doing a confession and that I was trying to promote to get people in. And one of the 'hooks' was a free painting after the confession. [During your confession] we would paint on top of a 'sin card'. You had to confess and you had to explain why you feel bad for what you were doing and how you weren't going to do it again or you're going to feel really bad if you did. You had to be really convincing and the more convincing you were the more amazing the picture you were presented afterwards would become. It could be really the most amazing painting in the world.

Z.V.: Also, the more you talked, the more time I had to paint. Some people were not very talkative and they were embarrassed very quickly to talk about the details of their sins. I insisted on the quantities, on how often, how many times and some people were really embarrassed at that. But anyway, those who talked longer, who dared to talk for longer, also got more elaborate arts.

G.J.: I think you were inspired by people who would talk more about what they were talking.

Z.V.: Yes, you could dwell longer on the artwork

J.A.: How did you study the question of how to make people confess or of how to make it easier? Did you use the manual for priests to help the confession to come out?

Z.V.: It was a ritual or a protocol to each one of these confessions which was: they come in, they speak to the wall and it's written what the sin is they want to talk about. I would take it and I would say ok, I want to make sure that I understand it properly, I would read it back to them, they would confirm and after that I would tell them to explain and this is when they started talking and I started drawing. They would be talking and at the end of the story I would be asking them 'Ok, now we have to get more specific to know your absolution or if I can make an absolution I have to know how many times you do it.' So we would be talking numbers from then on. After that I would move quite quickly as there was nothing else to say. I would ask whether they felt remorse because only if they'd feel remorse I could let them free. Some of them would say they do feel remorse and some of them did not feel any remorse. And this was when I would say I can give you an absolution or I can set you free or I can set you free but only for say two weeks and after that you will have the same problem.

G.J.: Two weeks of absolution? That's not bad.

Z.V.: For me, this quantifying of things was interesting because I was searching for something in the catholic style of confession which I could use in this performance and that was exactly what I was looking for. They give you something [specific, numbers and] facts, to talk about rather than more ephemeral kinds of things and morals. That gave a lot of substance and gravity to [the performance] which was sometimes also funny. Perhaps that answers your question.

J.A.: Why did you become interested in confession for this performance?

Z.V.: Do you want to say it?

G.J.: Oh, you should say it.

Z.V.: This idea came after I had done these performances. It actually came from me being busy with some spatial installations as well. For a performance and installation called *Mosquito Room* for the Nuit Blanche I worked a lot to fabricate this object. It was a very curious piece of work and I was very turned on by the results and by the audience because everyone wanted to know what this object was about. It looked like a very strange piece of architecture. It was a kiosk or ticket booth Then I just got the idea that we, as artists, are in some way giving people a service. It is like if a commercial kind of zenai exploitative

situation was going on in a museum environment. So I just kept on working on what I did and it looked like a very unusual object. As an association it looked to me like a confession booth, just out of the blue. Because of the little openings in the wall, because of the nets, because of the provisional character of it I guess. And then I just kept on thinking: this is what I'm doing, I'm actually letting people talk about themselves and their problems. I'm some kind of medium that helps them to circuit their problems from out of perspective. And there is this booth. So, how I arrived there was really based on associations. But it blended very well the things I was doing: it blended the object with the nature of the performance. It was kind of a logical notion that came out of it.

G.J.: For me, I think, it's more about twisting elements so that it's not stuck in the paradigm of yesterday, like the idea of theos [Greek for God] as being so strict and so limited for the rest of the world. And we've got these people confessing sins to people who have studied and who have been given authority by God. And the idea of God being so limited intrigued me. When I knew what she was doing with her confessionary, I wanted to see a black guy, a black priest and I wanted to see a female priest or a priestess. It intrigued me that the two of us could perform these roles and create some authentic art involved in the whole space time continuum where God is present everywhere and in everyone. It shouldn't be so limited as in the way the catholic church has put on the stamp. Anyway, the stamp is dissolving as we speak. We're creating an essence, an idea behind an idea that's fading. So it became something I felt interested in and I wanted to see what I could come up with and what I could contribute.

Z.V.: We were also thinking about what the characteristics of spirituality were nowadays. Where is it to be found? What is the meaning of it for myself, for us? We talk a lot about spiritual matters but it doesn't matter to everybody. Where can you find [spirituality] nowadays? People are into all kind of pagan rituals, like for instance astrology, which is forbidden by the bible as any kind of fortune telling. It's not that it matters so much in this world. But since we are interested so much in that, we wanted to test how you connect with your audience on these terms. How do you exchange something that could be felt as spiritual or could be called spiritual? The first two performances, using astrology and tarot, were more based on everyday problems, on complaints and advice. The confessional booth was different insofar that it needed some kind of metaphysical dimension to it. That was clear to us. Obviously something sublime was needed in this whole story. I'm still trying to figure out how it all worked exactly. But definitely, different parameters were needed for this installation and performance and we had to completely rethink the concept.

G.J.: We didn't want to go absurd because we really wanted to see what it was like if we could create a venue where people could actually confess something that was authentic. So our initial approach was to create a venue where people could come and lift off a burden.

Z.V.: We were also thinking to put this booth somewhere on the street. Because when I was in New York, I saw this crazy kiosk which was mobilizing people to go to war on Times

Square. It's like you get drunk and you're going straight to that booth and you go inside and say I'm going to go to war. So if this kind of thing exists, a confessional booth could also exist on the street and people could ideally let themselves go and set themselves free. That was the reason to do it.

J.A.: You mean a religious confessional booth on the street? For catholic confession?

Z.V.: What we did was not hypothetical. It was more...

G.J.: ... inspired by things.

Zorica: Yes, it was more using this archetypical catholic site for confession as a model. But actually it was a hybrid of many things. I think it's always going to be some kind of provisional space, where you can sit down and concentrate, isolated from your environment. I think these are the preconditions - whether you do a catholic confession or any other - you will need that space. It doesn't have to be called catholic confession, it could just be called a confession and the parameters of that are something we still have to figure out. We have some [of the parameters] but I think we still need some more elements taken from different perspectives of what we know about spirituality, of what we know is important in the process. [And that's] not coming only from the catholic form of confession.

J.A.: What artistic, social and religious references did you use to carry out your *Confession Room*?

Z.V.: I had two references for the object I was building: One of them is Thomas Hirschhorn's kiosk or ticket booth. For quite a while I was interested in that idea as it introduced this architectural element inside the gallery and it would provoke a piece of street and a piece of history inside the gallery. So you do not only deal with art and artistic parameters but also all this context of history, of the people on the street. So, kiosk was very interesting for me, kiosk is where I started. I didn't start with confession booths but a kiosk.

[The second reference] was [Louise] Bourgeois' installation of cells, where she was reconstructing memories of her childhood in a series of very small cells which barely admitted the scope of vision of the spectator. You can only see a part of each cell and of what is going on inside. Her art is also highly confessional. It's strictly confessional and it's very idiosyncratic. So the confession booth I designed is a hybrid of these two ideas. Maybe not only aesthetically but as a statement. I was thinking in these two as psychological spaces when I was building [the *Confession Room*].

G.J.: The theatrical element obviously is the half mask, which is how Europeans in 1700s and 1800s were promoting and educating people about religion. They used to have masked performances. I was inspired by theatre. I was in a theatrical group, where we

learned how to use half masks in performance of classic theatre. We were thinking about using a full mask for this confession booth-kiosk, but the hindrance of a full mask limited the volume of our [voices], of what we wanted to say to people. So we worked around and it dawned on me that we should use just half masks and it worked out quite well. Once we've decided on half masks, we didn't look back: it became obvious that that's the way it should be. The formula seemed to work for us.

J.A.: Do you have a visual diary?

Z.V.: Yes, my main activity has always been drawing and I develop ideas in drawing first. I see my drawing work as a visual diary. It's based on a comic as a reference but it does not just have a frame with image and text most of the time. I've never thought of it as a confession before, but it really is confessional in approach. So it's interesting how sometimes in your life an idea emerges at the end of a process and in the end you can see where it actually came from.

J.A.: Do you think that through words and through images you can confess things in different ways? What differences can you find with confession through images only, like in your diary, and when you confess through your words?

G.J.: Between images and words? I don't know.

J.A.: Is it easier to confess through words or through images?

Z.V.: I think it's different, because when you have an image then the image is a mediator. An image has this sublime quality which you cannot explain with words.

G.J.: It needs to be interpreted.

Z.V.: And that's also the case in this drawing, painting and scribbling in the confessional booth: an image does not really have [just] one meaning. If you only talk in words, it's very limiting for understanding anything. [Words] can get very quickly emptied of meaning and they lose their weight. Maybe, in my case as an artist, I really have to rely on images for what I'm doing. I was thinking the same about tarot cards. They're hard work, but there are all those images you lay on the table and I can talk about them for a long time. I can't talk to a human face for a long time, that doesn't work.

