



methaodos.revista de ciencias sociales  
E-ISSN: 2340-8413  
coordinador@methaodos.org  
Universidad Rey Juan Carlos  
España

Angelelli, María Belén  
Arte, cuerpo y género: transgresión y (re)creación de nuevas realidades  
methaodos.revista de ciencias sociales, vol. 4, núm. 2, 2016, pp. 349-358  
Universidad Rey Juan Carlos  
Madrid, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=441548188011>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

# Arte, cuerpo y género: transgresión y (re)creación de nuevas realidades

## *Art, body and gender: transgression and (re)creation of new realities*

María Belén Angelelli

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

bel.angelelli@gmail.com

Recibido: 04-06-2016

Aceptado: 31-09-2016



---

### Resumen

El arte siempre ha estado acompañando las transformaciones sociales a través de la representación de eso que se estaba dando; pero también ha sido (y es) agente de transformaciones sociales. La acción artística –como cualquier actitud transformadora–, busca ir más allá de las leyes y está condicionada por la necesidad de abrir en ella un lugar para lo posible; y en ésta búsqueda intenta cambiar la realidad, en parte para participar del desarrollo histórico o por el simple placer de la invención, como plantea Escovar W. White. En estos procesos, el “cuerpo” ha sido (y es) objeto y herramienta del arte para estas manifestaciones transformadoras. Una de las expresiones artísticas donde más se han explotado las potencialidades de expresión del cuerpo son las performances. Los avances tecnológicos y de los medios de comunicación de los sesentas nutrieron estas prácticas artísticas, dando origen a los que se denominaron “video performances y video arte”. La reproductividad técnica permitió salvar de la instantaneidad del momento a esas obras performances, y reproducirlas luego en otros espacios, en otros tiempos, hacia otros miles de espectadores, expandiendo las posibilidades de circulación y recepción de sus metáforas. Esto se intensifica con la llegada de internet y las redes sociales. En este artículo nos proponemos retomar la producción de un video performance I.A. Single Ladies (2015) de un artista cordobés contemporáneo, Manuel Molina. Intentaremos reconstruir la metáfora inscrita en su obra el contexto actual, centrándonos en la “dimensión estética”. Desde nuestra perspectiva, la riqueza metafórica del trabajo de Molina radica en sus potencialidades “micro revolucionarias políticas genéricas”, que las podemos ver en la reproducción de la “performatividad genérica” de los cuerpos que aparecen en escena.

**Palabras clave:** género, performatividad genérica, videoarte.

---

### Abstract

Art always has been accompanying social transformations, through the representation of that which was happening; but it has also been (and is) social change agent. The artistic action –like any transforming attitude–, seeks to go beyond the law and is conditioned by the need to open it a place to the possible; and try to change the reality, in part to participate in the historical development or for the simple pleasure of the invention, as suggested Escovar W. White. In these processes, the body has been (and is) the object and art tool for these transforming events. One of the most artistic expressions which have been exploited the potential of expression of the body are the performances. Technological and media developments of sixties nurtured these artistic practices, giving rise to which they were designated video performances and video art. The technical reproducibility helped save these performances works of the immediacy of the moment, and then reproduced in other places, in other times, toward thousands of spectators, expanding the possibilities of movement and reception of his metaphors. This is intensified with the advent of the Internet and social networks. In this paper we propose to resume production of a video performance IA Single Ladies (2015) of a contemporary artist from Córdoba, Manuel Molina. We will try to reconstruct the metaphor inscribed in his work the current context, focusing on the aesthetic dimension. From our perspective, the metaphorical richness of the work lies in its potential micro-revolutionary gender-policy that can see in the reproduction of the gender-performativity of bodies on the scene.

**Key words:** Gender, Gender Performativity, Video Art.

---

### Sumario

1. Introducción | 2. Hacia la concretización de I.A. Single Ladies: el artista y sus contextos | 3. Sobre los contextos de producción y circulación de estos videos performances: entre los mercados del arte y la reproducción libre por Internet | 4. I.A. Popstar: la metáfora de la imitación como crítica a la Industria Cultural | 5. La metáfora de imitación de los cuerpos: la (re)producción genérica | 6. Conclusiones | Referencias bibliográficas

---

### Cómo citar este artículo

Angelelli, M. B. (2016): “Arte, cuerpo y género: transgresión y (re)creación de nuevas realidades”, *methaodos. revista de ciencias sociales*, 4 (2): 349-358. <http://dx.doi.org/10.17502/m.rcs.v4i2.126>

---

## 1. Introducción

*El placer que obtenemos de la representación del presente se debe no solamente a la belleza de la que puede estar revestido, sino también a su calidad esencial de presente.*

*Charles Baudelaire, 1863.*

A la par de todas las transformaciones sociales, el arte siempre ha estado acompañando estos movimientos a través de la representación de esto que se estaba dando; pero también ha sido (y es) agente de transformaciones sociales. García Canclini plantea que las transformaciones sociales y tecnológicas repercuten en el arte como resultado dialéctico con el entorno y, a su vez, atribuye al arte una re-acción sobre la sociedad que no es íntegramente del mismo carácter que los condicionamientos que esta sociedad ejerce sobre el arte. "La actividad artística puede contribuir a extender el campo de lo posible, pero no tanto por la sensibilidad exquisita de individuos excepcionales sino por participar en los avances más "prosaicos" de la tecnología y la vida social" (1977: 51).

