



SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN DE GÉNERO Y ESTUDIOS CULTURALES

Representaciones audiovisuales de la virilidad anatómica como estrategia para enfrentar la masculinidad hegemónica

Audiovisual representations of anatomical virility as a strategy to confront hegemonic masculinity

Silvia Gas Barrachina

Universitat Jaume I

sgasbarrachina@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9203-3755>

Fecha de recepción: 31/08/2022 Fecha de evaluación: 06/10/2022

Fecha de aceptación: 25/10/2022

Resumen

Numerosos estudios han manifestado la capacidad del medio videoartístico para cuestionar las construcciones normativas del género mediante la crítica, desarticulando símbolos hegemónicos de feminidad y masculinidad, así como la subversión, visibilizando identidades y subjetividades plurales alejadas del concepto heteronormativo. Teniendo en cuenta la idoneidad del lenguaje audiovisual en la desnaturalización de las representaciones esencialistas de género, este trabajo tiene como propósito reflexionar sobre la praxis videoartística de un grupo semiótico poco estudiado, cuya estrategia común radica en la reproducción de imágenes vinculadas a la virilidad anatómica para enfrentar preceptos a partir de los cuales se constituye la masculinidad. Considerando el carácter polisémico de las obras de arte se posibilita adoptar una perspectiva de género en su análisis ante el objetivo de desvelar qué lenguajes formales y narrativas emplean los artistas para exponer su discurso. Los resultados presentan que dicha estrategia analizada no suele ser muy común entre los artistas. No obstante, encontramos tres elementos principales en la conformación del discurso, fundamentados en la representación del sistema sexual masculino. Imágenes que facultan alternativas audiovisuales hacia mecanismos de control, favoreciendo la visibilización y constitución de “otro” imaginario colectivo.

Palabras clave: videoarte, masculinidades, virilidad, masculinidad hegemónica, representaciones, género.

Abstract

Numerous studies have shown the capacity of the video-artistic medium to question the normative constructions of gender through criticism, disarticulating hegemonic symbols of femininity and masculinity as well as subversion, making visible plural identities and subjectivities far from the heteronormative concept. Taking into account the suitability of audiovisual language in the denaturalization of essentialist representations of gender, the aim of this work is to reflect on the video-artistic praxis of a little studied semiotic group, whose common strategy lies in the reproduction of images linked to anatomical virility to confront precepts from which masculinity is constituted. Considering the polysemic nature of the works of art, it is possible to adopt a gender perspective in their analysis in order to reveal the formal languages and narratives used by the artists to present their discourse. The results show that the strategy analyzed is not very common among artists. Nevertheless, we find three main elements in the conformation of the discourse, based on the representation of the male sexual system. Images which are beneficial for the constitution of “other” collective imaginary.

Key words: video art, masculinities, virility, hegemonic masculinity, representations, gender.

1. Introducción

La apropiación del vídeo como herramienta artística, a finales de los años sesenta, significó el desarrollo de un nuevo medio sin tradición delimitadora de la praxis, que favoreció la libre experimentación. Las primeras prácticas, producidas en el marco del ámbito televisivo, tuvieron como propósito transmutar los modos habituales de ver la televisión. Diferentes corporaciones financiaron estancias de artistas en los estudios para trabajar conjuntamente con técnicos, ante la percepción de las posibilidades artísticas que ofrecía la tecnología vídeo. El componente tecnológico del vídeo fue relevante en la producción de las iniciales piezas de videoarte. En primer lugar, se produjo un sesgo de género en la participación de mujeres en los programas de financiación para experimentar, desde una mirada artística, con las posibilidades que ofrecía el magnetoscopio, debido a que esta herramienta tecnológica se asociaba a la esfera masculina. En segundo lugar, los artistas focalizaron su práctica en la experimentación de técnicas videográficas como la mezcla de imágenes, el uso de *chroma key*, que posibilita la incrustación de una imagen sobre otra, y la técnica *de-beaming* cuyo efecto produce el deslizamiento de las zonas de la imagen que presentan un haz de luz a modo de mancha. Una potencialidad visual que anticipaba la necesidad de crear herramientas que permitieran la manipulación de imágenes de un modo menos rudimentario. Fueron los propios artistas quienes desarrollaron, en colaboración con personal especializado, los primeros

instrumentos de manipulación de la imagen electrónica como los sintetizadores de vídeo.