G.J.: Well, the idea is that with the confession booth, we have the sin card where people can write on what they feel their sin is and what they need absolution from. So they give the sin card to the priest or priestess – or to the god or goddess. She'd take it and she'd look at it and then look at the person and then at the card again and at the person again, and then she'd say: 'Explain! Why do you think you need to be absolved from this sin? Explain how sorry you feel. I need to know how sorry you are and the more sorry you are and the more you can explain, the more I can paint. And I'll use watercolours and I use

them to wash away your sins.’ Now, the explanation [of the sin], to me, is clarification. The clarification allows me to use my artistic hand. And the more you clarify, the more you can have artistic absolution. I don’t know whether that makes sense to you, but to me, I start to get a motion based on your explanation. Now, if your explanation is lame, then my motion will be lame. But if your explanation is colourful I will go for colours, and suddenly, I’ve got a work of art. That is pretty much how I interpreted how we should go about this project in terms of forgiveness.

Z.V.: Sometimes there were figurative images. I don’t know how to explain it. Sometimes you just go for colour and sometimes it’s plain boring. Sometimes it’s people talking and talking and you actually start deriving some figures or animals or something.

J.A.: You’ve already touched on that issue, but again: Why do you use masks in these performances? And why is it you wearing the masks and not the person confessing?

Z.V.: Again, it’s a procedural idea: we got this idea in the process, not beforehand. While trying to deal with the situation and the demands of dynamics as they were. There was the need of an intermediary, [either] in form or in performance – or in both. Something in between that would be a medium. Garth was agonizing over [this] for a whole night and the next day, he was on his bike and he got lost, and then he got this idea: that it needed to be like this.

First I didn’t have so much insight in the meaning of masks as [Garth] had, but I like masks. I think they are beautiful and they are extremely theatrical. [The space we used] had this strange light. It was a crazy, confusing, very excessive sort of space and it had this light coming from above. So with masks it looked even more unreal. And I thought, wow this makes sense to me: people will encounter this completely neutral faces around them and their thoughts and feelings would come back to them, bounce back from the mask and it would be more like a mirror to them than looking at my face.

Finally it turned out that the [public] really had respect for the masks. I think it made them a little freer than if there was a particular person sitting there, looking at them, and possibly judging them. I think masks maybe strip the judgement off the priests face, off the performers face. That is how it should be, there shouldn’t be any judgements. I think that’s why it worked so well

G.J.: The first day, we had masks, but they were full masks. They were big, small, different sizes. We weren’t sure where to go. And I mentioned to Zorica that I had found a shop that sold masks made of papier-mâché so we could cut into them and form half masks. I just implemented it. There was so much going on, so much chaos. There wasn’t time to explain. So I remember bringing the masks on the second night, riding my bike trying to figure out where to go. I got lost – literally. I couldn’t figure out which street to turn into to go to this place. The year before it was at a different location but in a similar area of the city, so I was confused. And during that time of confusion – and being late – I figured it

out! We could use the half masks and we could create this stilled illusion of an ethereal realm behind a screen. People would feel less inhibited to be themselves and talk personally, as opposed to somebody they may know or not know. The mask hid us behind something else. There was a screen, there was a mask and then there was us. And we could fall away in the presence of these people because the masks were so strong that we lost ourselves. And in losing ourselves we gained something that was responsible for listening to people and absolving them. So, I'm listening, but I'm not there: something –or someone –else is there. Encouraging truth. Encouraging a truth that is shameful. A shameful truth that is so difficult to say in front of everybody, especially my family and my friends. I don't want to say this, but I have to, I have to get it out somehow. Otherwise it's going to eat me up inside. Those were the people who had the courage to come into the booth. And they did. And there was so much truth, I almost had to plug my ears. I couldn't hear so much disgusting truth. At the same time it was refreshing to know that the experiment was working: having us wearing the masks, instead of them wearing the mask. I imagine they would have dropped their ego as I dropped my ego so that I could listen instead of talking. I'm dropping my ego to listen, I'm wearing a mask so I can listen. And they're, naked, not naked but exposed, and feeling there is nothing there except a mask behind a screen. And they're there with a headset, a microphone and headphones. The idea became clear: we should have them in their authentic self on the other side and us, as a presentation. So they could say 'This is what I did wrong and this is me saying what I did wrong.' It became more of an authentic confession rather than a masked confession. I hope that answers your question.

J.A.: What did people confess? What kind of confession and topics did they choose?

G.J.: Zorica did most of the confessions and most of the absolutions. I was on the outside of the booth for the most part. I did only a couple of confessions

Z.V.: Maybe you can tell about those.

G.J.: Ok. There was a gentleman who confessed to me that he felt ashamed for making people do things that they didn't want to do, manipulating people and making people feeling bad in situations they would be otherwise comfortable in. I guess you could say he was a bit of an instigator, a bit of a troublemaker. And he felt ashamed of secretly getting his way. So he wanted to confess this to me. So I asked him to explain how sorry he was and he did. His painting was very colourful because he went into detail of some of the things he did to some of these people: He made them feel less than they actually were.

Z.V.: Do you remember that guy who was a gang rapist?

G.J.: Oh yes. A gentleman came into the booth and wanted to confess having been a multiple rapist. I don't think I could forgive him for that sin.

Z.V.: I think you told him to go and buy dinner for crack whores.

G.J.: Right, his only absolution was to go out and give 5 dollars to a dozen crack whores without getting any blow jobs or anything. He agreed to go out and find as many people as he possibly could that were on crack and give five dollars to them for a month. And he would only be absolved from his sins for two weeks.

Z.V.: I thought that was a very good absolution.

J.A.: Were you sure he did it?

G.J.: I think he pursued it, but I don't know. I think that's his doing. Whether he did it or not. If he did it, he would be absolved for two weeks and if he didn't do it, he would continue suffering the same suffering or mental anguish that he was feeling, the shame he felt for what he did.

Z.V.: I think that was a really smart device. Also limiting the absolution in time, I think that's another very curious point which we could do a lot with: not to give absolute absolution, but an absolution for a period of time. And of course, if he keeps on doing this, if he spends his life giving money to whores without demanding their services, he could even prolong his, let's call it grace.

G.J.: Yes, definitely. If he kept on going. If he gave five dollars to every crack fed individual, if he did that for the rest of his life on a daily basis, of course he would be absolved

Z.V.: Yes.

G.J.: And he might even get to heaven. But that wouldn't be up to me. I'd send him straight to hell.

J.A.: What confessions did you hear Zorica?

Z.V.: There were a lot of stories about infidelity and cheating.

G.J.: What about that woman you could emphasize with? She made you feel like she was speaking not so much about her sins but about the conditions around her.

Z.V.: That's right. There was this woman, she said that she is a perfectionist and she would go very far to get what she wanted. She would patronize people to convince them that what they're doing is not good enough. And I asked her questions and one was 'Are you very harsh on waiters at restaurants? Because I am with you on that point. This is who I am and I'm very harsh with waiters.' And she said, 'Yes, how did you know?' And I answered 'Don't ask me, ask yourself and ask yourself other questions.' And she kept talking and we immediately had a very good understanding. I knew her problem immediately because it's my problem too. And there also was the fact that she was so tormented by it; in my eyes she wasn't a heavy sinner, but she actually was harder on

herself than anybody else. Finally, when I told her that she wasn't doing anything wrong, that she had all the right in the world to expect the [same] high standard that she is delivering herself, she was almost in tears. I found that really touching because she thought she was a person who – as they say - is not good enough to anybody else but is very hard on herself. Also, what she brought up as a problem was so unique. People were falling into categories. Either it was about sex or there were a lot of young men, there were quite a few of them, who were extremely angry. They were filled with rage. And they were fantasising over the destruction of the world and they were almost behaving and looking like Satanists: they'd wear black clothes and long hair spewing hatred. And somehow they were also feeling bad about that, that they were wishing for an apocalyptic scenario, a disaster to the whole world. People made them really angry. The way people behave, especially this mercantilistic, businesslike behaviour of people who always try to sell you something and that are never interested in you. They're just networking and they only think how to get something out of you and if you're not important for them they would not talk to you. [All] this made them really angry and they would like to destroy everything around themselves.

Men were more enraged and females were more cheating on their partners.

G.J.: And feeling ashamed of cheating. Some women, some older women, were not feeling ashamed for their cheating. They were ashamed that they were not ashamed; I don't know whether that makes sense. They felt shameless but they were wondering if they should feel sorry for that, wondering if they needed to be absolved from that.

Z.V.: There was also another confession that stands out for me. It was a lengthy confession and it was this person who felt that emotionally he was very reckless and that he always would play a role to seduce other people. He was playing this very specific role of being an anarchist and to make other people feel that he was the real thing. He was also a professor of politics. So he was playing a theatre of being an authentic anarchist in order to be able to use people and to control them, which was really something I wanted to hear more about. I was curious. He was very talkative and he went into many details on how he was doing it and what he was doing when someone showed him affection, how reckless he behaved and how dismissive he was of other people's feelings. And then I went even further and I asked him why he thought he was doing that.

