

El cerebro es un músculo*

La artista hace una exposición cronológica desde sus primeras obras de inicios de los años 90 hasta sus últimos proyectos. En su recorrido, al tiempo que contextualiza sus proyectos, presenta sus ideas y reflexiones acerca de la identidad, el feminismo, las representaciones transgénero, la construcción de lo masculino y lo femenino, entre otros temas.

Me defino como feminista, como ciudadana feminista, sin embargo no me gusta definirme como artista feminista, porque considero que contextualiza el trabajo en un margen muy estrecho que es el de lo específico. Cuando eres percibida como artista feminista, tu trabajo sólo va a hablar de feminismo, de la misma forma que cuando eres percibida como artista mujer, tu trabajo sólo va a hablar de feminidad, y relega cualquier otra dimensión de tu trabajo a la invisibilidad. En cualquier caso, prefiero el espacio político del feminismo al espacio específico del arte de mujer, dado que permite la reflexión y el cuestionamiento de las categorías que me sitúan dentro de esa especificidad.

El asunto de la especificidad tiene un cierto carácter pornográfico en tanto que toma la parte por el todo, la sustituye, haciendo que, además, no se perciba como genuinamente político. El trabajo no se percibe por tanto como genuinamente político, porque lo político sería una categoría universal y lo específico no sería más que un pequeño apartado, una anécdota dentro de lo político, de manera que tú, de entrada, no tienes acceso a esa universalidad.

Como estrategia ideológica en mi trabajo, estoy más interesada en el espacio de la ambigüedad que en el de la afirmación política. La ambigüedad es un espacio que permite pensar, permite la reflexión en relación a los códigos de significación, a la forma en la que éstos se articulan y, por extensión, a sus implicaciones políticas. En contraposición, la afirmación política es autoritaria y restringe el espacio del espectador.

He tratado de desplegar estrategias que me permitan desplazar las fronteras en torno al género, a través de obras que funcionen como dispositivos que provoquen tales desplazamientos. A la hora de definir los parámetros en los que trabajo, prefiero la palabra acción a la palabra performance, porque el término performance conlleva un cierto tono teatral que implica cierta ficción o artificio. Prefiero utilizar la palabra acción en el sentido de suceso o acontecimiento.

En relación a mi comentario anterior acerca de que la especificidad tiene un carácter pornográfico, en tanto que toma la parte por el todo, quiero comentar una anécdota que me ocurrió hace unos años: recibí una llamada

* *El cerebro es un músculo* [*The mind is a muscle*] es el título de una obra, serie de movimientos seriados de 1968, de Ivonne Reiner.



Costuras de 9 a 4.50 cm de pelo humano sobre la piel 1993

de un periodista de la revista *Interviú* para invitarme a presentar mi trabajo en la revista; tenían la intención de abrir una sección de arte "radical". El hombre, al otro lado del teléfono, me dijo: "sabemos que trabajas con tu cuerpo...". Esta llamada fue una revelación después de llevar diez años trabajando desde lo que consideraba una ideología feminista y desveló la reinterpretación que la norma heterosexual hacía de mi trabajo, que quedaba reducido al cuerpo susceptible de ser objetualizado como pornografía blanda.

Voy a hacer un recorrido cronológico por mi trabajo para explicar cuál es el espacio ideológico que me interesa, especialmente en relación al sexo y al género. Prefiero utilizar la palabra sexo porque no la entiendo sólo en su sentido biológico. En la cuestión sexo/género me interesan los factores ligados a la construcción del espacio social, a su uso, los gestos corporales, la morfología de los objetos, todo lo que conforma nuestra

identidad de sujetos. En este sentido la película de R. W. Fassbinder *Todos nos llamamos Alí*, que a simple vista trata sobre Alí, un emigrante marroquí y su circunstancia, si nos fijamos con mayor atención, la película nos muestra cómo los sujetos cambian sus posiciones de poder con respecto a los demás: el emigrante, desprovisto de poder frente a un hombre alemán o a una mujer alemana, modifica su relación de poder con esa misma mujer en otro contexto, un contexto masculino donde la mujer, con la que ha entablado una relación, es una presencia devaluada por tratarse de una mujer de mediana edad. Considero esto muy importante ya que creo que solemos olvidar que nuestra capacidad para interpretar (en su doble sentido de actuar y de entender) los acontecimientos está siempre condicionada por nuestra posición de sujeto.