Más tarde, la comercialización de los equipos de vídeo portátiles produjo un estallido de las prácticas videoartísticas por la capacidad de autonomía que proporcionaban estos dispositivos en el registro de imágenes. En esta fase, donde la praxis se independiza del ámbito televisivo, se evidencia de qué modo el componente género influye tanto en las narrativas representadas como en los modos de abordar la imagen en movimiento.

Numerosas artistas emplearon el nuevo medio para desarticular las representaciones hegemónicas de las mujeres, propias del cine y los medios de comunicación. Sus narrativas se focalizaron en subvertir, desde su propia mirada, la construcción esencialista de la categoría mujer. Para ello, la estrategia principal que utilizaron fue la autorrepresentación. La (re)apropiación de su propio cuerpo, el cual era constituido mediante representaciones estereotipadas asociadas, principalmente, a la mujer sexualizada y a la mujer cuidadora, se empleó como medio vehicular para transfigurar dichas narrativas. El carácter feminista de estas primeras prácticas videoartísticas se evidenció en el cuestionamiento de los principios a partir de los cuales se las había construido como mujeres. De este modo, las artistas visibilizaron públicamente, incidiendo en la configuración del imaginario colectivo a través del lenguaje audiovisual, de qué modo el sistema patriarcal había intervenido en la constitución de su propia identidad. Unas narrativas que estuvieron ampliamente influenciadas por la Tercera Ola del movimiento feminista desarrollada en el contexto estadounidense de los años setenta.

Si bien muchas artistas emplearon el videoarte como medio para efectuar un análisis sociopolítico, desde una perspectiva feminista, fundamentado en la construcción de la categoría género, numerosos artistas, en cambio, focalizaron sus primeras prácticas en análisis conceptuales sobre las posibilidades técnicas que ofrecía la cámara de vídeo portátil en el registro de las imágenes. En este sentido, podemos distinguir tres modos a partir de los cuales se significa la imagen. Primeramente, entablando una relación entre el espacio delimitado por el cuadro de la imagen y el cuerpo del artista quien se sitúa como protagonista de la acción. Bruce Nauman en piezas como *Bouncing in the Corner Nº1* (1968) o *Revolving upside down* (1968) voltea la posición de la cámara para alterar la percepción tradicional de observar la imagen. Por otro lado, artistas como Vito Acconci en obras como *Push* (1969) o *Looking Around Piece* (1969) mantiene la posición habitual de la cámara en un plano fijo y efectúa un juego extendiendo su acción performativa fuera del marco de la imagen, por tanto quien observa debe completar la acción con su imaginación. Seguidamente, se experimenta con la imagen en movimiento haciendo uso de los recursos técnicos que ofrece la cámara. Por ejemplo, mediante los barridos de imagen y los zooms como se observa en la obra *Axis* (1975) de Gary Hill o la superposición de imágenes como en *Double Vision* (1971) de Peter Campus. Como resultado, estas piezas se caracterizan por el uso de movimientos

exagerados que dotan de inestabilidad a la imagen, alterando las normativas formas de mirar la imagen en movimiento. Finalmente, los artistas experimentan con la aplicación de efectos electrónicos sobre las imágenes registradas mediante el uso de los sintetizadores de vídeo. Así se observa en las características piezas de Nam June Paik como *Global Groove* (1973) donde el artista examina el vínculo entre la música y los efectos electrónicos de la imagen, la obra *Mouthpiece* (1978) de Gary Hill donde el artista analiza la relación entre la imagen y el sonido a través del color o de carácter más surrealista, jugando con formas y colores como hacen Steina y Woody Vasulka en *Golden Voyage* (1973).

Estas narrativas producidas por los artistas, que representan un análisis conceptual basado en la experimentación de la imagen, se van desvaneciendo, especialmente, a partir de la década de los años ochenta debido a dos factores fundamentales. En primer lugar, la asimilación del medio incita a que los artistas ya no se centren tanto en la cuestión técnica de la imagen, sino más bien en la representación de ficciones acometidas desde una mirada personal, cuyos resultados se manifiestan en piezas de carácter poético carentes de efectos electrónicos. Asimismo, los Estudios sobre las Masculinidades (*Men's studies*), originados en países anglosajones en la década de los años ochenta, favorecieron la representación de narrativas que cuestionaban la construcción normativa de la identidad masculina.