La acción artística –como cualquier actitud transformadora–, busca ir más allá de las leyes y está condicionada por la necesidad de abrir en ella un lugar para lo posible; y en esta búsqueda intenta cambiar la realidad, en parte para participar del desarrollo histórico o por el simple placer de la invención (Escobar W. White, 2005). Este placer de la invención conlleva el tratamiento plástico libre e imaginativo que caracteriza a algunas manifestaciones artísticas.

El "cuerpo" ha sido (y es) objeto y herramienta del arte para estas manifestaciones transformadoras. Especialmente en las décadas de los sesentas y setentas, donde el clima de época invitaba a descubrirlo como una forma disponible para su acción o su descubrimiento y también a considerarlo como un "espacio político", como un "cuerpo activado", productor de "espacio social", que acepta el desafío que le imponen la implacable lógica capitalista.

Esto en estrecha correspondencia con los movimientos contestatarios que se desarrollan en esa época que anuncianan el tiempo por venir de una auténtica "liberación" (Lachaud y Lahuerta, 2007). Jean-Marie Brohm dirá en 1975 que el cuerpo es "*una institución política* definida por las relaciones sociales de clase<sup>1</sup> e insertada en el conjunto de las instituciones políticas de una formación social dada" (Lachaud y Lahuerta, 2007: 95). Con respecto al campo artístico, el "cuerpo en acción" se opondría a la "abstracción" del arte tradicional, como expone en 1974 H. Lefebvre: "La energía del cuerpo participa de la creación de un espacio 'diferencial' (que se opone al espacio *abstracto* que sirve de 'instrumento de dominación'" (2007: 100).

La irrupción del "cuerpo propio" en la esfera artística, señala P. Ardenne, está motivada por el "deseo" y luego el logro de una "desalienación", de una liberación total, de un rechazo a todos los obstáculos hasta entonces ligados al principio de representación corporal (Lachaud y Lahuerta, 2007:100).

Las *Performances*, como modo de representación artística, son uno de los espacios por excelencia donde se puede apreciar en profundidad estas concepciones del "cuerpo en acción". Como algunos ejemplos podemos mencionar los trabajos del *Accionismo Vienés*, quienes a través de prácticas corporales provocativas y transgresoras tratando constantemente la relación entre religión y sexualidad, buscaron mostrar la frustración humana causada por los tabúes y represiones sexuales.

También el *Arte Corporal*, cuyos representantes utilizaron sus cuerpos como lugares de inscripción de las metáforas de protestas y transformación que buscaban transmitir. Gina Pané es una de las representantes de esta corriente, quien utiliza su propio cuerpo como espacio de metáfora del cuerpo social.

<sup>1</sup> A lo que se le podría agregar otras relaciones sociales que intervienen, como el género, la étnia, la religión, etc.

En su obra *Escalade non anesthésiée* (1970, 1971) ella asciende con los pies desnudos por una escalera metálica en la que los escalones están llenos de acedados dientes. Al apoyar las palmas de las manos y las palmas de las manos ésos sangran. Cuanto mayor fuerza hace para ascender más se clavan las puntas de acero en su piel y mayor es su dolor. Las heridas son la memoria del cuerpo: memoriza la fragilidad, el dolor, es decir, su existencia real. "Denominé la acción *Escalade non anesthésiée* para protestar contra un mundo en el que todo está anestesiado. La guerra del Vietnam (1955-1975), continuaba y mi obra tenía que tener una clara dimensión política" explica la artista.

¿Qué pasa cuando las performances se encuentran con los avances tecnológicos que les permite saltar las barreras del aquí y ahora, de lo efímero de la representación de la puesta en escena? Los avances tecnológicos y de los medios de comunicación de los sesentas fueron nutriendo estas prácticas artísticas, dando origen a los que se denominaron "video performances" y "video arte"<sup>2</sup>.

La reproductividad técnica permitió salvar de la instantaneidad del momento a esas obras performances, y reproducirlas luego en otros espacios, en otros tiempos, hacia otros miles de espectadores<sup>3</sup>. Pero ya no como performance, sino como producto nuevo, un "video performance". Esto se intensifica con la llegada de internet y las redes sociales.

Los modos de producción, circulación y recepción de estas nuevas obras se vuelven múltiples, y los alcances del mensaje transmitido desde una localización geo-temporal se vuelven enormes. Esta "dimensión comunicativa" del videoarte en relación a aquel carácter transformador que dijimos que tiene el arte, nos llevan a pensar la importancia de atender a estas nuevas poéticas digitales que reconectan el concepto de comunicación/arte como compromiso, aunque no siempre de forma gratuita<sup>4</sup>.