Everything we were doing was about the notion of the spiritual in our modern world. What makes sense to people. Church confession obviously is a completely different category and, as I said before, I'm not very informed about catholic confession myself. It's definitely something very psychological: people are very into analyzing their behaviour and state of emotional life. And they know a lot. They're like Maori warriors, this tribe from New Zealand that is psychologically very advanced. Everyone [there] knows about and can name things of the human mind, how it all functions together And they're all aware of things they're doing wrong and of what has the potential of setting you free or of what has the power to make you feel good. Is there something I can do, I can come up with, which could, have this effect on people in my interaction with them. Is there

something I can do? And I just kept thinking about that and there is no easy answer. I think what I can make conclusions about is what we did and what worked. The art element worked surprisingly well. People were very happy to receive this piece of art, whatever it was, scribbling, one-colour-only or even something completely incomprehensible. They really appreciated that. Whether there was some kind of energy translated into this act of drawing that they unconsciously felt that it made sense of them, that somehow it sprang out of their story or not, I don't know. They cherished that thing. They thought there was something valuable in the process, something material they can take with them, something physical.

G.J.: It had something to do with the fullness of the exercise, with how inclusive it all was. They had to participate in order to get the painting. The more they participated, the more they confessed, the more they felt sorry in their act, the more we were active in the end result, the painting. And so it became more than just a painting, they were included in the painting somehow. That's why it had such a special significant quality to it.

Z.V.: I don't know if we have mentioned another aspect. The mask and scribbling came from that direction but it also came from a completely different direction: from the need to protect ourselves. Because you won't believe how wasted we were through that night. There was no way of stopping people and they knew exactly how to get things out of us.

G.J.: For weeks I was sore.

Z.V.: We're more 'giving' individuals, we tend to be generous.

G.J.: This was at the Nuit Blanche, before this whole concept of the mask.

Z.V.: Yes. It was the Nuit Blanche in October 2011. I was trying not to stop, I couldn't. There was this one-way process going on and I was getting completely drained and bloodsucked by the audience. They knew exactly how to get me. This was one of the major things. Garth came to me and said, listen I will work with you again but not in the same way as in the Nuit Blanche because you get sick after that. And I agreed that it had to be different. They're going to talk and we're going to listen. So we're not going to give that much physically and emotionally, we want to be the listeners this time. So I gave a lot of thought to the design of the situation, on how to reverse this process, to get something from the audience rather than to give them everything.

G.J.: What's amazing though, was the discovery that [working with masks] our energy wasn't that depleted. Certainly, we worked four days in a row and there was a pattern to the work so that there was an exertion. But compared to the previous time we had done the event, when we weren't wearing the masks, there was a far less depletion of energy. There is something to be said [in favour of] using masks in a live conceptual art form, where people are interacting with us. It allows us to stay fresh within the element of the performance so we're not depleted. There is something about this that we need to

research, that needs to be looked at, to be uncovered. It suggests that there is an element of more energy. Maybe there's more to ourselves than meets the eye, I don't know. It's worth investigating

J.A.: You said before that masks make you adopt a different behaviour, they make you be a different person somehow. However, in an installation by Elodie Pong called 'Secrets for Sale' a person entered the installation without wearing any mask and claimed he had killed a person. That was a secret so strong that the actress asked him if that was true. And the person answered no, but that the context made him say things that were fictional. That they were not [actually] true, but that it was what he felt in front of the camera. He wasn't wearing a mask though. Do you think that something like this could have happened in your *Confession Room*? That the context of an installation might have made people confess something that might not be true, that they were acting?

G.J.: It's possible. I know that a camera makes people act. A camera – or an audience - allows people to come outside of themselves. So you don't know what you're getting. If we're in a context of person to person, like we are in the 'Confession Booth', and I'm wearing a mask and the other person is not, are they staying within themselves? They are if we're forcing them to. And this is the objective of the priest and the priestess, the God and the Goddess, to enforce something real to come out of that person. We're using the masks so we're not depleting our energy and we use the masks so we can create an illusion and aid bringing out the truth so the person gives an authentic confession.

Z.V.: I think it's totally possible that people are making things up and I think that's a very natural reaction: to make yourself more important by exaggerating what you're doing. Anyway, it's not a jail, it's not a war. It's just an art fair and people walking there have quite trivial problems.

J.A.: Maybe acting is just another mask.

Z.V.: Yes. I think they might have lied about the extent to which things are happening in their lives. That's why I found those confessions more trustworthy and interesting that were obviously not about something outside themselves, that were more like having a bad conscience and about things that even may be invisible to others. I found those more interesting because you don't really have reasons to make these thing up, as it would be when you said 'Oh I was sleeping with someone and that's obviously bad because I'm married.' This kind of things can be easily exaggerated or could be even a fantasy, someone who wants to be bad ass.

G.J.: They make up an idea that is sort of a fantasy in their head, to see what kind of response they'll get from us.

Z.V.: Totally. [Some people] just want to feel guilty for doing something really bad even when they don't dare to do anything bad. It's encouraged to be bad as well, and if you

don't dare to, you might just fantasize. And then you have this opportunity to play out your fantasy world.

G.J.: But then comes the question: what's the difference between thought and act. And if the thought is there, how far off are you from acting out that thought

Z.V.: Exactly.

G.J.: What's the difference?

Z.V.: There was also that woman that [wanted to] kill her husband. You can think of many narratives that were leading to that act. Some of them would be extremely dramatic at times and some would be really trivial.

G.J.: She could say: 'I killed my husband.' But she could actually mean: 'I didn't cook breakfast for him for five full weeks. And that's like killing him; it's killing part of his manhood.' She couldn't tell a lie in the full sense of 'I killed my husband!' but she could actually say the truth that she didn't do her wifely needs as the 'paradigm of this millennium' suggests a wife should be. It's up to the perspective of the observer

J.A.: Do you think confession has a different meaning now than it had before? Now it's present in many different contexts, not only in religious ones. Do you think there have been any changes?

Z.V.: I had some confessions myself, so I only can fold back on those experiences, which were with really spiritual leaders in monasteries that were in charge of giving spiritual guidance. So I know what the power of confession can be. It's a very powerful tool. It does really unlock you in many ways and it can really help this process of forming your opinion and of being more yourself. It can be very powerful.

But I'm really curious about the modern day [situation]: what people are exposed to and what kind of life we are living. I'm rooting for that kind of spirituality, or defining what that is. People cannot live without having any transcendental aspect in their life. I think it really is a human need to experience some deeper layers than just everyday reality, which could be a very dry process in the day to day, [especially without] having these highly informed confessions I had a few times in my life only. But you need something to feed on spiritually every day. You have to have something - everybody has something, some trick to get you by. It's almost like a self-healing, spiritually. In that sense, I can only compare the real confession, [with its] certified priest who knows exactly what he's doing, with everything else people are kind of juggling with, trying to figure out in every day's life like healing, self-help or astrology. Astrology for example is extremely nuanced psychologically. You can read about astrology and get some idea about your inner life. Whether it's true or not, I don't know.

Something else I noticed is that people today are more focussed on a problem. They have a problem and they want to fix the problem. So it isn't about anything else than that [specific problem]. It's like: I don't have a job or I'm single, I need a partner or I need a promotion or I have a really nasty boss. So it's really more about complaining about your life than seeking some kind of spiritual dimension. Which is not a judgement, it's probably hard to have time for anything else than fixing the problems. What do you think?

G.J.: I'll kind of go in the other direction in terms of spirituality, this whole concept of where do we go to from here. I'm fascinated with how things were. Not how things were recently or not even how things were two thousand years ago. I like to go way back, to the ancient, ancient times, when the earth was smaller. And how these religions we are now following so nonchalantly were followed so rigorously. We're still following them but they were inspired way back in ancient times. We're talking about ancient Egypt, the Khemet. We're talking about the Olmec and those spiritual beings that roamed the earth, those giants and what they were doing and how they were existing on this planet. They were androgynous beings and this fascinates me. I'm intrigued by androgyny. And I'm intrigued by giant beings with spiritual powers that could conjure up things like rivers, lakes and stars and create the atmosphere. How did they do that? And why aren't we investigating that more, where is that knowledge? Why are we so obsessed with priests and idle people with robes and dresses? Where are they getting their information from, I'd like to know. I'd like to know were religions sewed their needle with their myths and fortunes and their ideas on how we should be. It all comes from somewhere, but where? Why aren't we given that knowledge? Why is it tucked away somewhere in some British Museum somewhere? I'm pissed off sometimes when I think about how I'm [supposed] to be a certain way based on someone's ideal of how things ought to be. I'm getting pissed off when I hear things like: 'Uh? Gods and Goddesses? Isis? Sex?' And all these incredible ideas on how life and after-life is. And here we are, praying to some priest who is trying to absolve us from our sins while he is after jerking off to some little boys. Please! I want to know the Truth. That's where I'm going. That's why I want to go way back to when my ancestors were roaming the earth and came by a little water and the sun was so hot that they put fresh soil on their skin so that they could stand the heat and the light of that sun without burning themselves. That's what I want to know, what were they thinking. That's how my mind is working with all these ideas going around in my head: that maybe they are still around. [laughs]

J.A.: And what do you think of confessional blogs on the internet? That seems to be a new way of confessing.