En este sentido, el videoarte se presenta como un medio audiovisual, abordado desde la práctica artística, adecuado para disputar la hegemonía y reivindicar las pluralidades. En el contexto español, diversos estudios han expuesto la relación entre la práctica videoartística y los diferentes modos de abordar la masculinidad. Investigaciones como las de Caballero (2013) presentan como el videoarte desarticula el concepto hegemónico de masculinidad al ser representadas diversas masculinidades que comprenden: cuerpos masculinos nacidos biológicamente mujer, mujeres adoptando roles masculinos, cuerpos masculinos que adoptan roles femeninos, travestismo y las relaciones homosexuales. Estudios como los de López (2020) determinan desde una perspectiva *Queer* de qué modo el videoarte se constituye como un medio de representación de modelos heterogéneos situados en la periferia, creando espacios de reflexión que cuestionan los valores normativos y favorecen la disolución de estructuras basadas en el esencialismo sexual. Premisa sustentada por Blanco-Fernández (2021) quien comprende el término «vídeo-expandido» más allá del significado tradicional, basado en las posibilidades que ofrece el vídeo como lenguaje formal respecto al cine, y su capacidad para abarcar representaciones políticas fundamentadas en la resistencia y la emancipación LGBTIQ+.

Sin embargo, en la observación de los diversos métodos manejados por los artistas para la escenificación de las múltiples masculinidades, este trabajo plantea la posibilidad de análisis de una estrategia carente de estudio: la representación de la virilidad como medio conveniente para subvertir la masculinidad hegemónica. El concepto de virilidad se significa como una cualidad propia de la masculinidad

abordada desde el aspecto sexual. Percepción estereotipada construida socialmente (Kimmel, 1997) a partir de una condición biológico-fisiológica: la posesión de un pene y testículos que capacitan para la procreación. De este modo, se determina la dominación masculina sobre quienes no poseen dichas características, desencadenando una serie de conductas vinculadas a la práctica sexual como la heterosexualidad activa (Olavarría, 2017), la agresividad (Gutmann, 1998) o la potencia sexual (Corbin et al., 2006; Orm y Camacaro, 2013). La idea de virilidad que conduce este estudio se fundamenta en la virilidad anatómica, comprendida en base al aparato genital masculino, la cual es reforzada por la incorporación de diversos rasgos físicos y conductas definitorias de la masculinidad.

El objetivo de este trabajo reside en efectuar una aproximación a las prácticas de videoarte cuyas narrativas se focalizan en la representación de la virilidad anatómica. Para ello, se reflexiona sobre el empleo de dicha estrategia como medio para deconstruir la masculinidad desde una perspectiva de apropiación de la propia masculinidad hegemónica. Esto resulta significativo ya que se fomentan ópticas enriquecedoras para el estudio de las masculinidades desde el ámbito audiovisual en general y del videoarte en particular.

2. Metodología

El objeto de estudio es abordado desde una perspectiva de género¹. Se comprende el género como constructo socio-cultural y campo de articulación de poder, por ello resulta una categoría útil para el análisis de las obras (Scott, 1996). «Los estudios de género de los hombres y las masculinidades ubican a los hombres como sujetos dentro de un sistema sexo-género, un sistema de ideologías, identidades y relaciones androcéntricas y heterosexistas, que son nuestra actual herencia cultural» (Nuñez, 2016: 21). En la experiencia visual (Mitchell, 2009) resulta considerable interpretar la mirada del autor, también la de quien observa. El carácter polisémico de las obras de arte posibilita incorporar la perspectiva de género (Blas, 2005) con el propósito de visibilizar, extender y transmutar los modos heteronormativos de comprender y de discernir la realidad.

La mirada no es un mecanismo neutral, sino que, al igual que los géneros, se articula a través de los discursos culturales dominantes [...]. Ante la monopolización de imágenes normativas, la imagen en movimiento –vídeo y cine– se presenta como una vía de escape a la iconosfera dominante y una herramienta de lucha sociopolítica, así como de

¹Nuñez (2016) plantea que los estudios de las masculinidades se refieren a un subcampo de los estudios de género, cuyo objeto de estudio reside en los procesos socioculturales y de poder que ejerce el género sobre los cuerpos socialmente comprendidos como "hombres".

producción de un nuevo imaginario colectivo (Caballero, 2014: 100-102).