En el año 1990 realicé dos trabajos utilizando la figura de Rambo. *Rambo y yo* era un collage

que hice con la figura de Rambo totalmente musculado. Cambié su cara por la mía, y luego lo pintarajeé con pintura de carrocería. La otra imagen-collage consistía en mi propia imagen imitando la pose de Stallone con un bigote postizo. Estos trabajos me siguen interesando porque, de alguna manera, muestran mi interés por el tema de la performance de género y de sexo, que posteriormente desarrollé de forma más extensa.

En el trabajo titulado *Variations sur le même t'aime* de 1991, me rapé el pelo dibujando un mapamundi sobre mi cabeza. Mi objetivo era generar un icono a través de mi propia alteración corporal. En 1992 realicé las fotos tituladas *Body Building* y creo que son las que causaron la llamada de *Interviú*. Lo que hice fue construir una prótesis, que iba desde la parte trasera de la oreja a la mandíbula, que creaba una especie de barba postiza que no pretendía ser una barba real, sino que estaba más relacionada con otras barbas-

objeto-artilugio, como por ejemplo, las de los faraones, que funcionaban como un símbolo de poder. Era un objeto "óseo" confeccionado con pelo humano y poliuretano, que tenía una cierta relación con el horror en tanto que establecía, por una parte, una relación con el cuerpo fragmentado, la mutilación, y por otra, con la corporeidad como algo percedero, especialmente por la utilización del cabello. También realicé un molde de un pecho utilizando los mismos materiales, plástico y pelo humano, como una prótesis de "pelo en pecho".

Después de estos trabajos hice unos sujetadores de silicona coloreados por dentro. Normalmente expongo las fotografías, sólo alguna vez he expuesto las piezas. Los sujetadores de silicona me parecían prótesis muy naturalizadas que construyen el cuerpo sin que seamos conscientes de ello. Hace poco me preguntaron: ¿qué forma tienen tus tetas? Tienen la forma del sujetador que llevo y de los 30 años que las llevo sujetando.

El pelo tiene un gran significado en la construcción de los individuos y culturalmente se han establecido múltiples normas en torno a él. En *Costuras de 9 a 4.50 cm de pelo humano sobre la piel*, cosí líneas de pelo humano sobre la piel de una mano. Lo que hice fue coserme muy superficialmente dos líneas de pelo que iban desde el dedo índice al pulgar, a modo de "melena", en la mano, con una aguja quirúrgica, en un proceso nada

doloroso sino más bien lúdico, ya que es una técnica extraída de ciertos juegos infantiles. Me interesaba el carácter morboso de la piel, el cadáver, el cuerpo como objeto percedero, que se puede manipular o herir. Me interesa lo abyecto como espacio creativo.

Las fotografías y el vídeo *Red Light, Saltando en el estudio de Marta*, son de 1994. Los realicé en Arteleku, en el estudio de una compañera, justo en el momento en que éste pasaba a ser mi estudio. Ella tenía sus piezas allí cuando ocupé el espacio y no quise retirarlas. Me gustaba mucho un objeto que había hecho, era una camiseta con la imagen de Popova sujeta con dos palos, a modo de cuerpo o de pancarta. Me interesaba que las mismas obras fueran presentadas simultáneamente como signos referentes y como elementos objetivos del espacio real de la acción. El trabajo consistió en un ejercicio de saltar y sacar fotografías del salto, de utilizar el salto como excusa para producir un gesto corporal mecánico opuesto a lo femenino, una mecánica corporal no carente de un cierto humor. Al mismo tiempo grabé *Red Light*. En el vídeo aparece encuadrado un fragmento de cuerpo con una camisa de flores, bailando la canción de *Siouxsie and the Banshees* que da título al vídeo. En la pantalla se ven las flores de la camisa, como si se tratara de una pintura en movimiento, en algún momento entra la cabeza, un cigarrillo, pero es casi una imagen abstracta sin narración. El vídeo se sitúa en los límites de la narración.