Es por esto que en este trabajo nos proponemos retomar de un artista cordobés contemporáneo, Manuel Molina<sup>5</sup>, la producción de su video performance *I.A. Single Ladies* (2015), con la finalidad de reconstruir la metáfora inscrita en su obra el contexto actual. Pretendemos centrarnos en la "dimensión estética" del producto, es decir, ir más allá del componente afectivo, del goce de la obra (su dimensión artística) para atender a la discriminación cognitiva y la percepción comunicativa.

Pero a esto lo realizaremos apuntando a la "concretización", es decir, dando cuenta de "aquel que no está determinado por la obra, sino que forma parte del proceso de lectura que hace el observador" en tanto que entendemos que "la obra –como signo– posee una naturaleza social y por lo tanto evoca normas y valores para ese observador, quien, en la interacción con la misma, pone en juego una serie de sentimientos, conocimientos y apreciaciones, que no necesariamente pertenecen al mundo de la estética (son extra-estéticos)", como afirma Gabriel Gutnisky, docente, investigador y artista de la Universidad Nacional de Córdoba.

<sup>2</sup> En 1965 aparece el primer trabajo (oficial) de video-arte y 1966 el de las primeras obras teatrales, para-teatrales (oficiales) de video-performance. Un año antes, 1964, se comercializa la primera máquina videográfica portátil de la Sony Corporation.

<sup>3</sup> Ésta es una de las principales críticas que tienen las video performances: la "pérdida del aura" en términos de W. Benjamin. Podríamos decir en términos de este autor que en el video arte o video performance, las cámaras ocupan el lugar del público, y con esto desaparece el aura del actor (artista) y de su obra.

<sup>4</sup> Con esto nos referimos a los modos de circulación particulares de estas obras, en tanto que muchas veces son adquiridas por colecionistas de arte que las sacan de la circulación libre y gratuita, como lo permite internet, y su recepción sólo es posible a través de muestras particulares (y pagas).

<sup>5</sup> Artista visual, docente e investigador, egresado de la Licenciatura en Pintura y doctorando del Doc. en Artes Visuales de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Desde el 2011 participa en el grupo de investigación "Publicidad y metasemiosis en el arte visual a comienzos del tercer milenio", y también es investigador de CONICET. Gestiona y participa en muestras grupales e individuales en Córdoba y Buenos Aires. Expone en diversos eventos científicos y artísticos. Algunos de sus trabajos anteriores fueron: "El lenguaje como arte (como arte)" (CePIA, Cba, 2008); "Investigación pictórica" (Museo Superior de Bellas Artes Evita, 2012); performance "Google&Mozilla 1.0" (radio La multisectorial invisible, Premio Petrobras, Feria arteBA); "Consideraciones móviles" (Museo Genaro Pérez, Cba. 2012). Como curador realizó varias muestras: "Tick" de Eva Ana Finquelstein (La Cúpula, 2012; Tres cuartos arte, 2012; MuMu, Cba. 2012); "Proyecto Arte Avanzado" (Museo E. Caraffa, Cba. 2012-2013), entre otras.

## 2. Hacia la concretización de *I.A. Single Ladies*: el artista y sus contextos

*Nada en Investigaciones adornianas es ilustración, exemplificación o explicación de conceptos. Al revés, todo allí son conceptos, son figuras conceptuales escritas en lenguaje artístico.*

*Manuel Molina*

La obra con la cual decidimos trabajar se llama *I.A. Single Ladies*, realizada por artista cordobés Manuel Molina. La misma está compuesta por cinco videos, los cuales, a su vez, forman parte de una serie de trabajos más amplio, *Popstar*: tres videos que hacen mímisis con los videoclips de la "estrella pop" norteamericana Beyoncé. Todo este conjunto de videoperformances se enmarcan en un proyecto llevado adelante por Molina desde hace unos años llamado *Investigaciones Adornianas* (I.A.), un trabajo artístico multiforme sobre las paradojas del arte contemporáneo<sup>6</sup>. La copia y la imitación son temáticas recurrentes en estas producciones. En una entrevista realizada al artista, este comenta:

Hay algo que siempre estuvo desde mi infancia: la fascinación por el mundo, esa fascinación tiene que ver con tratar de entenderlo, explorarlo, limitarlo; imaginarlo de diferentes formas. Cuando digo "mundo", entiendo las cosas, a los otros y a mí mismo (...) Esto tiene que ver con una actitud que está en las personas, podríamos decir, en un sentido filosófico (amplio), y una actitud estética. Esta actitud me ha llevado a preguntar, a sentir, a copiar, a aprender, a combinar, y a proyectar<sup>7</sup>.

En los últimos cuatro a cinco años, sus proyectos contienen elementos de dos actitudes: una más filosófica, reflexiva, o teórica y esa otra actitud, artística, sensible, mimética, creativa, o combinatoria. Así, al momento de explicar en qué consiste *Investigaciones Adornianas*, Molina dice que

Está imaginado como un proyecto bifásico, es decir, que tiene dos caras: existe un frente de trabajo que pretendo desarrollar en el marco del Doctorado en Artes de la UNC (...); y el aspecto relacionado a la producción artística (...). Habría tres instancias que cruzan transversalmente esas dos fases, que tienen que ver con reflexionar sobre el problema de la vanguardia o del arte avanzado<sup>8</sup>.