Z.V.: I don't know much about that. I know it exists. But, who is replying to these [confessions]? Only priests can reply.

J.A.: I think there are some websites where an actual priest replies to your confession. And there are other websites where you share your confession with the rest of the community. But apart from religious confession, I think people use blogs and social networks in a confessional way. In a way, they confess to the people who later comment on their entry.

Z.V.: So it's a confession that is addressed to multiple people.

J.A.: Yes. There are many people that have their own blogs just to talk about their personal lives. I wanted to know what you think about this kind of confession.

Z.V.: I think it's very interesting.

J.A.: It might be the democratization of confession: everyone can confess to everyone. It's not restricted to priests any longer.

G.J.: Wow.

Z.V.: I think that could be very powerful. It's not only about what is good, or what a single person can come up with. Some things can come up just by people brainstorming. Say this kind of online conference where people come up with some idea. They can come up with so many ideas of what can be done. I don't know how helpful that would be to each person, because everyone's life is too particular. What is a good idea in one's life might not be a good idea in someone else's life. However, I am wondering at what level they talk. Is it about their heart and about their spiritual life or is it again about complaining about having a nasty boss? These two things are very different when you need an advice. I would be more interested in people who are more ambitious spiritually than in fixing [trivial problems].

G.J.: It might work in some way. It's reminding me of facebook in how people interact and come together even if they haven't spoken to each other or even forgotten each other since high school. Like the guy from high school that is now a bank executive and the nerd he used to beat up and is now on the other side of the globe. They can become friends on facebook, facebook friends. At least that's the utopia. But on the other side we have the sinner who is confessing his sin of how he cut somebody up and the person he cut up is online confessing his sin like, say he stole a pack of butter at a grocery store. And he somehow reads the other guys sin, the one he had been cut up by and suddenly they end matching up. So the victim meets his oppressor via this sin machine we put online. Is that a good thing? Possibly if the retribution is atonement via apology online, 'I'm so sorry I cut you.' It sounds a little frivolous to me. I guess, in the context of the 2011 idealism, it works on the terms of having a superficial pat on the back, a superficial band-aid.

Z.V.: But the question is also whether let's say spiritual healing could be communicated through the internet. I think it's possible. I have a healer in LA, [to Garth] I told you about her. [to the interviewer] She is an extraordinarily talented healer. She's a shaman, she sometimes sends me music or comments on some picture and I can totally feel it. There is real power in this personal addressing of another person. You have to know that person though.

G.J.: There is power in there. And I can see how it can work in terms of approaching somebody who's wounded, where assistance is needed. It couldn't work for a victim or for someone who's reaching for victory. But it could work in terms of I feel wounded by my sin. I think it would have to take on another element of not so much forgiveness, but retribution. I don't know if that falls in line with forgiveness, but for me, retribution is more about how can I heal from that hurt heart that I feel based on the wound I have inflicted on somebody else.

J.A.: Do you think it is easier to confess to someone you don't know? On the internet there is this possibility of anonymity. What do you think?

G.J.: It's not hard to imagine. I can see that being beneficial.

J.A.: You can be very fictitious, too. It might be just another kind of mask. You can tell everything you want.

G.J.: Yes, it's just another kind of mask. But here's the question: Can I create a sin out of thin air, [a sin] that's not real, put it out there and see if people can forgive it. [thinks] It could be a great experiment, to see if there is any authenticity in nothing, to see if there's any reaction to nothing that is anything but an illusion. And this world is so full of illusions that it's hard to tell what's real anymore

Z.V.: You've mentioned facebook. I don't know if facebook is such a peculiar space. I think facebook is only about masks.

G.J.: Made up masks. Masks with makeup and touch ups

Z.V.: What they used to call alter egos in Freudian theory, something that you project to the outside world. But that's not new. It's something you put out there [in order] not to get hurt. And you develop this persona as a way you relate to the world, to people you don't know, to protect yourself. Facebook is only about that. There is nothing else. Sometimes I think it's just bullshit because of that.

G.J.: Two years ago there was all this hype on facebook about having to be careful about what you say on facebook because it could ruin your chances of getting a job in the future. You have to be careful what you write on facebook because your teacher might read it and he might end up giving you a D grade. So here you have people going on facebook after hearing all these articles, and then they're going on there and just say lie after lie so that they don't get into trouble with their boss. It's become a distortion of reality. Even if we are communicating with friends and family on there, we can't say anything that is totally true because, if we do, we might offend someone. It's taken on a twist via the media. Media is responsible for that twist. Before media got involved in looking at facebook, it was pretty darn cool. And then the media took it and they pissed all over it! Facebook is now pissbook, that's why I stopped going on facebook.

J.A.: What do you think your next project will be about?

Z.V.: I want to explore two ways which are coming out of the 'Confessional Booth'. I feel that this work has so many things in it, I could easily spend a couple of years just deriving further work [from it]. It's kind of a 'mother-work'. An example I've mentioned earlier could be isolating some elements and enhancing them. For instance, an installation which would not have participation from the audience, being a site where you could listen to confessions. It could be recorded confessions or completely acted confessions. That would be something I'm interested in, to get people I know or anyone who could talk in an interesting way about their problems and record those more or less fictional confessions. They could be real, nobody knows. This process of communication could just be a little communication for one side, that would be kind of optional. And I would like to connect this installation work to something outside, in the real world. Not to make this archetypical script of history. I would like to have some element from the outside world brought into it, to place it against the world, to create a contemporary context for confession. Since it's so stripped of context when it's just words. As an artist I'd be curious to have some visual context to these speaking voices. That's somewhere I'd really like to go.

Another thing is that me and Garth would like to apply for some performance festivals. We would like to go to different places and basically do what we did but in different places and trying out different sites. Not only in galleries but on the street or in some kind of hallway. I'm not sure whether I would be willing to go there but it would be interesting to see what kind of story you would get if you're not in a gallery or museum context. It would be a whole different world to explore. Also [trying out] different countries. I can imagine Serbia, where I come from, this would be huge. To begin with, Canadians are not very interested in spiritual matters in the same way [as other countries]. When I was in Mexico City last year, people there only think about the supernatural, about ufos or witchcraft. This kind of place would be a blow-out to a project like ours. So these are the two ways I want to try out. I'm trying to do an installation with pre-recorded confessions as a sound installation. For the rest we would like to try out [the *Confession Room* in] some different places.

G.J.: I agree with Zorica. Also I'd really like to explore the idea of mediums and clairvoyance. I've always liked the idea of channelling some of the elements that were more popular since we've been working together, the tarot reading, the aspect of massaging, but in a way to do it that is not so energy sucking for us. Even [if that meant] hiring other people who have those skills and use them so they'd be part of our art group. To have an art group to tour with, or to find people in different cities that are interested in working with us.

Z.V.: Oh yes, I'm sorry to interrupt you. We've got this idea: we would actually like to do corporate parties. That's something we'd really like to try. Working for some big companies that organize corporate parties for their employees. These parties are catered and they always hire several performers, some people to do something there. We thought

this would be quite an ideal set up for us. First of all because people working for big corporations are pretty much repressed. These parties are really crowded with inhibited people, they are not going to crack open just like that. Second, they drink a lot. They are in party mode so they really want to go for it. I think they really would like to have a maximum experience, let's put it that way. Maybe they would lie, maybe they would make up things, maybe they would not lie, it's hard to predict. It would be pretty cool.

G.J.: They are always trying figure out how to get wedged in. So if there is a fortune teller they would be like: 'Am I going to get the next promotion?' or 'What should I do to get this client to give us more funds?' They might want to go into that idea of being part of a fortune telling entity.

Z.V.: When we did this Nuit Blanche thing, there were actually a lot of people who work at different places and they gave me business cards and asked me whether they could come and see me and they'd really like me to tell them more or to do another tarot card reading. I think people that are full time employees of big corporations, these people actually would have a lot to say. They wouldn't be concerned with art or with how it sounded [what they said]. I think this is because, if you're having a busy, a responsible job, you just need a lot more 'letting out'.

G.J.: I like the idea of dancing, of evoking spirits through dance. Either with mask or without mask. Or with a blended atmosphere or a lightening that encourages spirits to come through me so that I can dance. To have drum music and really try to create a different energy that comes out of the dance, that inspires. There's a dance language to communicate with. That's something I was inspired through my work with Zorica.