Red Light, Saltando en el estudio de Marta 1994

Posteriormente construí un molde de todo el cuerpo y una réplica de la piel. Pensé en una acción, un gesto simple, como vestirme y desvestirme esa piel mientras accionaba el disparador de la cámara fotográfica, a la vez que todo se grababa en vídeo. De esta forma, acumulé cientos de fotografías en las que la piel aparece como artefacto, como ropa que te pones y te quitas. Cualquiera que se vistiera con ella, tendría sexo femenino, tetas, manos... Este trabajo refleja también mi interés por la idea de cadáver como producto de la fragmentación corporal. La piel separada del cuerpo, su contenido, deja de percibirse como entidad animada para pasar a ser un resto manipulado. Este trabajo, desarrollado durante 1995, tuvo como resultado una serie de fotografías que se tomaron del material videográfico, a través de un monitor, debido a la capacidad que la fotografía tiene de narrar y de llegar a la memoria de las ficciones que conocemos.

The Art of Falling Apart es de 1996. Una instalación compleja compuesta de varios vídeos realizados a partir de la réplica de mi piel a la que añadí una careta con unas orejas de conejo, y creé un personaje que iba pegando gritos, mientras se arrastraba por el suelo y agonizaba. Es un vídeo sensual en el que el personaje gime mientras se arrastra por la sangre. Eliminé la acción de matarse, de manera que veías al personaje intentando hacer algo que nunca se representaba y que a veces llegaba a resultar cómico. La acción aparece fragmentada en diferentes monitores. La estructura del vídeo está también fragmentada y omite los momentos de acción, y transforma la narración en una abstracción artificial. Me interesaba la representación de la perversión del sexo en relación a la animalidad. También se despliega la idea de muerte, de morir infinitamente en contraposición a lo cómico de la mascarada, de la pantomima.

Estaba interesada en la narración no lineal, fragmentada, en la reconstrucción del sentido a partir de fragmentos que podían originar múltiples lecturas y no una única a partir de una estructura cerrada. Me interesaba la acumulación y la desestructuración.

Las *Acciones con moscas* son de 1997 y están documentadas en cientos de fotografías y en un vídeo. La acción consistía en coger una mosca, atarle un pelo al cuello y dejarla volar, de forma que se consigue una especie de mascota voladora. El trabajo reproduce el asombro de los juegos infantiles en los que se mezcla la ficción melancólica, la crueldad y la perversión, de manera parecida a como se hace en las fábulas y cuentos infantiles. El vídeo *The hunter*, con música de Scanner, documenta la acción y muestra toda la parafernalia, casi quirúrgica, del proceso.

Escribir con una linterna es del año 2000. En este trabajo, al igual que en *Acciones con moscas* donde sólo aparecen las manos, el cuerpo se va sustrayendo de la imagen. Coloco la cámara en la oscuridad, abro el obturador y lo mantengo abierto mientras voy escribiendo en el espacio con la linterna. El cuerpo no aparecerá en la foto, ya que no hay luz ni tiempo suficiente para que aparezca en la exposición. El proceso de este trabajo desvela la forma en la que se genera la propia imagen por medio de la naturaleza misma de la exposición fotográfica. Los textos son fragmentos de canciones pop elegidas arbitrariamente en base a una preferencia afectiva y se despliegan gestualmente en un espacio y en un tiempo real: el tiempo de la exposición fotográfica.

Mear en espacios públicos o privados es un proyecto que inicié en el 2000 y se ha desarrollado como una acumulación de vídeos e imágenes. Todo esto está, digamos, dentro de un conjunto de acciones ligeramente subversivas, ilegales. Hay muchas cosas que son ilegales de forma absurda, como beber alcohol o mear en la calle. Estas acciones son pequeñas modificaciones de gestos corporales, que de alguna manera ponen de manifiesto la naturaleza de tales gestos como ficciones sociales, su construcción y el carácter no natural de la

ficción social. ¿Qué significan? Mear de pie es una ficción de hombre, no porque haya alguna imposibilidad para que las mujeres meen de pie, simplemente se nos olvida que existen una serie de procesos que se construyen culturalmente y que existen cosas como las cremalleras de los pantalones o los urinarios públicos que también son construcciones culturales con un significado. He realizado una serie de vídeos de *Mear en espacios públicos o privados* en diferentes localizaciones, elegidas en base a un criterio de carga o significación social, y a su capacidad para apuntar a narraciones comunes en el contexto cultural. Rellano 167 Greenpoint Av. NY; SOHO Grand Hotel, el hotel me gustaba porque es un espacio público que se puede comprar o alquilar, es un espacio intermedio entre lo público y lo privado; Wadhams Road, Elizabeth Town, NY; River Street. Brooklyn, NY; Zubimuxu zubia, Irun; Brooklyn Bridge, NY. En el vídeo que realicé en el puente Pulansky meando con mi hija en brazos me interesaba la figura de un monstruo del cómic Ranxerox, un personaje que tiene una cabecita extra adherida al hombro. Mi hija Izar, entonces un bebé, y yo estábamos vestidas de negro, lo que apenas permite distinguir mi cuerpo del suyo. Al mismo tiempo, estaba interesada en producir una imagen de maternidad meando que pervirtiera el sentido de las maternidades representadas a lo largo de la historia.