Para la consecución de los objetivos propuestos se siguió el siguiente procedimiento sistemático: en primer lugar, se procedió a la recogida de datos mediante el análisis de fuentes bibliográficas y catálogos de exposiciones, así como a través de los bancos de datos videográficos. En segundo lugar, se efectuó la delimitación del objeto de estudio condicionado por las siguientes variables: los artistas son hombres y las piezas tienen una narrativa fundamentada en la virilidad anatómica. Cabe destacar que la muestra final es seleccionada intencionalmente respecto a un conjunto de producción mayor con la finalidad de efectuar una aproximación al objetivo propuesto. Seguidamente, las piezas elegidas fueron analizadas empleando un método formalista que permitió el análisis de las características formales y compositivas de la obra, un método semiótico que posibilitó interpretar la obra desde los valores simbólicos y un método comparativo en el que se compararon las obras analizadas para establecer grupos semióticos.

3. Erotización de los testículos como objeto estético

La representación de los testículos como elemento principal del discurso narrativo es, generalmente, minoritaria. Las primeras obras videoartísticas que abordan dicha temática tienen como propósito experimentar con los recursos técnicos ofrecidos por la cámara. Bruce Nauman en *Bouncing Balls* (1969) presenta una pieza en la que se observa un plano detalle de sus testículos, los cuales hace rebotar con su mano. El empleo de un recurso visual como la disminución de la velocidad en el tiempo de visionado acentúa la acción, dotando a la imagen de un carácter poético. En *Black Balls* (1969) Nauman aborda el lenguaje audiovisual de un modo similar. Un plano detalle ralentizado enmarca sus testículos que esta vez son pintados con pintura negra, empleando como herramienta su propia mano. Ambas obras presentan el videoautorretrato como lenguaje artístico, el cual se caracteriza por el uso de planos cortos que enmarcan generalmente el rostro de los y las artistas —en este caso, partes del cuerpo— donde la acción está pensada para representarse frente a la cámara, ya que la gestualidad deviene en un factor primordial. La autorepresentación, por tanto, constituye una estrategia común en la que el cuerpo se conforma como canalizador de las experiencias. Nauman al autoposicionarse frente a la cámara, sin mostrar su rostro, enmarcando únicamente sus testículos, productores de la testosterona (Gindin, 1996) y significadores de la virilidad, estaría reafirmando su masculinidad. Es decir, emplea la representación de su virilidad anatómica para identificarse como hombre. No obstante, los recursos visuales empleados como el plano detalle —ausencia de rostro/ausencia de falo— y la ralentización del tiempo de visionado propone una lectura enfrentada de las imágenes. La representación de los testículos podría interpretarse, por ello, como elemento de deseo y no de poder, el cual recae sobre el

falo. Se produce una (des)configuración del cuerpo masculino que transmuta de sujeto que admira —a las mujeres— a objeto de admiración.

Una vez que el cristianismo se había impuesto como el sistema dominante, e implantó la lógica reproductiva y heterosexual sobre las representaciones corporales y eróticas, el cuerpo masculino desaparece del mapa de tributo erótico, a no ser por algunas producciones artísticas contraculturales (Aguar, 1998: 270).

Se produce una transformación de la dominante masculinidad — por poseer un falo, el cual en las piezas de Nauman es desplazado— hacia una erótica masculinidad, donde los testículos se configuran como objeto erótico de deseo al que se le rinde tributo y se ensalzan como elemento estético.

4. Deconstrucción de la perspectiva heteronormativa en la apreciación del tamaño del falo

El pene se constituye como elemento principal de la virilidad anatómica. Su tamaño, su dureza y forma en la erección son características que determinan la potencia sexual y, consecuentemente, la capacidad de procrear. La importancia y valor concedido a la apariencia y funcionalidad del pene está determinado por el autoreconocimiento como hombre (Calderón, 2021). La significación del pene, construida desde una perspectiva heteronormativa es abordada en la pieza *Pandora's box* (1991) de Kees Aafjes. El autor presenta una instalación conformada por un antiguo cofre que se agita y emite sonidos, incitando al espectador a acercarse. Al abrir la caja la tentación se hace visible. De su interior emerge un falo erecto y de color rojo. El artista emplaza el pene como elemento central de la obra, un objeto de deseo y atracción irresistible, desvelado por la curiosidad irrefrenable de quien observa. Sin embargo, al establecer una analogía con el mito griego, la obra podría interpretarse desde el significado dual asignado al órgano viril. Por un lado, se representa como objeto de deseo erotizado, otorgándole una condición positiva. Por otro, como una fuerza del mal que ha sido liberada a la sociedad, dotándolo de un carácter pernicioso. Dos fenómenos que conllevan a la reflexión sobre la construcción de los estereotipos de género en base al dualismo sexual. Las características fisiológicas y biológicas están determinadas por los órganos sexuales pene/ausencia de pene como premisa para la construcción dual de la categoría hombre/mujer.