J.A.: Something else you would like to try out?

Z.V.: I would also like to try to confess murderers. I think that would be completely different. It would be exciting because it would be so outside of the world of art and design. To work with people in jail or with prostitutes on the street. I'm curious about that. Those narratives would be very disturbing to me. I'm just curious about how I would deal with that, whether I had anything to say.

G.J.: It would be also a test on how authentic a presentation we're giving. This would be something that's not your everyday encounter. Not everybody gets to meet the murderer. I've slept with a few.

Z.V.: Me too.

G.J.: But I didn't get a confession [laughs]. Well, actually I did get a confession. But during sex is not the same as being in a situation of being able to absolve them. There you're just listening and fucking. It's not quite the same thing. [laughs]

Z.V.: That's just the idea of oneself as a medium. I think it's very easy to impress people with tarot cards if you know how to read them, but dealing with some more damaged people would be a greater charge and maybe doing a project on that would be actually very interesting.

G.J.: It would be very crazy, very disturbing!

Z.V.: A project like this would be more provocative than, say having a corporate party. I'm very curious for both, for different reasons.

J.A.: Thank you very much for this interview.

ENTREVISTA A RM VAUGHAN / INTERVIEW WITH RM VAUGHAN



RM Vaughan (Saint John, New Brunswick, Canada, 1965) es un reconocido escritor y videoartista canadiense. Realizamos esta entrevista de forma personal en su casa de Toronto el 30 de junio de 2011.

RM Vaughan (Saint John, New Brunswick, Canada, 1965) is a renowned Canadian writer and videoartist. I interviewed him at his home in Toronto on June 30th, 2011.

Juan Antonio Cerezuela Zaplana (J.A.): In which way would you say your work in video or film is confessional? Would you connect your work to the idea of confession?

RM Vaughan (R.V.): I would say that almost all of the video work I have done is connected to the confessional tradition. Apart from one or two pieces which were written for other reasons or some installation based works, they primarily function as small diary entries. They are enactments of parts of my life, some event I have gone through, some realization that I've had or something funny that's happened. So they are all tied in with the confessional tradition but in terms of [giving it a name], the word confession is so loaded. To me it has a very specific meaning. If I were to apply that very specific meaning - that of the confession of an intimate exchange of a guarded secret or something that one is ashamed of to a larger audience - I would say that maybe a third [of my work] is truly that. The others operate more in a sphere of life-observation and anecdote. They also usually have a larger point about the position of the self in video practice. So I'm borrowing of the tradition of confession, of the confessional text, but not everything in these videos is necessarily true. It's true and not true at the same time.

J.A.: Which would you say is the main topic of your videos?

R.V.: Me! [Laughs] I was once asked a very similar question. Someone asked what the thread was that was going through my video [work] and I realized it was failure. Yes, failure. A lot of my videos are about me trying to do something, or trying to make something actualise, or they are a description of a failed attempt. So the recurring theme seems to be me in this sometimes very clown-like position, where I am either physically attempting to do something that I cannot do or I am describing an emotional attempt at something that has failed. They're written both to be funny and to talk about failure as a very human experience. I'm not interested in pity, I am not very interested in confession

[in the sense that] a lot of people confuse confession and catharsis. I have never had a cathartic moment in my life. No piece of art I've ever made has ever made me feel different or better about a situation. It's made me get to a different point with that situation, but it's never been a healing act. I don't like any of that terminology around art, none of it.

J.A.: So your work is not therapeutic.

R.V.: No, I don't believe in that. I'm not saying I don't believe in art therapy. I understand the practice of art therapy. But I think that's a very regulated and controlled system, where there is a moderator or a therapist and they control your creativity and they lead you to places. That's a separate thing I do not approach. My main goal is always [to look at] this stupid or awful or melancholic thing that happened to me [and to find out] how do I make that entertaining for someone else? It's not about me sorting it out. It's about me trying to entertain someone with it. Maybe that's how I sort things out, turning them into video entertainment. I'm willing to accept that but I do not read my work as therapeutic.

J.A.: I think most of your videos are scripted.

R.V.: Yes, I write them.

J.A.: Sometimes they are dramas, stories, like for instance *A Gun Makes an Awful Mess*, *Tubbe* and *Rex*. Are they based on reality?

R.V.: They all are.

J.A.: But you are not interested in performance...

R.V.: No. I do turn up in my own videos sometimes. It's usually my voice and in *Tubbe* that's me and the tub. It depends on what I want to do. If I want to make something very quickly and simply, it's just easier for me to do it myself: to write it myself and to be the person delivering it. But I do think there is a huge difference between performers and actors. If I have the opportunity [I work] with actors. As I come from theatre and my practice is primarily based on theatre and poetry, I know an enormous amount of actors and I know who I can go to for something. But if I don't have the opportunity, or it's just too expensive, or if it seems that I should be saying it myself, then I would use myself. But I would never say I am an actor – a performer, yes, maybe sort of; but not an actor.

J.A.: In *Tubbe* you talk about the difficulty of communication between a guy and yourself but with a certain sense of humour. That's something you always seem to add to your art work.

R.V.: I don't think my life and the stupid things that happen to me are anymore inherently interesting than anyone else's life or stupid things that happen to them. Unless that I can

make it funny and entertaining. That's it. I don't think there is anything special about me. Everything I have put in video has happened to someone else.

J.A.: It's kind of universal.

R.V.: Yes, but not everyone has access to making things [entertaining]. For me it has to be entertaining in the first place. That's really important to me. At first *Tubbe* was made specifically for a Canada Day project and was very much about the division between French and English in Canada, and then it was turned into this warped sexual incident which actually happened to me. And then I thought I was in a tub so why don't I tell the story in the tub. It was very simple, I put the camera on the toilet, sat in the tub and told the story. I also told about twenty-five other stories. Then I gave the entire tape to an editor and told him to pick the one he liked best; and that's the one I would use. I just talked to the camera for forty minutes and then we picked that one.

J.A.: Why did you choose to do a monologue in front of the camera while you were in the tub?

R.V.: A lot of my work is about body size in gay culture. In mainstream gay culture my body is unacceptable. I don't look the right way. And I get very angry about that at times, and I've done several pieces about my body, wherein I have appeared nude or have my body studied by the camera and I've talked about the responses that provokes in mainstream gay communities.

J.A.: For example in the film *Hate*.

R.V.: Yes, for instance in the film *Hate*, which is weirdly enough my most travelled video until now. I think it's played in about 40 places. It's the one that is basically me saying how much I hate gay and lesbian film festivals because never anyone on the screen looks like me. [Laughs] And that's the one that's gone everywhere, so I guess maybe I'm not alone in this thinking. But in the case of *Tubbe* I thought I'm just going to be a fat gay man in a tub and if people don't want to watch it, then they don't have to watch it. Sometimes you have to do something ridiculous to show how ridiculous things are. And at the point of my life I made that film, gay culture was absolutely obsessed with the body, with the gay male body. Coming out of the AIDS crisis there was this revived interest in body-building and the aesthetics of the body and the body as an object. I understood that this response was coming out of the fear of disease and death. But at the same time, not everyone can look that way. So I needed to somehow do something that was not accusatory but a little bit confrontational. And just seeing my body in a bathtub is kind of a confrontational act.

J.A.: In *A Gun Makes an Awful Mess* we can see a drama between a psychotherapist and his patient. How did it come that you wrote a story about this relationship?

R.V.: Because it happened to me. I was sexually abused by a psychiatrist in the late nineties and I made that film about it and then I made a film called *Rx* on the nervous breakdown I had afterwards and two years ago I published a memoir, a book about that event. I went through the entire process of having this doctor's, licences revoked and all the legal stuff that I had to go through. And it was a very very terrible time in my life but I also thought that there is something to learn here. You see bits of it in *A Gun Makes an Awful Mess*, that's more the angry half of the response, that's the first thing I made after it happened to me, and then the later I made two other works related to that, including the book. And then the later works are more about me trying to figure out how I let this happen to myself. You can see these stages of the response from the works. But now, since the book was published I'm done, I'm never making anything about that again. I'm glad I made that work, it still gets seen, and the book did very well, too. But I'm done, I feel that I've finished with it.

J.A.: I didn't know that was a real story. I thought it was fictional and that you were talking about desire in this type of relationship.

R.V.: Sure, that tension always exists and I'm not the first person to explore it at all. But in this particular case it actually happened to me. And, in this country, the legal stuff around it, which isn't in the first video but turns up in the book, is insanely complex. It takes an enormous amount of time to get a predatory doctor's license taken away. So the whole process ended up in the book. But *A Gun Makes an Awful Mess* is the first angry I-can't-believe-this-happened-to-me reaction. The actor who performs most of it is Peter Lynch. He was in a number of my plays in the nineties. He is a very talented actor and writer who I had worked with a lot and still was working with at that time in theatre. He was just there and I thought 'This is perfect, we'll just throw this together.' and then Michael Atchman and I worked it out. We made it more like a drama.