El vídeo *Trepar edificios* lo grabé el año pasado. Me puse en contacto con Berta Martín Sancho, una escaladora catalana, y le propuse trepar un edificio en Bilbao. Me interesaba subvertir una forma de uso y de tránsito en la ciudad. Con ello pretendía mostrar cómo la ciudad se construye con cada gesto que vas haciendo: con la circulación, con los individuos, con los coches, con los semáforos, con toda la subjetividad que estos artefactos conforman. Berta trepaba, escalaba la fachada de la estación de Abando (RENFE) de Bilbao. El vídeo es una secuencia entera de cómo Berta simplemente trepa el edificio de principio a fin. Son siete minutos de una persona subiendo un edificio.

El trabajo consistió en un ejercicio de saltar y sacar fotografías del salto, de utilizar el salto como excusa para producir un gesto corporal mecánico opuesto a lo femenino, una mecánica corporal no carente de un cierto humor.



Mear en espacios públicos o privados, River Street, Brooklyn, NY 2002

Mi último trabajo es el videoclip que he hecho para Begoña en colaboración con consonni, (www.consonni.org) que ha producido este trabajo. Lo que quería con dicho videoclip era crear una discontinuidad en el flujo de información del mundo convencional de los videoclips. Por convencional me refiero a unas convenciones definidas de lo que “tiene que ser” un videoclip, encaminadas a lo que es o “puede ser” no sólo publicidad, sino también la representación del género, la clase, la raza, lo que es o tiene que ser una cantante, la imagen TV, etc. Un entramado que finalmente delimita y reconstruye, una y otra vez, en un proceso continuo, nuestra identidad dentro de los parámetros de las convenciones como la norma heterosexual o la raza. El hecho de que sea un proceso continuo de construcción es lo que hace pertinente insertar discontinuidades que perturben y transformen la construcción de las identidades.

Quiero terminar con imágenes de una manifestación contra la guerra en Nueva York que se celebró coincidiendo con la convención del partido republicano. En la manifestación pude filmar a dos grupos diferentes de chicas que utilizan una ficción de feminidad como herramienta para la acción política. Uno de ellos se hace llamar The Pink Block y utiliza esta ficción para protegerse de la violencia policial: se visten de rosa y bailan canciones pop mostrando una imagen premeditadamente inofensiva. Utilizan el término

Tactical flirting (ligoteo táctico) para referirse de manera irónica a la estrategia de la que se sirven para negociar con la violencia policial, utilizando slogans como: *Too cute to be arrested* (soy demasiado mona para que me arresten). Explican que muchas veces la policía se enfrenta a ellas diciéndoles: *No, you're not too cute to be arrested* (no sois lo bastante monas para que no os arrestemos) pero esta frase ya implica que hay un sujeto al otro lado. Aunque se plantea la duda de si la acción es realmente eficaz o, por el contrario, perpetúa una estrategia femenina. El segundo grupo, *The Missile dick chicks* (las chicas de los misiles-pollas), utiliza una estrategia parecida, en tanto que ficción de feminidad. Sin embargo, en este caso, las componentes de este grupo aparecen hipersexualizadas, con grandes tetas postizas y misiles como pollas. Al cuestionar abiertamente los roles sexuales y de género hiperbolizan la sexualidad y la transgreden. Estos dos ejemplos me interesan porque producen una ficción de “feminidad” necesaria para ser percibida como “mujer”, a la vez que consiguen un amplio reflejo mediático. ❧

Texto elaborado a partir de la conferencia que la artista impartió en el seminario que se celebró en Arteleku del 8 al 15 de septiembre: “La repolitización del espacio sexual en las prácticas artísticas contemporáneas”.

ITZIAR OKARIZ es artista. Vive en Nueva York.