Desde la masculinidad hegemónica, el tamaño es una característica valorada por el hombre, ya que está vinculado a su reputación como amante, y precisa de reconocimiento femenino. «Los hombres entrarían en una competencia social, por el tamaño del pene y las mujeres lo tendrían en cuenta como un requisito del placer» (Calderón, 2021: 26). Identificación atravesada por aspectos socioculturales. «La importancia del pene en el hombre queda sujeta a los diferentes matices

que la cultura impone en las relaciones sociales» (Montesinos, 2007: 47). En este sentido, socialmente se establece un ideal de cómo debe ser el órgano viril, arquetipo impulsado por el cine y los medios de comunicación. Especialmente, la industria pornográfica enfatiza la importancia del tamaño del pene, influyendo en la autopercepción y sirviendo como punto comparativo (Sharp y Oates, 2019). La pornografía *mainstream* se construye desde una mirada heteronormativa donde el tamaño se vincula a la satisfacción de la pareja femenina. Cuestión reflejada en la pieza audiovisual *Pene (otra historia de amor)* (2007) de León Siminiani. Un vídeo-relato donde se combina narración e imágenes recurso sobre la cotidianidad de una pareja heterosexual. Una voz en *off* masculina narra un posible relato ficticio —construido desde una perspectiva de guión inacabado— sobre Antonio y Pilar, quienes deciden experimentar sexualmente con otras personas. Sin embargo, se produce un conflicto cuando Antonio al comparar su pene con el de otros hombres se percata que su tamaño es inferior. Dificultad enfrentada mediante la ausencia del pene, el cual es seccionado en un aparente accidente de tráfico, hecho que conlleva a cuestionar su relación sentimental con Pilar. Finalmente, el conflicto es resuelto mediante un trasplante de pene, aquel que siempre quiso tener. El significado del falo en esta pieza está vinculado a la masculinidad hegemónica, no obstante es abordado desde una mirada irónica, visibilizando la importancia del tamaño del pene en la construcción de la virilidad. Para ello, el artista dibuja un personaje que encarna el estereotipo de macho, quien es capaz de permutar su pene (pene-seccionado) para ser aceptado socialmente como un hombre (pene-corregido). La problemática del tamaño impuesto es planteada en la acción registrada en vídeo *11 de media* (2008) de Miguel Benlloch. El artista se sitúa en un escenario que reproduce una oficina, decorado con un ordenador y estanterías colmadas de cajas y archivadores. Ataviado con un traje de vestir masculino, se ha desprendido de los pantalones dejando al descubierto su ropa íntima. Afligido extrae del bolsillo de su chaqueta un globo, el cual a modo de falo va hinchando al ritmo de los gemidos que el propio artista emite. Cuando el globo ha alcanzado un tamaño considerable, la imagen se disuelve a negro y escuchamos el ruido del globo explotar. Seguidamente, se observa una fotografía del globo hinchado sobre una regla que marca la medida del mismo: once centímetros. Benlloch reflexiona sobre la construcción de la masculinidad hegemónica a partir de la virilidad anatómica significada por el tamaño del pene. Para ello, emplea dos estrategias importantes: el estallido final como símbolo de renuncia y el globo prótesis como práctica contra-sexual. La acción de Benlloch podría ser comprendida desde la perspectiva de Preciado (2002) como el fin del orden legitimador de los cuerpos sujetos unos a otros.

La lógica de la heterosexualidad es la del dildo. Esta remite a la posibilidad trascendental de dar a un órgano arbitrario el poder de instaurar la diferencia sexual y de género. El hecho de haber «extraído» del cuerpo, en forma de dildo, el órgano que instituye el cuerpo como «naturalmente masculino», debe

considerarse como un acto estructural e histórico decisivo entre los procesos de deconstrucción de la heterosexualidad como naturaleza. La invención del dildo supone el final del pene como origen de la diferencia sexual (Preciado, 2002: 64).