J.A.: Regarding another work, *I'm sorry, Sterling*, you said it's a film about living your life 'in the right movie'. Why? To live in a fiction is kind of impossible desire.

R.M.: I think we all live – especially now – many layers of virtual and actual life. It's becoming increasingly easy to live an almost entirely virtual life. And to me, everyone's talking about if this is some new radical and crazy thing that the world is undergoing whereas the truth is that people used to go to the movies twice a week and everyone lived part of their life up on the screen. They projected themselves into movies, and queers have always taken mainstream Hollywood - and mainstream cinema from wherever - and projected themselves with being the woman, with being the man in the love scenes, with being one or the other because, until very recently, those movies were never made for us. So I wanted to explore this idea of virtual life, which everyone's treating as if it was a brand-new thing, by showing no, it's always been done. And I used very old movies to do it. And then we also got very interested in the technical aspect of that film, none of which I had actually to do with, that was all Jared Mitchell. I wrote the script and performed it and he physically inserted me into [scenes of those old movies]. And that was insanely laborious, getting the light right and all that. I think when we finished there were up to 400

photographs we had taken for each part that I'm in. I'll never do that again [laughs]. It was too much work.

J.A.: I can see that. You had to work on each frame.

R.V.: It's very intensive.

J.A.: I see like a mix of desire and fiction in some of your works. I don't know if you agree with that. For example in *A Gun Makes an Awful Mess* but also in *I'm Sorry, Sterling* and *Dinner's at 8*. I can see that there are some connections between fiction and the desire of the object that we never get, looking at a mirror, a kind of desire that is a failure at the same time.

R.V.: Absolutely. There are always two low-level streams going on in my video and film work. One is anxiety, a lot of it is driven by anxiety about am I doing the right thing, whatever that is. And that can turn up in the questions that *A Gun Makes an Awful Mess* proposes: Is this wrong? Is this right? What's going on? Or in a very silly video like *Sports Bra* where it's me in drag physically trying to do aerobics and I can't do it. So there is always this low level of anxiety in the videos and the counter to anxiety is desire. The desire in a lot of these films is about wanting to be either elsewhere or being another person. In the film *Dinner's at 8* it's all on the face of the actress, Kirsten Johnson, who is another person I've worked with extensively in theater. Everything that is going on around this moment of unhappiness in this woman's life is entirely on her face. I like the idea of desire, which is such a huge tangled mess in our lives. On a daily basis we desire so many things, [we have] all sorts of desire: romantic, acquisitive, economic, etc. [You can't] even try to untangle all of this but I like the idea of finding just one little grape on that vine and focusing on it very narrowly and use it to talk about what [desire] is. If I were doing THE video on desire it would be like 200 hours long. You can't do it. [...]

J.A.: You have already mentioned your video *Hate*, could you tell us why you decided to do that video.

R.V.: There was a bunch of different things, [but basically] it literally came out of going to gay and lesbian film festivals. I had gone to a screening of short [films] at a lesbian and gay film festival here in Toronto and it was about midway through when I realized that every single male body looked the same. In women's films there was a wide variety of bodies and ages. But all the men were about 25 to 30, they were some sort of a commercialized ideal of the gay male body. I was angry about that, but at the same time fascinated. Was this what gay celebration has led to? Has it made us simple commodities? Is it standardized how we live? These are not unique questions, everyone is asking them all the time. My first impulse was what can I do to fight back? I don't like my own body, I have never liked my own body since I was a child and so I thought about what I can do to fight back? The best thing I can do is to actually show the body I'm in, that I don't like and that is a source of contention for me every day. First off, put it on the screen, completely nude!

And then, the second layer of that film was to talk about how much these visuals [points to his body] don't fit, don't belong in any mainstream gay and lesbian film festival. The irony of it is that now [that film] is played everywhere. Clearly it wasn't a very original idea. [laughs] I think when people see it, they almost instantly know what I'm talking about. Even the people who do have those idealized commercial gay bodies know what I'm talking about. It's interesting how people can see whatever they don't like about themselves in that film. They can say: well, I don't look like that but I hate my hair or I don't look like that but I hate the size of my feet. And they can relate to something going on in there. It's also the starkness of it; it's a very stark video. There's no place for the eyes to look away. There's nothing going on either side. It's right there and there is no escaping it. And of course we were being a bit playful with it: as [the camera] goes down, you can almost feel the audience wondering if it's going all the way down, are we going to see his cock. We were playing with that anticipation and then, once the cock does arrive it's like [mocking disinterest] 'Oh, it's a cock! I've seen millions of those, so what.' It's funny how this tension kicks in. People are still very strange around nudity. Unless it's presented as a safe, commercialized system of imagery they have been sold before and are willing to be sold again, such as mainstream porn or mainstream queer cinema. That [type of] nudity is not an issue, but when it's a person who is outside of that, like me, then nudity still has the ability to alarm. Which is something I like.

J.A.: You always put a sense of humour in your work. Why?

R.V.: It's actually cultural. In the part of Canada I come from – the Eastern Coast – you're not allowed to really complain. We are chronic complainers, though. You're allowed to complain as long as you are funny about it, that's how it works. Compared to other parts of the country, it's very an economically deprived part of the country, and what's come up out of that is a sense of a bitching-isn't-helpful attitude. But if you can be entertaining while you're bitching and make people laugh, then you're allowed to bitch. It's kind of a permission we give each other to bitch as long as we're funny. That's the culture I grew up in, so it's almost my second nature to respond to even the worst situations with some kind of joke. That sometimes gets me in trouble as more serious people don't understand it. And because so much of the work is so close to confession [in the sense] I've mentioned before, I do think that it's the humour what keeps it from just being very boring. As I said earlier, I don't think there is anything exceptional about my life. These videos need the humour in order to reach other people; if I don't have a unique take on something that has happened to everyone, why would I make it? In the case of the works I've made about the sexual abuse by the psychiatrist, there are elements of humour in that video and in the subsequent book and I really thought they needed to be there as kind of breathing points for the audience. That probably comes out of the fact that I write plays. I know when an audience needs to stop absorbing information for a minute and they need to laugh. Laughing is literally exhaling and they need that moment - and I think I have a pretty good sense of timing to know when they're ready to listen again. So the laughing lets people pause and absorb what they've just heard, hopefully.

J.A.: One of your works that I think is one of the most serious is *Walnut Grove, Mon Amour*. There you express your relationship with your father. Could you talk more about this work and about the use of the images of this TV show, *Little House on the Prairie*.

R.V.: My father loved that show. He was a deeply disturbed human being who was drawn to anything that was morbid, depressing and sad-making. That show was almost like crack for him. He would watch it especially as he got older and retired. It was always on TV, it was at 10 on this station and then at 1 on any other station and so, sometimes he would spend the whole day watching this fucking show. For him, that show took very large emotions and made them very simple. And my father was not a smart person. He liked the world to be simple. That was the only way he could process the world, when it was very reduced and simplified. He was also an extremely difficult person, way beyond of the 'bad' or even 'evil' characters on that show. It was way beyond that in terms of his ability to be abusive and unpleasant. I always thought this interesting: here was this person who was - in my world - the single most unpleasant human being on Earth watching this show about a sweet little country town a hundred years ago, where everyone was very polite and problems were solved in ten minutes. That was not him, he should have been playing violent video games, that would have matched his mind more. Partly *Hate* was about that. But there was also something else: when pivotal things happen to you, like losing a parent, there's this whole kind of industry - for lack of a better word - that takes over [the process of] grieving. And you're expected to follow a certain path and you're expected to have certain set-up reactions. I didn't have any of those. I was actually quite happy when he died. I thought 'God, you're dead; you should have died 20 years ago'. So I didn't have any of that stuff you're supposed to have when a parent dies. And I thought 'That's odd, maybe I'm not alone in this'. And I made this video - again I guess in order to see if I'm alone in my feelings. And a lot of people have told me... It's funny they've always told me in the exact same way: after seeing the video they sort of come up and say [whispers] 'You know, I didn't like my mother either but I'm not really allowed to talk with anyone about that.' There's so much pressure to jump into the grief industry. [You're not supposed] to make a funny film about how your father was a pathological crier and you're kind of glad he's gone out of your life. My family has not seen the video as far as I know. I'm not sure if they even would really get it. Although we're pretty honest with each other, I think they would just read it as fiction. The grief industry is so powerful and the grief metaphors are so powerful that people who are not actually feeling what they're supposed to be feeling would act out those feelings. It's almost like performance art. That's what I was trying to get at, my complete inability to play by the rules on this particular issue. I literally could not force myself to squeeze tears out of my face to make other people happy when he died. That's what it came out of. [...] And [then there's the fact that] the show is on women, the characters of women, the characters of girls. My father treated me as if I was the girl of the family. I have one brother. He was very much the boy, I was the girl. My father had no respect for me because he perceived me as a girl. But then he watched this show that was entirely about girls. He followed that show closely as if they were his family, but he couldn't make this leap over to his [own] family and this girly boy he did not like. That disconnect fascinated me as well. So I intentionally didn't want to show any of the boys from that show.

