

# LA CONSTRUCCIÓN IDENTITARIA A TRAVÉS DE LA CÁMARA COMO OBJETO TRANSICIONAL: UN ACERCAMIENTO A LA OBRA DE SADIE BENNING\*

Juan Antonio Cerezuela Zaplana\*\*

Universidad Politécnica de Valencia

## RESUMEN

El presente texto analiza la obra de Sadie Benning, joven artista norteamericana que, a principios de los noventa, realizó sus primeros trabajos con una cámara de juguete *Fisher-Price* ante la cual hablaba, actuaba y expresaba sus ideas y pensamientos más íntimos. A través de este análisis, se pretende plantear que, en su trabajo, la cámara ejerce un papel de intervención fundamental en el desarrollo de la identidad homosexual de la artista, mediante la cual descubre en su etapa adolescente su sexualidad y aprende a aceptarla. Este uso de la cámara como herramienta que participa de la construcción del *self* es comparada con el caso de Jenny Ringley descrito por Víctor Burgin, donde la cámara se convertía en una especie de *amiga confidente*. Así pues, el texto plantea una identificación de la cámara con el concepto de «objeto transicional» desarrollado por el psicoanalista Winnicott, a través del cual el sujeto mantiene una relación simbólica con el objeto dentro del proceso de individualización.

PALABRAS CLAVE: vídeo-confesión, videocámara, objeto transicional, videoarte.

## ABSTRACT

«Identity construction with the camera as a transitional object: an analysis of the work of Sadie Benning». The present text analyses the work of Sadie Benning, a North American artist who, at the beginning of the nineties, began her first forays into video with a Fisher-Price toy camera, in front of whose lens she talked, acted and expressed her most intimate thoughts and ideas. The purpose of this analysis is to show how in her work, the camera, which helps her in her teenage years to discover and accept her sexuality plays a fundamental role in the development of the young artist's homosexual identity. This use of the camera as a tool which participates in the construction of the *self* is compared with the case of Jenny Ringley, described by Victor Burgin, in which the camera became a kind of *friend confident*. Thus, the text poses an identification of the camera with the «transitional object» concept developed by the psychoanalyst Winnicott, whereby the subject maintains a symbolic relationship with the object within the individualization process.

KEY WORDS: video-confession, video-camera, transitional object, video-art.

La sexualidad es algo que nosotros mismos creamos —es nuestra propia creación, tanto más cuanto que no es el descubrimiento de un aspecto secreto de nuestro deseo—. Debemos comprender que con nuestros deseos, y a través de ellos, se instauran nuevas formas de relaciones, nuevas formas de amor y nuevas formas de creación. El sexo no es una fatalidad, es una posibilidad de acceder a una vida creadora<sup>1</sup>.

Mediante la confesión llegamos a conocernos a nosotros mismos. Ofrece la mejor posibilidad para el entendimiento y la aceptación de uno mismo<sup>2</sup>.

Si alguien nos graba con una cámara, es posible que su presencia llegue a incomodarnos. O incluso todo lo contrario. Jean Rouch, director de cine francés, señaló en varias ocasiones que la cámara constituye una especie de «estimulante psicoanalítico» que incita a hablar. La cámara puede incluso convertirse en una especie de confidente a quien contar nuestras experiencias y sentimientos más íntimos. Dentro del ámbito artístico, esto se hace particularmente evidente en numerosas obras de videoartistas desde principios de los años setenta, como *Recording Studio from Air Time* (1973) y *Face Off* (1973) de Vito Acconci; *Love Tapes* (1970-1981), de Wendy Clarke; *Binge* (1987) y *First Person Plural* (1988), de Lynn Hershman; *Secrets for sale* (2003), de E. Iodice Pong; *Confess all on video* (1994) y *Trauma* (2000) de Gillian Wearing, entre otros muchos. En todas ellas, la cámara genera una toma de conciencia del sujeto que está siendo grabado, influyendo en mayor o menor medida en el desarrollo de la propia acción.

Así pues, dentro de este tipo de obras, nos encontramos con el trabajo videográfico de Sadie Benning (Milwaukee, 1973), artista que mantiene una peculiar relación con una cámara de juguete *Fisher Price*.

El objetivo que se propone en el presente texto será precisamente entender la importancia de la relación que se establece entre ella misma y la cámara. De esta forma, el análisis de su trabajo artístico nos permitirá conocer el carácter procesual de su obra, que paralelamente acompaña a una evolución constructiva de la identidad homosexual de la joven.