En I.A. se problematiza sobre la situación del arte contemporáneo atravesado por la omnipresencia del capital, lo que produce que el arte ya no sea ni homogéneo, ni estrictamente local, ni exclusivamente artístico. En los trabajos de este proyecto aparecen simultáneamente, y en una nueva estética de las obras, críticas a la industria cultural, las estrategias de la vanguardia, la convivencia de las mil formas de hacer arte, los préstamos entre el arte y el entretenimiento, los medios masivos digitales, los viejos y los nuevos géneros artísticos, los mercados, la estética y la crítica, las instituciones, las utopías y las decepciones. I.A. "quiere ser una maqueta o un croquis del estado del arte actual, entendiendo croquis como una pieza configurada para comprender un espacio más extenso y más complejo". "I.A. quiere marchar sobre el arte contemporáneo y hacerlo marchar a éste dentro suyo, pero en miniatura" dirá Manuel Molina<sup>9</sup>.

Entonces, lo que se busca en los trabajos es "imitar" las poéticas, las lógicas, los conflictos, los discursos y las contradicciones de lo contemporáneo, para en la misma expresión corpórea analizarlos, comprenderlos y criticarlos. Como el nombre indica, se toma al filósofo alemán, T. Adorno, como el

<sup>6</sup>Algunos trabajos que forman parte de este proyecto son: "Ser devorado no duele", "Billiken" (collages, a la manera de mapa del s XX, que incluye "por años y por aspectos interesantes de Adorno, los intelectuales europeos, norteamericanos y latinoamericanos"); la copia manual de las páginas de "Teoría Estética" (la obra fundamental del filósofo alemán); dibujos y pinturas basadas en representaciones visuales de la esfera (mapas, gráficos, entre otras); "Casi geometría" (serie de exploraciones sobre distintas tendencias geométricas); y el trabajo sobre la industria cultural que desarrollaremos: *Popstar* (una serie de imitaciones de algunos referentes de la música pop)

<sup>7</sup>Entrevista realizada para el espacio *Campo de Cruces*. [11-09-15]. Disponible en web: <http://campoexpandido.com.ar/numero-002/cruce-con-campo.html>

<sup>8</sup> Idem

<sup>9</sup> Presentación de *Investigaciones Adornianas* en la Galería Virtual de Arte Contemporáneo / *Love Asado Arte Contemporáneo*. [13-09-15]. Disponible en web: <http://iloveasadoartecontemporaneo.jimdo.com/cat%C3%A1logo/manuel-molina/>

"mediador principal" para el trato con la actualidad artística. "Es un interlocutor con minúsculas, situado, limitado, que habla y discute sobre arte, filosofía y capitalismo con los distintos momentos de la producción de *Investigaciones adornianas*"<sup>10</sup>. Para el filósofo alemán, las obras de arte son "imitaciones de lo empíricamente vivo, aportando a esto lo que fuera le está negado". Las obras de arte toman su contenido del mundo empírico, pero al mismo tiempo niegan ese contenido que extraen de la realidad (para el autor, la obra sólo se imita a sí misma). Pero Adorno también menciona una privación a la que están sometidos los objetos empíricos, carencia que puede ser restituida por las obras de arte, ya que "aportan" lo que a éstos se les niega.

### 3. Sobre los contextos de producción y circulación de estos videos performances: entre los mercados del arte y la reproducción libre por Internet

*Me parece que estamos ante nuevos y profundos fenómenos de masas, de la escala de la radio, o la televisión; con la diferencia que en este caso, la internet (y con ella las redes sociales) prometen un espacio nuevo, absolutamente diferente, y que ya no distingue razas, clases, géneros, ni generaciones... ni siquiera personas reales; todo es susceptible de ser ingresado al espacio virtual.*

*Manuel Molina*

Si pensamos en los lugares de producción/ circulación /recepción del video, estas obras se producen en el marco de un proyecto de investigación/producción académica universitaria, no tan formalmente, pero se nutre de este de esto. El artista forma parte de ese núcleo de producción artística "académica". Si pensamos en los circuitos de circulación y recepción de las obras, veremos que los videos están disponibles libremente por Vimeo, esa plataforma virtual que permite colgar y a su vez consumir audiovisuales libremente.

Pero también, estas obras circulan dentro de lo que sería el circuito comercial del arte, dentro de la ciudad de Córdoba. *I.A. Popstar Single Ladies* fue expuesto en la sala 02 del *Mercado de arte – feria de arte contemporáneo*<sup>11</sup>, llevado a cabo en la ciudad de Córdoba del 19 al 23 de agosto del 2015. La sala de muestra de proyectos de videoarte se llamaba: *Fuera de Foco, "Imágenes móviles surgidas entre los paralelos de 22° y 55° de latitud sur y los meridianos de 53° y 74° de longitud oeste. Sobre el tiempo y las metáforas audiovisuales".* A su vez, el proyecto "*Investigaciones adornianas*" fue Ganador del Premio Video Arte en el marco del Mercado de Arte / EGGO 2013<sup>12</sup>.