[...]

J.A.: Confession has traditionally been connected to words, but do you think that images can confess as much as words? Can you see any differences?

R.V.: Images are more powerful! I'm fairly certain that the people who have seen most of my films and videos, will not remember the text. They will remember that they may have been amused by it, or that or they've learnt something about me by it, or what it was about. [They don't remember the words] but they always remember my naked body, they always remember the bathtub, they always remember Sterling Hayden, they always remember the guns, they always remember the visuals. The very first video Michael and I ever made was a poem I had written about a Canadian scandal called the Somalia affair, where Canadian soldiers were working as 'peacekeepers' in Somalia and a group of them killed a Somali teen. I wrote this very long poem about it and we decided to make a video about this. What we did was we got a bunch of poets to read it and then Michael inserted actual footage of these soldiers, news footage, and then gay military porn. And all people remembered was the porn and the news footage, which was shocking. They remembered what the poem was about, but if you ask them to quote a line from it they [wouldn't be able to] And that was when I realized that there had to be a lot less words, I realized that things had to be shorter and now, when I write a video script, the finished thing often is so much shorter than the first drafts. Otherwise you are working against the real power, and the real power is whatever the visual is. That's always going to be the real power in any kind of time based projected media. I've been a crazy person to think the words were the real power.

J.A.: Do you want to add something about your work or about the term of confession?

R.V.: The concept of confession is often misread as self-absorption. Other writers who are confessional writers - I know a handful of them - are really not that self-absorbed. It's actually more about getting rid of things. It's not about bringing attention to the self. It's about getting rid of things. As I've said earlier, once I've made a film or written something, I'm never going to do any more work about that particular thing. That's it. I've given it out to the world. In a lot of confessional work there is an element of release and there is an element of letting things go. But there is this common perception that confessional artists, or artists who work in a confessional tradition, are self-absorbed and they only think about themselves. That is true in a way but we are only always thinking about ourselves because we want to find a way to make it interesting for others. It's about a kind of displacing the self and making new multiple selves that are available for others.

J.A.: I can see that. I think there are several modes of confession. There is this kind of confession that is explicitly made to be seen or read. You find that on blogs, websites and social networks. That's different from a confession to a priest, a therapist or even a confidant. Confession is understood in many other ways. I think fiction plays an important role in confession.

R.V.: I think anything an artist makes is autobiographical, but there's no such thing as a standard within that. All of the works we've been talking about are me and not me at the same time. I think maybe it's a problem with the word 'confession'. I have no religious background at all, I haven't been raised as anything. For people coming out of a Judeo-Christian or an Islamic tradition the word confession is loaded with a sense of self-release and healing and preservation. Maybe we need a new term. Confession [in the context of all these] venues that people now have to reveal parts of themselves or fictionalised parts of themselves or avatars of themselves etc., don't really relate to the traditional understanding of confession. Someone needs to come up with a new word, maybe a German word [laughs]. It's a term that has been almost emptied out now, in that Baudrillardian sense of the word only existing as a surface. To me, it's a word that is this close to being completely emptied out of meaning and value. But it's a word we'll never let go [...]. That might be why it remains such a popular form of expression, particularly in video and in these new online formats, because it is so open-ended. No one can say that's a wrong way to confess and that's a right way to confess. No one can say that's a proper or an improper use of the mode of confession. It's limitless. So maybe that's why it remains such a popular core format of expression.

J.A.: Thank you very much for your interview.

ENTREVISTA A PAUL WONG / INTERVIEW WITH PAUL WONG



Paul Wong (Prince Rupert, British Columbia, 1954) es un reconocido videoartista canadiense. Realizamos esta entrevista a través de Skype desde Valencia el 18 de julio de 2011.

Paul Wong (Prince Rupert, British Columbia, 1954) is a renowned Canadian artist. I interviewed him by Skype from Valencia on July 18th, 2011.

Juan Antonio Cerezuela Zaplana (J.A.): In Canada, the word and the verb – the idea of oral memory, of storytelling - have always been very important in video art. Your own work seems connected to that. Why do you think the word and the verb have been so important in Canadian art?

Paul Wong (P.W.): Do you have a specific work in mind?

J.A.: For example your works ‘Confused’ and ‘Miss Chinatown’, where you use testimonials and oral memories. People are talking about their personal life, their sexuality and all that. Oral memory is also present in works from Rodney Werden, or Lisa Steele and Richard Fung too.

P.W.: That’s a good question. I guess one would have to go back to the early eighties and the context of that time and specifically why there was a lot of work around sexuality. First I come to video. Part of my practice has always been a critique of the dominant culture and media culture from an outsider perspective. And a lot of that work was done due to a lack of outsiders’ perspective in main stream mass media and also due to a lack of media art work in the field of art. So the idea was to try to explore issues which were not represented in the dominant mass media previous to that. So a lot of our work was radical in the sense that we were representing ourselves and our immediate communities, friends and families as subject matter of our work. And this involved so many issues of sexuality and sexual practices.

J.A.: If you had to describe your work, what would you say is it about? Maybe this is a difficult question.

P.W.: I think it's probably not so difficult a question because I've been thinking about that even though I move in lots of different directions in terms of the way I use footage from other artwork, be it fiction, non-fiction, documentary; from more scripted material to more random stuff.

I think that over the last thirty years, I've been searching for what you might call identity, figuring out where my place is in this world. And a lot of that has been by using the video, my principal art form, as a way to look, frame, investigate and present these various perspectives on identity - yours, mine others' - as an ongoing journey. And by looking inside as an outsider and finding those subjects, that the body of that work has all been that search for answers to who and why I am and what my place - our place - is in this society.

J.A.: And would you define or consider some of your work as confessional? Would you say that?

P.W.: Yes! It is part of the video form that what I can record here in private can be put out into the world sharing that private moment, these private practices. That is definitely an act of confession.

J.A.: 'Confused' has a peculiar narrative where you mix fictional melodrama with actors and testimonials in closed shots. Were the testimonials real people or were they actors?

P.W.: No. In fact that whole project, developing the script and some of the non-fiction dramatizations, really came through the process of interviewing those 30 subjects. I went out to find a range of subjects who had very sexual identities, perspectives and opinions and interviewed them. That became both the research and the content material.

J.A.: And then you mixed all this material with the fictional parts, where you are an actor and the other three are the main characters?

P.W.: That's correct. Because a lot of my work is about blurring the fine line between fiction and non-fiction. Look, I truly believe that no fiction story is as interesting and as unique as actual peoples' non-fictional experiences. I'm always amazed at what we do, at what we experience.

J.A.: And were you asking all the testimonials to talk about this?

P.W.: I chose specific subjects and then positioned them to speak about - I guess in this case - gay, transgendered, bisexual sexual orientation from their perspective. So the interviews were specifically about their sexuality and my particular snap was bisexuality. There again was that blurring between neither straight nor gay.

J.A.: I can see that in your video. Why do you think was this so controversial? How was it received in Vancouver Art Gallery, you know... and in general society?

P.W.: Part of doing that work was contributing to a pervasive attitude of attempted censorship by the right and the fundamentalists both in the United States and Canada about who can make and present and see sexual material, specifically around films and books. And at that time, in the early eighties, VHS had just become the hot ticket item. It really was the first time in history that people could make, share and see sexual content – or any other content – in the privacy of their own home. That was very radical and different from previous ways of seeing sexual material as film in theaters or in porn booths. So I think there was a lot of reaction from the status quo, the censorship boards, on how to control, how to lock down this explosive medium: VHS and people making porn and distributing it. And so, as artists, many of us were pro-sex. We were all attempting to say no to censorship. We couldn't be pro-censorship because we were pro-sex. There was a number of artists who, like John Greyson and Richard Fung and others, who were testing these potential laws by purposely making sexual content and presenting it.

J.A.: In 'Confused' the main characters ask God for forgiveness. This is seen as a simulation of religious confession. Do you know how this was received by the church? Was the use of the format of religious confession controversial?

P.W.: Hum, interesting. I haven't actually thought about that particularly. Many people come from very strict religious training where being gay or homosexual or having sex outside of marriage is considered a sin. So to be freed from that or to practice outside of those doctrines, people operate feeling guilty – or in the closet. Religion is so prevalent that to make a work like 'Confused' and not address the religious fundamentalist doctrines would be missing a whole layer of society. So that's the reason why I wanted to do a confessional kind of scene.

J.A.: In 'Seven-Day Activity', a very autobiographical work you fight against your own body saying things like "If I have one life to live, let me live my skin beautiful" or "look at me twenty-two years old with the complexion of an adolescent. How humiliated... give me a paper bag to wear over my head". Why did you decide to make a video about this episode in your life? It must have been very hard for you.