El artista Pieter Baan Müller en *Sexuele Problemen* (1988) representa las problemáticas sexuales desde una perspectiva más amplia. Una pieza basada en la combinación de imágenes conceptuales y acciones de performance donde el autor interactúa con dibujos que va realizando. En una de las partes que componen el vídeo hace referencia a la erección como problema sexual. Para ello, el artista presenta un plano corto de un slip, dispuesto sobre una mesa, sobre el que dibuja unas piernas y un tórax. Al retirar la prenda de encima de la mesa, la sombra de un avión atraviesa el cuerpo dibujado. La combinación de su cuerpo, en ocasiones representado desnudo, interactuando continuamente con las ilustraciones y la multiplicidad de signos y metáforas inducen a una reflexión sobre los problemas sexuales desde la experiencia masculina.

5. El onanismo como modelo de autonomía del placer y liberación de la sexualidad impuesta

Bram Geerlings en *Famous Impersonation of a Blind Snail* (1978) presenta un plano corto, prácticamente en posición cenital a una mesa, en cuyo centro se ha situado la fotografía de una vagina. En la parte superior del cuadro, un falo impregnado en pintura es automasturbado. Una pieza que representa las relaciones de poder en la esfera sexual. La autoridad de la mirada masculina, representada en un falo activo, es afirmada sobre la figura femenina, representada en un objeto inanimado/pasivo, como estímulo del deseo heterosexual. En tanto que Geerlings en su imaginario sexual precisa de la genitalidad femenina, Vito Acconci en la performance registrada en vídeo *Seedbed* (1972) basa su autosatisfacción sexual en imaginaciones estimuladas por los y las visitantes. El público entraba a la Sonnabend Gallery en SoHo y se enfrentaba a un espacio vacío. Únicamente al final de la sala se percibía una leve elevación del suelo. Bajo la rampa, el artista, oculto, se masturbaba basando sus fantasías en los movimientos de los visitantes cuando caminaban por el espacio situado encima de él. En los altavoces dispuestos en la galería, los espectadores escuchaban las palabras de Acconci. Ambos artistas efectúan una acción similar basada en la autosatisfacción estimulada, no obstante, sus fantasías se fundamentan en componentes externos diferentes. Geerlings, desde una perspectiva heterosexual, hace evidente la necesidad de imágenes sexuales femeninas para alcanzar el placer. Acconci «crea una arquitectura de la interioridad por medio de la fantasía, a través de la imaginación visual» (Laqueur, 2007: 472). Ambas acciones plasman la relación onanismo-estimulación comprendida desde diferentes perspectivas.

Una visión opuesta es aquella que expone la masturbación como acción mecánica y distante de cualquier interacción humana. *Blow Job* (1993) de Jaap de Jonge es una instalación conformada por una construcción mecánica de tubos que simulan un falo, el cual presenta un movimiento repetitivo. En el extremo se emplaza un monitor con la imagen del rostro de una mujer, con la boca abierta, que se mueve al mismo ritmo. Del mismo modo que ocurre con la obra de Geerlings se evidencia la necesidad de introducir la figura femenina para alcanzar placer. En esta ocasión, se comprende como sujeto activo que realiza la acción. Lerner y Sander en el vídeo musical *Elektrotechnique* (2011) efectúan una metáfora de la masturbación mediante la construcción de aparatos electrónicos. El elemento femenino es introducido a través de objetos que representan la feminidad como un pintalabios rojo o los zapatos de tacón. Un planteamiento que evidencia el onanismo atravesado por el constructo género. «La historia ha dado a la masturbación su propia resonancia de género: liberadora, extática, soñadora y lírica contra abyecta, humillante y decididamente inferior» (Laqueur, 2007: 474).

En el reclamo de la satisfacción sexual no reproductiva podemos diferenciar dos conjuntos. La automasturbación en la cual el falo se comprende como elemento visible y en acción donde se reflexiona sobre las relaciones de poder. Así como, la acción practicada por “otro” donde el falo deviene invisible y reivindica la sexualidad no normativa. En *Undertone* (1972) Vito Acconci se sitúa tras una mesa y sus manos bajo de ella, ejecutando un diálogo dirigido al espectador. En un primer momento se intenta autoconvencer de que hay una mujer debajo de la mesa, relatando una fantasía masturbatoria. Quien observa, entra en el juego de Acconci, al completar con su imaginación la escena. El espectador se implica en la obra a modo de *voyeur*, pero también, de cómplice, al ser coaccionado por el artista. Un planteamiento enfrentado en *The soup is delicious* (1977) de Miguel Ángel Cárdenas. Un hombre prepara una sopa empleando elementos fálicos. El artista sentado tras una mesa degusta la sopa con deleite, simulando tener un orgasmo, mientras se intercalan escenas sexuales. De este modo, se insinúa una posible felación bajo la mesa. Ambos usan recursos similares pero con diferente narrativa. En tanto que Acconci muestra autoridad al involucrar al público, abordando la acción desde una mirada heterosexual, Cárdenas entabla un autodiálogo basado en el placer, desde una perspectiva homoerótica.