Podemos decir entonces que estas obras circulan libremente por internet, pero no puede permanecer ajena a los "circuitos del mercado comercial del arte". En este punto debemos tener en cuenta las lógicas del mercado del arte en Córdoba, el cual tiene sus propias particularidades que no pueden ser comparadas con los mercados del arte que se dan en otras ciudades del mundo.

Especialmente si atendemos al mercado de "video arte" en esta ciudad, donde, por ejemplo, no hay (aun) lo que podríamos considerar "colecciónistas de video arte" que compran las obras y las sacan del circuito de reproducción libre que puede ser internet. Por el contrario, las obras de videoarte se encuentran simultáneamente en estos dos espacios para su recepción, de acceso "libre" para los públicos (lo que constituye una potencialidad enriquecedora de que sus mensajes/metáforas más número de audiencia).

---

<sup>10</sup> Idem.

<sup>11</sup> Como se lee en el folleto del evento, "Mercado de Arte refleja ciudadanos encontrándose con las producciones de arte visuales, en donde las ideas y los conceptos son puestos ante sus ojos de manera más directa, sin tener que ingresar a un Museo o una Sala de Exposición, sino encontrándose estas producciones en el centro neurálgico de la ciudad, la Plaza San Martín".

<sup>12</sup> Para ver más: [http://www.lmcordoba.com.ar/nota/141393\\_en-pocas-palabras](http://www.lmcordoba.com.ar/nota/141393_en-pocas-palabras)

#### 4. *I.A. Popstar*: la metáfora de la imitación como crítica a la Industria Cultural

*El arte siempre fue entretenimiento.*

*Manuel Molina*

"Popstar es un trabajo artístico sobre la industria cultural" comienza diciendo Manuel Molina en el video *I.A. Single Ladies* (clip documental). En todos los trabajos de la serie *Popstar* el artista retoma e imita videos de YouTube de la cantante norteamericana Beyoncé. La idea de esta serie de trabajos consiste en retomar un producto de la industria cultural, del entretenimiento y de los medios masivos digitales, y (re)crearlo con "las mil formas de hacer arte", a través de nuevos géneros artísticos: el videoperformance.

Con una base en la "imitación y copia", se puede ver el proceso de complejización y transformación de esta estrategia en el recorrido de esta serie. En el primer video *Why you don't love me* Molina se propone aprender desde YouTube un fragmento del ensayo de la cantante frente a una cámara en su casa. Aquí ya se ve la apropiación (desde el arte) de las nuevas tecnologías y medios de comunicación, que a su vez son herramientas explotadas desde las industrias culturales. "Copiar ese video era de algún modo desplegar un gesto de imitación que ya estaba en el original" expone el artista en el clip documental ya citado. En el segundo video producido en el 2014 la reproducción ya no solo se limita a imitar los movimientos del cuerpo, sino que también monta un set de pinturas para recrear la escenografía, y a su vez, permite que la imitación comience a tomar su cuerpo y su apariencia. "Entonces decidí usar tacos y feminizar más mi apariencia" dice el artista. La imitación no se basa tan solo en reproducir los movimientos del baile, y los gestos, sino también se imita lo que hay por fuera del cuerpo, lo que podríamos llamar la "apariencia genérica". En los últimos videos *I.A. Single Ladies*<sup>13</sup>, el artista intenta recrear por completo el video de Beyoncé, reproduciendo la escenografía, el vestuario y el *Make Up*, con una puesta en escena que supera las producciones anteriores.

En esta última serie de videos el artista juega y recrea distintos momentos que podrían considerarse dentro la producción de videos clips (de la industria cultural), los cuales se entrecruzan con elementos característicos de los considerados videos performances: "la personalidad y el cuerpo del artista", "la tecnología de la imagen y la presencia o comunicación con el espectador". Así, *I.A. Single Ladies (Rehearsal)* (junio, 2015) es el video de uno de los ensayos de la coreografía original de Beyoncé, donde Molina "practica" los movimientos y gestualidades de la danza frente a una cámara. En esta representación del "ensayo", el sonido es del ambiente y sólo se sienten los golpes de los tacos que está usando el artista en el piso de madera. Algunas tomas dejan ver el espacio donde se está llevando a cabo esta puesta en escena, un teatro vacío. Se juega con la informalidad que presupone estos tipos de prácticas, por ejemplo, cuando termina el video, Manuel mira la cámara, sonríe y le pregunta al asistente "¿Qué onda?" a lo que el joven de la cámara le responde: "Genial". Luego se ve que se sienta en las escaleras, se seca la frente con una toalla y bebe agua de una botella.

*I.A. Single ladies (Live Bataclana)* (junio, 2015), es el video de la performance en vivo llevada a cabo en Bataclana Espacio<sup>14</sup> con público asistente. En este nuevo producto, se ve a Molina arriba del escenario reproduciendo el video de Beyoncé, imitando [y performativizando] a la cantante desde su apariencia corporal y gestual.