P.W.: You've done your homework. [laughs]. There you get very much a confessional. When you look in the mirror at yourself, say in the bathroom in the morning, that's a private act. And how we see ourselves and how we think the world sees us is an ongoing problem, particularly in a world now that is so commodified around consumerism and the media's portrayal of what is and what is not beautiful. In the magazine world, filled with people with perfect bone structure and beautiful skin and when you are not part of that, then you are – not a part of that. That work was, I think, very much addressing that, saying that this is who I am and these are my private demons I want to deal with, trying to live and to respond to the world of beauty that I have no say in.

J.A.: In an interview with Adrienne Clarkson you say you couldn't have done a video like 'Seven Day Activity' with someone watching. Why did you say that? In the end, you show your video to an audience. Why do you think these are different experiences?

P.W.: I often have used video as a mirror. With this iPad, for example, I can walk around, sit down and like with pen and paper you can write in your journal all kinds of things to yourself you would not say to other people. Part of my practice always has been the use of video, especially at that time when it was still considered quite radical – now people do it all the time, they put anything up on facebook and YouTube in a minute. I was trying to claim the video medium as a private confessional space that one could say and do things in and then decide to share or not to share that with a bigger world. And now people do it all the time.

J.A.: Now, with social networks and all these things where people are confessing, it is kind of different. It might be another kind of experience of confession, of confessing something. I think you are right when you say that doing a video is something more private and that it's not like Facebook and all this kind of things. It's a quite different experience

P.W.: I guess it's always about what is and what is not narcissistic, and I think those works I was doing were not narcissistic. Certainly, 'Seven Day Activity' perhaps deals with vanity, but it's not narcissistic. I think that this is perhaps the big difference to a lot of the material that is now on Facebook.

You know on Facebook people have their profiles. And it's so funny, on most profiles people have photos of themselves [laughs]. There could be photos of all kinds of things but the majority of people have hundreds of photographs of themselves. I think that is not confessional or a media or artistic critique. That is really narcissistic.

J.A.: I agree with that [laughs]. In 'Blending Milk and Water: Sex in the New World', another video in which all the subjects are part ethnic Chinese and talk about sex and AIDS. The video offers different points of view: people against homosexuality and also people who talk about it openly. As in 'Confused', you don't seem to judge the different testimonials. Why did you opt for this objective gaze?

P.W.: I'm glad you want to compare the two, 'Confused' and 'Blending of Milk and Water: Sex in the New World', because I returned to using the same strategy in 'Blending of Milk and Water' as I did with 'Confused'. It was a different time of course, 'Blending Milk and Water' was something like 1996 and 'Confused' was like 1982 or 1983 when I recorded it. In 'Confused', I think there is only one reference to the gay plague, AIDS. I was exploring the freedom of bisexual open practices and completed that work just as AIDS became a public issue. But 'Blending Milk and Water' really started out as a community educational project for the Chinese community, not as an art project. And the project was really done to generate awareness and discussion about AIDS in the Chinese community here in

Canada. Having a lot of different subjects talk about sex, sexual practices and perspectives on AIDS was a way to show that there are people talking about it and that it's ok to talk about it.

J.A.: What was your idea of the video 'Miss Chinatown'? Confessions and decorations seem to be a B-side of Chinese culture.

P.W.: That's.... Good! [laughs] That was fantastic because I was invited to be a beauty expert and a judge for the Miss Chinatown pageant, which is the background material. So I was a beauty judge, and that was a televised event, so I had that material recorded off television, which I also was in charge of. And that was really done as an experimental piece for a larger idea. I wanted to have a picture across the screen, clips from subjects I had also used in 'Blending Milk and Water'. That was just the idea of putting those subjects, who also talked about their own identities and their place in the world against the background of one segment of the Miss Chinatown pageant. It really was to provide this multiplicity of views and perspectives against another concept of mass culture: beauty and the beauty pageant. So that piece was done as an editing exercise, as an experiment: just the idea of moving voices, screens and faces, it was just playing with the form.

J.A.: Later works, for example 'A Perfect Day', are different from these works. Do you have any other autobiographical work of this kind. 'Perfect Day' seems to be a sort of diary, a recount of what had happened on a particular day. I don't know whether you have kept on doing this later.

P.W.: Like I was saying, I am incessantly taking pictures and recording all kinds of stuff. That was recorded in the spring of 2006 and was rediscovered in the computer in the fall of 2007, and I released it just as it is in 2008. So it is again something done in private, recorded and edited in 24 hours and then kind of lost. And then, when it was found again, I decided to put it out there. It is also the first work from the period when I was doing 'Seven Day Activity' that is clearly autobiographical. It's the first work that is an autobiographical portrait, together with several works I put out at that time, 'Sally', 'Chelsea Hotel' and several others I released in 2008. That is a kind of return to my earlier way of making video, where I appear in the work. Because for a long time, I turned the camera away from me. So that was a return to that earlier practice of again releasing work where I use the camera as a mirror of my own life and of those around me.

J.A.: Would you say that some of this work was therapeutic?

P.W.: Did you find them therapeutic?

J.A.: I'm not sure. 'A Perfect Day' doesn't seem so, but I'm not sure about 'Seven Day Activity'. That's why I ask you.

P.W.: Therapeutic? I think that by putting something on the record, as you would say confessing to it, sharing it with somebody else, makes all those things less closeted. It's no longer a hidden dark and deep secret. It makes it part of real life. And I think real life should not be hidden. I think keeping deep dark secrets, having to live a lie, having to live two separate kinds of life, creates a lot of problems in this world

J.A.: Revealing real life could be one of the topics of your work. Would you agree?

Yes, I think so. A lot of my work is based on real life experiences. I don't create a lot of non-fiction stories. Most of my stories and my images come from the every-day real life.

J.A.: I think even when you don't appear in the video you are talking about real life. Maybe it's not your real life, but it's other people's real life. That might be a topic in your work.

Do you think the audiovisual image can be confessional? Can images be as confessional as words? I saw a work by Stan Brakhage, a film called 'Confession'. His films have no sound. I wondered why he called it confession when you can't hear any confession, just see images. What do you think about images, can they confess as much as words?

P.W.: Definitely. I mean pictures tell a story, pictures without sound or pictures without words, pictures to music. You can take our picture right now and not have sound. What will people think we were saying to each other, just from the way we are looking at each other? They can make up all kind of narratives. Or if one was to replace our voices with music or if one was to edit our voices with other voices, it would completely change what this is. So yes, you can confess without sound.

J.A.: Do you see any difference between autobiography and confession?

P.W.: I've never thought about that, but I would say yes. One's autobiography is about the self, a confession is not necessarily about the self. A confession can be confessing about something else, somebody else. It doesn't have to come from myself and to be about myself. I can confess that I saw you, let's say throw a car bomb out of your window. That's not autobiography. I saw that across the street. Right? I can confess that I truly saw that. So, you know, that's a confession, I didn't do it but he did it, that's not an autobiography is it?

J.A.: No, I don't think so. [laughs] But a confession can also count something that comes from you, I mean ...

P.W.: Are you Catholic?

J.A.: No, I'm not catholic [laughs]; I'm not interested in confession because I'm catholic. I'm more interested in it because I think it's an important phenomenon in our social life. But I don't think it's all in religion, it's among people. It's also in psychoanalysis, it's in the

law and in many other areas. I want to know what artists think about confession; it could help connecting it with their works.

What are your current projects about? Are they different from what you've done before?

P.W.: I'm working on a number of different video projects, everything from abstract multi-channel work to projection pieces to even landscape pieces to sound pieces. Right now, this week, I have a project called Flash Memory and it is a three-channel installation with 20,000 photographs in eight minutes. I have taken every photograph with my little camera in 2008, 2009 and 2010. I use the still camera as a journal, as a sketchbook, to record processes in the studio, photographs of friends, of family, openings, events, travel. It's a sort of chronology. I take pictures every day for one of those reasons. So those photographs are just presented in chronological order, out of focus, backwards, sideways because some of the photos I use for different purposes, and some I never even look at. So it's 20,000 photographs in eight minutes, and that's why I'm using stills

J.A.: How many pictures a day do you have to take?

P.W.: I don't know. I take an average of 7,000 photos a year, which is not that many a day.

J.A.: Well, all together it sounds like a huge quantity of photos. Do you have another project going on or you are working just on that now?

P.W.: No. I'm also working on a piece about my mother, who is 86 and who is at early stages of Dementia and Alzheimer's. I live with my mother now, and now and then I'm doing every-day recordings of her. And I'm learning to get into her, an hour of time and space together, which is a whole different rhythm. It's also a process of whenever I feel the need to record her, us, me, her and others in the family home.

J.A.: So your work now is more focused on everyday life?

P.W.: Yes.

J.A.: Thank you very much for this interview.

P.W.: You've done a very nice job; I've enjoyed this very much.