Otra estrategia en la deconstrucción de la sexualidad heteronormativa reside en el empleo de elementos culturales. Daniel Brun en *Bleechin* (1980) hace uso del pantalón vaquero como código de vestimenta vinculado a la escena homoerótica de la Alemania de la década de los años ochenta. En la obra se observan planos detalle de *jeans* con los botones desabrochados, las costuras desgarradas y la zona donde se emplaza la zona íntima masculina pintada con pintura blanca. Imágenes que se intercalan con escenas de una mano auto acariciando la zona íntima. Valeriano López en *La mano siniestra* (2002) se apropia de una imagen icónica de la Historia del Arte para subvertir el carácter de

deshonra vinculado históricamente al onanismo. El artista presenta una pantalla partida. En la parte izquierda se observa la obra de El Greco *El caballero de la mano en el pecho* (1580) a la cual se le ha añadido un brazo que se desplaza hacia la otra pantalla donde hay un hombre. La mano se introduce en su bragueta y realiza tocamientos. Tras finalizar, el hombre se abrocha la bragueta. Seguidamente, a modo de friso se deslizan horizontalmente una sucesión de personajes de diferentes sexos y edades con la mano en el pecho. De este modo, el artista cuestiona desde los símbolos culturales la autonomía del placer quebrantando la sexualidad normativa.

6. Conclusiones

Los medios de comunicación constituyen una poderosa herramienta, por su capacidad de rapidez y alcance masivo, para la reproducción y consolidación de imágenes estereotipadas. El dominio e influencia de la cultura audiovisual en nuestra sociedad, alentada por las redes sociales y las plataformas *streaming*, incide en la construcción de una realidad hegemónica. Sin embargo, su idoneidad como espacio de comunicación posibilita generar respuestas a modo de representación de múltiples identidades relegadas del discurso oficial. Desde el ámbito artístico, el videoarte, como medio audiovisual, se presenta como espacio idóneo para desarticular las representaciones hegemónicas sobre el género y la sexualidad adoptando una perspectiva crítica, así como la visibilización de identidades no normativas desde la práctica subversiva.

Entre las propuestas planteadas por los artistas cuyo objetivo radica en el cuestionamiento de la masculinidad heteronormativa, este trabajo ha planteado una estrategia prácticamente carente de estudio: la re(significación) de la masculinidad desde el concepto de virilidad anatómica. Los resultados en el análisis de las piezas de videoarte posibilitan la conformación de grupos semióticos protagonizados por símbolos significadores del concepto de virilidad.

La masculinidad significada en el poder dominante que ejerce el falo es desplazada hacia una masculinidad erótica, en la cual los testículos se conforman como objeto de deseo. La importancia que recae sobre el tamaño del falo responde a su construcción desde una perspectiva heteronormativa. Los artistas emplean diversas estrategias para su desarticulación como la reafirmación como símbolo de poder, la ironía mediante la exageración del estereotipo de macho, el dildo-prótesis como práctica contra-sexual, así como la autorepresentación simbólica abordada desde la experiencia de aquello que la sociedad interpreta que significa ser hombre. El pene se comprende como elemento principal sobre el que recae la satisfacción sexual no reproductiva. El onanismo es representado desde una mirada heterosexual incidiendo en la visibilización de la figura femenina como necesaria para alcanzar el placer. En contraposición, desde una mirada homoerótica a partir de la apropiación de elementos culturales.

Estas prácticas videoartísticas presentan modos alternativos en la representación de la identidad masculina, a través de la desarticulación de la simbología significadora de la virilidad anatómica. Un testimonio, construido a partir de la experiencia artística, que favorece el proceso de identificación con otros modos de ser y pertenecer que difieren de los parámetros esencialistas.