En este trabajo se juega con el "vivo" de la performance y su posproducción. Cuando empieza el video se escucha a una multitud aplaudiendo un concierto de Beyoncé, reproduciendo el show de la artista, sonido que luego es tapado por los aplausos estruendosos y de unas pocas personas del público que estaba asistiendo a la performance de Molina. Las tomas son más alejadas del escenario, con lo que se deja ver, entre la cámara y el artista, la presencia, por ejemplo, del trípode de una lámpara que ilumina el escenario, las siluetas de cabezas de algunos espectadores, e incluso algunos de ellos filmando con una

<sup>13</sup> Para este trabajo también consideramos los videos: *I.A. Single Ladies (Bataclana)*, el video publicitario de la puesta en escena de *Single Ladies* en Bataclana espacio y *I.A Single Ladies (clip documental)*, donde Manuel Molina relata cómo ha sido el proceso de producción de toda esta serie de videos referidos a *Single Ladies*.

<sup>14</sup> Bataclana Espacio es un centro cultural ubicado en Barrio Güemes de la ciudad de Córdoba, una zona que se caracteriza por su creciente apuesta "cultural alternativa".

cámara fotográfica. Con esto se deja plasmado un requisito de los videos performance: la presencia del público en la actuación.

Y finalmente, como “producto final”, se encuentra *I.A. Single Ladies (Official Video)*, la imitación “fiel” del video clip de Beyoncé, donde se juega, aun desde el nombre, con la reproducción de la industria cultural de los video clips. La música, la iluminación, la calidad de la imagen, es una auténtica copia del producto “original”.

En toda esta serie de videos hay un manejo de la “tecnología de la imagen”, característico del video performance. Superposición de imágenes, entre las performances del artista y el video original, pantallas que se ponen en paralelo, todas estrategias que además permiten ver como se da esa copia y (re)producción.

Hasta aquí podríamos decir que una primera metáfora que se busca transmitir con estas producciones consiste en una crítica – en la propia recreación– a la industria cultural y a la industria del arte. Es una crítica a la reducción del arte al mero entretenimiento dentro de una continuidad de la esencia de las industrias culturales: productos considerados como mercancías destinados a públicos-masas, atravesados en su totalidad por las lógicas del mercado. Pero no podemos dejar de atender a un aspecto peculiar: la estrategia imitativa para criticar las industrias culturales es justamente una de las “intencionalidades subliminares” de la cultura de masas: que imitemos modelos, estéticas, modas difundidas desde las industrias culturales.

Esta intencionalidad subliminar de imitación de las Industrias Culturales es retomada y analizada en varias teorías que intentan explicar el fenómeno de la moda. Por ejemplo, para George Simmel, filósofo y sociólogo alemán del s. XIX, la moda se comunica como imitación de unos hacia otros, para conseguir pertenecer a un grupo, construyéndose una identidad social; lo que produce también otro aspecto que es la diferenciación, como formación de una identidad social individual. En el equilibrio de ambas, dirá el autor, se encuentra la clave del éxito. Herbert Spencer (1966), en su obra *Manners and Fashion*, de 1892, explica el fenómeno de la moda se da en virtud de la “imitación” de las clases superiores por parte de las clases inferiores, en la imitación lo que se busca es emular a las clases altas. Es decir, la “imitación” es un recurso necesario para la comunicación y transmisión de las “modas” (elemento de la industria cultural), proceso en el cual intervienen aspectos sociales como las clases. Con la propuesta de este tercer video de *Popstar*, Molina justo demuestra que él también, pese a su clara conciencia de biopolitización, está mucho más alienado de lo que él se pudiese imaginarse en este gesto de la imitación y la emulación.

## 5. La metáfora de imitación de los cuerpos: la (re)producción genérica

*El proceso me pedía, esta vez, convertir el juego desde dentro en un trabajo analítico y sistemático. El curso interno de los videos reclamaba dar un paso más en la imitación de la apariencia, del modo de producción industrial y en el modo de entretenimiento de Beyoncé.*

*Manuel Molina*

En la imitación de este tipo de videos que M. Molina selecciona para realizar una crítica a la industria cultural y del espectáculo, entra en juego también una metáfora que pone en tensión “el nuevo imaginario de cuerpo(s)” que se construye en el entusiasmo mercantil y mediático por esta materialidad visible y aparente humana, que valoriza nuevas prácticas corporales por sobre otras. En los videos de Beyoncé- situados en las industrias culturales y pensadas en el seno de las sociedades liberal-democráticas-, podemos ver la profecía situacionista sobre el triunfo del espectáculo que señala J.-M. Brohm, la cual parece haberse realizado plenamente donde “el cuerpo” se ha puesto en evidencia “a través de un caleidoscopio de signos, imágenes, de espectáculos de todo tipo” y donde se da, “en primer lugar, el espectáculo del cuerpo” (Lachaud y Lahuerta, 2007).

En el video de Beyoncé “el cuerpo, glorificado y fetichizado (de hecho, instrumentalizado y transformado en simple mercancía), se vuelve entonces un capital que hay que “hacer fructífero”, como dice Baudillard. “El cuerpo está investido en función de objetivos capitalísticos. El triunfo de un “erotismo

funcional", que se apoya en el reconocimiento formal del principio de placer y en la aceptación tiránica del principio de rentabilidad, obliga al erotismo a plegarse a las reglas del intercambio generalizado (Baudillard, en VV.AA., 2007: 97). En esta línea, la idea de imitación y reproducción de la corporeidad, movimientos, gestos y apariencia de la estrella pop es uno de los puntos centrales en la crítica a los modos de producción industrial y en el modo de entretenimiento las industrias culturales.

Pero ¿qué pasa cuando estas características del cuerpo (que son relegadas usualmente a las mujeres, especialmente artistas pop) son retomadas y reproducidas por otros cuerpos aparentemente diferentes?

No podemos dejar de atender a este otro aspecto metafórico de la obra, aún más enriquecedor que el que mencionamos anteriormente. La riqueza metafórica radica en sus potencialidades "micro revolucionarias políticas genéricas", que las podemos ver en la reproducción de la "performatividad genérica" de los cuerpos que aparecen en escena. Para atender a esta última parte, es necesario como punto de partida abandonar toda suerte de binarismo que conlleva hablar tanto de géneros como mujer/varón, como de sexos macho/hembra. Estamos proponiendo entender las construcciones genéricas no como construcciones culturales dadas de antemano, sino como performances, tanto lingüísticas como teatrales, algo continuo que se está en constante construcción, tal como propone J. Butler (2007).

"El proceso me pedía, esta vez, dar un paso más en la *imitación de la apariencia*, del modo de producción industrial y en el modo de entretenimiento de Beyoncé" dice Molina. En este trabajo, la reproducción de los movimientos corporales (la coreografía) y las gestualidades genera la imitación del control del cuerpo y la transmisión del "pretendido erotismo funcional" de los cuerpos de las estrellas pop, cuerpos como materialidades de deseo. Pero estos movimientos y gestos son performativizados en una "hibridación corporal". Un cuerpo "otro" que busca asemejarse en "apariencias" al original, pero que a su vez es lejanamente diferente. Esta apariencia corporal está dada en la "cita" de recursos como el vestuario, el *make up*, y el peinado. El vestuario siempre ha sido considerado un aspecto simbólico que tiende a realzar la belleza de los cuerpos "femeninos". Tomemos por ejemplo la siguiente cita de Baudelaire:

La mujer (...) es, sobre todo, una armonía general, no solamente en su aspecto y en el movimiento de sus miembros, sino también en las muselinas, las gasas, las amplias y tornasoladas nubes de tejidos con los que se envuelve, que son como los atributos y el pedestal de su divinidad" (1863: 25).

Con el triunfo del erotismo funcional acorde al avance del capital que mencionábamos anteriormente, el vestuario es un elemento clave en las "estrellas pop". En las producciones de Molina es fundamental la recreación del mismo, y con esto, la recreación del "erotismo" que conlleva este aspecto. Así, una diseñadora de modas adaptó y recreó para él el maillot de la cantante: una pieza ajustada a las figuras de los cuerpos color negro. Pero en la prenda del artista se deja "rebeldemente" descubierto un pecho de su "masculinidad", algo que en la de Beyoncé no sucede, ni podría suceder, en gran parte debido a las normas que "reprimen" la visibilidad de ciertas partes de algunos cuerpos y de otros no.

Otro aspecto en la imitación de la apariencia es el peinado. Para esto, el artista utiliza la propia materialidad de su cuerpo e incurre a cortarse y modelarse su cabello de una determinada forma, en vez de utilizar aquellas "tecnologías" que le permitirían asemejarse aún más visualmente a la cantante. Así se va dando la "hibridación genérica" que hablábamos anteriormente.

El *make up*, elemento considerado especialmente asociado a "cuerpos femeninos", es el tercer aspecto de la apariencia física que se retoma y reproduce. Podemos decir que el maquillaje, además de estar destinado a un "género", estuvo pensado ideológicamente como una forma de "ocultar la naturaleza". La mujer tiene que "tomar de todas las artes los medios para elevarse por encima de la naturaleza para mejor subyugar los corazones e impresionar los espíritus" (Baudelaire, 1863: 27). Metafóricamente podríamos decir que el artista utiliza el maquillaje para citar la performatividad de Beyoncé, pero a su vez, el maquillaje le sirve para tapar "su propia naturaleza", que lo ubicarían como sexo/género "opuesto" al de la cantante.

Todos estos elementos dan como resultado una obra de arte en la que "nuestras percepciones culturales habituales y serias fallan, cuando no conseguimos interpretar con seguridad el cuerpo que estamos viendo, y es justamente el momento en el que ya no estamos seguros de que el cuerpo observado sea de un hombre o de una mujer". Esta experiencia que describe Butler (2007: 27) y que es aplicable a nuestro caso, permite aquella "vacilación misma entre las categorías [que] constituye la experiencia del cuerpo en cuestión" que nos permite romper las estructuras categoriales estables de

sexo/género y adentrarnos a otras propuestas de expresiones y vivencias de género. En esto es que radica la riqueza metafórica del trabajo de Molina.