Referencias bibliográficas

- AGUIAR, José Carlos. “¡Ámame por ser bello! Masculinidad= cuerpo+ eros+ consumo”. *Revista de Estudios de Género La ventana* 1, nº 8 (1998): 269-284. doi <https://doi.org/10.32870/lv.v1i8.381>
- BLANCO-FERNÁNDEZ, Vítor. “Narrativas del siendo. Videoarte español en el cuestionamiento del sexo, género y sexualidad normativas”. *Estudios LGBTIQ+, Comunicación y Cultura* 1 (2021): 81-89. doi: <https://doi.org/10.5209/eslg.75397>
- BLAS, Susana. “Anotaciones en torno a vídeo y feminismo en el Estado español”. En *Desacuerdos 4. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español. Cine y vídeo*, editado por Jesús Carrillo, Iñaki Estella y Lydia García-Merás, 109-122. España: Arteleku, Diputación Foral de Gipuzkoa, Centro José Guerrero, Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Universidad Internacional de Andalucía, UNIA arte y pensamiento, 2005.
- CABALLERO GÁLVEZ, Antonio. “Comunicación y subversión: estudios de género desde la cultura visual: aportes de la teoría queer y los estudios visuales”. *Journal de Comunicación Social* 2, nº2 (2014): 95-119. doi: <https://doi.org/10.35319/jcomsoc.201421093>
- CABALLERO GÁLVEZ, Antonio. “La representación de la(s) masculinidad(es) en el videoarte español (2000-2010)”. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2013.
- CALDERÓN GARRIDO, Zoila de Lourdes. “Los significantes de la virilidad y su relación con la aceptación de la disfunción sexual masculina en el hombre latinoamericano”. Tesis doctoral, Universidad de Salamanca, 2021.
- CORBIN, Alain; COUTINE, Jean-Jaques; VIGARELLO, Georges. *Histoire de la virilité*. París: Éditions du Seuil, 2006.
- GINDIN, León Roberto. *El Rugido. Potencia masculina: mitos, realidad, problemas y soluciones*. Buenos Aires: Planeta, 1996.
- GUTMANN, Matthew. “El Machismo”. En *Masculinidades y equidad de género en América Latina*, editado por Teresa Valdés y José Olavarría, 238-257. Chile: FLACSO, 1998.
- KIMMEL, Michael. “Homofobia, temor, vergüenza y silencio en la identidad masculina”. En *Masculinidad/es. Poder y crisis*, editado por Teresa Valdés y José Olavarría, 49-62. Chile: Ediciones de las Mujeres nº 24, 1997.
- LAQUEUR, Thomas W. *Sexo solitario: una historia cultural de la masturbación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- LÓPEZ OCAÑA, Antonio Jesús. “Testimonios disidentes el discurso queer y su presencia en el arte español a través de la creación audiovisual”. Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 2020.

- MITCHELL, William John Thomas. *Teoría de la imagen: ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal, 2009.
- MONTESINOS, Rafael. *Perfiles de la Masculinidad*. México: Plaza Valdés, 2007.
- NUÑEZ NORIEGA, Guillermo. “Los estudios de género de los hombres y las masculinidades: ¿qué son y qué estudian?”. *Culturales* 4, n.º 1 (2016): 9-31. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-11912016000100009&lng=es&nrm=iso
- OLAVARRIA, José. *Sobre hombres y masculinidades: "ponerse los pantalones"*. Chile: Universidad Academia de Humanismo Cristiano, 2017.
- ORM SAAB, Karina Abou y CAMACARO CUEVAS, Marbella. “Determinantes socioculturales que condicionan la masculinidad y su impacto en la salud sexual y reproductiva de los hombres”. *Comunidad y Salud* 11, n.º1 (2013): 27-36. http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1690-32932013000100005&lng=es&nrm=iso
- PRECIADO, Paul B. *Manifiesto contra-sexual*. Madrid: Opera Prima, 2002.
- SCOTT, Joan. “El género, una categoría útil para el análisis histórico”. En *La construcción cultural de la diferencia sexual*, compilado por Marta Lamas, 265-302. México: PUEG, 1996.
- SHARP, Gemma, y OATES, Jayson. “Sociocultural Influences on Men’s Penis Size Perceptions and Decisions to Undergo Penile Augmentation: A Qualitative Study”. *Aesthetic Surgery Journal* 39, n.º 11 (2019): 1253–1259. doi <https://doi.org/10.1093/asj/sjz154>