## 6. Conclusiones

El arte se constituye como un agente transformador de las realidades sociales, con amplias posibilidades de extender el campo de lo posible, como intentamos plasmar en este trabajo. Dijimos que el cuerpo ha sido considerado como "espacio político", utilizado por varias corrientes artísticas para expresar y (re)crear ideas. Si pensamos que "el arte, porque se interesa en el cuerpo, lo representa, lo pone en escena y en juego, participa a su modo en la producción de una imaginería *significante* (de consenso o disenso) del mismo" (Lachaud y Lahuerta, 2007: 100), no podemos dejar de atender entonces a esta capacidad de producción de "imagería significante" que también se da al respecto de género(s), y que podemos ver en el análisis de la obra que hemos seleccionado.

Las potencialidades del arte de creación y re(creación), de expandir el campo de lo posible, son enormes, y aún más si atendemos al estudio de las *performances*. Schechner dirá que "las performances<sup>15</sup> marcan identidades, tueren y rehacen el tiempo, adornan y remodelan el cuerpo, cuentan historias, permiten que la gente juegue con conductas repetidas, que se entrene y ensaye, presente y re-presente esas conductas" (2000: 13). Y esto se vuelve sumamente enriquecedor si lo pensamos a la luz de revoluciones políticas que estas performances tienen potencialmente, en relación a nuestras concepciones de lo posible y lo real. Como dice Butler:

No es posible ninguna revolución política sin que se produzca un cambio radical en nuestra propia concepción de lo posible y lo real. En ocasiones este cambio es producto de ciertos tipos de prácticas que anteceden a su teorización explícita y que hacen que nos replanteemos nuestras categorías básicas: ¿qué es el género, ¿cómo se produce y reproduce, y cuáles son sus opciones? En este punto, el campo sedimentado y reificado de la "realidad" de género se concibe como un ámbito que podría ser de otra forma; de hecho, menos violento. (2007: 28)

En *I.A. Single Ladies* hemos intentado reconocer elementos que nos permiten plantear esta metáfora que nos impulsa a quebrar concepciones enquistadas de las binariedades de sexo/género, para ampliar nuestra visión sobre ¿qué es el género, como se produce y reproduce y cuáles son sus opciones? Esto pensado a la luz de un contexto socio histórico donde se van dando avances en el reconocimiento de derechos y representación de "minorías sexuales", avances que a su vez exigen el [menos rápido] reconocimiento social y cultural de cuerpos "abyectos" que escapan a la norma. Trabajos como los de Manuel Molina colaboran en estas nuevas producciones culturales de visibilización, representación y recreación de nuevas realidades, en estas metáforas corporales que reproduce con su arte. Jonatahn Benthall afirma que la resistencia y las aspiraciones que sostienen los grupos oprimidos y "minoritarios" pasan por el cuerpo: "encontrarán una expresión eficaz en el cuerpo más que [solo] en el lenguaje verbal en la medida en que elijan afirmar su libre albedrío en lugar de conformarse a las normas dominantes" (Lachaud y Lahuerta, 2007: 100).

## Referencias bibliográficas

- Abadi, F. (2002): *Diálogo entre Gadamer y Adorno en torno a una definición del arte*. [14.10.15]. Disponible en web: [www.uma.es/www.uma.es/gadamer/Abadi-G-Adorno.pdf](http://www.uma.es/www.uma.es/gadamer/Abadi-G-Adorno.pdf)
- Baudelaire, C. (1863): *El Pintor de la vida moderna*. [11-09-15]. Disponible en web: <http://s3.amazonaws.com/lcp/qwerty/myfiles/baudelaire.pdf>
- Benjamin, W. (1989): "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos Interrumpidos I. Filosofía del Arte y de la Historia*. 17-59. Buenos Aires: Taurus.
- Butler, J. (2007): *El Género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Buenos Aires: Paidos.

<sup>15</sup>Schechner se refiere a las *performances* en sentido amplio, no sólo a las artísticas. El autor afirma que "algo 'es una performance' cuando en una cultura particular, la convención, la costumbre y la tradición dicen que lo es" y agrega que "cualquier cosa puede ser estudiado 'como' performance" (2000:13).

- Escobar Wilson-White, A. (2005): "Arte popular y transformación de creencias en los cementerios colombianos", en Gutiérrez Viñuales, R. Dir.: *Arte latinoamericano del siglo XX: otras historias de la Historia. Colección Modos de ver. Vol. 2:* pp-pp. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- García Canclini, N. (1977): *Arte popular y sociedad en América Latina*. México: Grijalbo.
- Lachaud, J. M. y Lahuerta, C. (2007): *Cuerpos dominados: cuerpos en ruptura*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Schechner, R. (2000): *Performance. Teoría & Prácticas Interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Spencer, H. (1966): "On manners and fashion", en *Essays on Education and Kindred Subjects*. 198-238. London: Dent/Everyman.

#### Breve CV de la autora

María Belén Angelilli es Licenciada en Comunicación Social en la Escuela de Ciencias de la Información de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina y Diplomada en Comunicación y Género certificada por la Autoridad Federal de Servicios de Comunicación Audiovisual de Argentina (AFSCA). Es integrante del equipo de Investigación del Proyecto *Géneros y Sexualidades. Estrategias Identitarias en Lenguajes Contemporáneos*, del Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.