## 1. SADIE BENNING Y LA *FISHER-PRICE PXL 2000*

En diciembre de 1988, James Benning, director americano de cine experimental, regaló a su hija de quince años una cámara *Fisher-Price PXL-2000* en Navi-

\* Fecha de recepción: 04.06.09; Revisión por referees (última recibida): 21.10.09. Aceptada (última corrección): 07.12.09.

\*\* Departamento de Escultura (Becario FPU). E-mail: jaczap@hotmail.com.

<sup>1</sup> FOUCAULT, Michel, *Estética, Ética y Hermenéutica*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1999, p. 417.

<sup>2</sup> Theodor Reik, citado en: RENOV, Michael, «Video Confessions», en RENOV, Michael & SUDERBURG, Erika (coords.), *Resolutions. Contemporary Video Practices*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996, pp. 82-83.



Cámara Fisher-Price PXL 2000.

dad. Al principio, Sadie detestaba la cámara, llegando a declarar para *Washington Post*:

Pensé, «Esto es una mierda. Es en blanco y negro. Es para niños. Me dijo que tendría una sorpresa. Yo esperaba una cámara de vídeo»<sup>3</sup>.

Sin embargo, uno de los hechos que hicieron que Sadie comenzase a utilizar su cámara fue cuando atestiguó un acto violento hacia una de sus amigas. Esto marcó a la joven y quedó reflejado en uno de sus primeros vídeos, *A New Year* (1989):

Una chica que conozco fue golpeada por un conductor borracho. Le rompió y retorció la pierna<sup>4</sup>.

Desde entonces, Sadie Benning comenzó a crear una serie de cintas que combinaban un profundo sentido autobiográfico en forma de vídeo-diario, mezclado con relatos, historias personales o cercanas, imágenes de la televisión, etc., en su mayor parte grabadas en su habitación, lugar donde transcurre la mayor parte de su producción videográfica.

Una de las particularidades de los vídeos de Sadie Benning reside precisamente en que fueron realizados con una cámara de juguete, la *Fisher-Price PXL*

---

<sup>3</sup> HARRIGAN, Bill, «Sadie Benning or the secret annex», en *Art Journal*, Nueva York: College Art Association, diciembre 1995, vol. 54, núm. 4, p. 27.

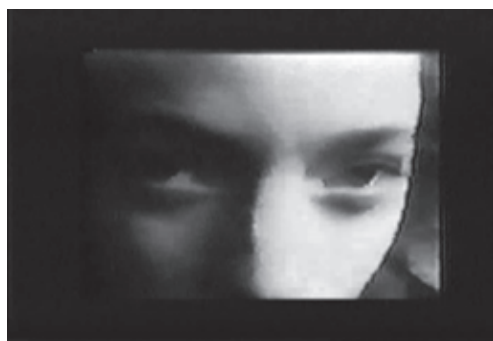
<sup>4</sup> BENNING, Sadie, «A New Year» [vídeo], 1989, en *Sadie Benning's Videoworks, volume 1 (1989-90)* [DVD], Chicago: Video Data Bank.

2000 — más conocida como «Pixelvision» por la propia empresa *Fisher-Price*, o como «KiddieCorder» entre algunos de sus fans—. Este tipo de cámaras fueron introducidas a mediados de los años ochenta —concretamente, en 1987, gracias a su diseñador Andrew I. Bergman—, y retirada del mercado en 1990, entre otros motivos, por la mala calidad de imagen que ofrecía, y por el molesto ruido de fondo que generaba. Al contrario de otras cámaras, la *Fisher-Price* utilizaba un cassette de audio para almacenar la imagen y el sonido, tenía un objetivo fijo (sin posibilidad de zoom), y producía una imagen en blanco y negro extremadamente granulada, generando un marco negro a su alrededor que la encuadraba. La imagen, de hecho, se parecía a la de las televisiones de la primera época y, por tanto, no resultaba atractiva para un usuario doméstico. Sin embargo, resultó ser una herramienta con la que numerosos videomontajistas y directores de cine experimental comenzaron a trabajar.

## 2. LA AMÉRICA DE LOS 90

La repercusión del trabajo de Sadie Benning no reside únicamente en la utilización de una cámara de juguete para niños. Su importancia para la juventud gay/lesbiana/queer y sobre todo para las chicas adolescentes de la década de los noventa, constituye un factor relevante. El trabajo de Sadie Benning conecta profundamente con el movimiento punk feminista que tuvo su principal desarrollo en la década de los noventa, el movimiento de las *Riot Grrrl*, término nacido hacia agosto de 1991 de la *International Underground Pop Convention* celebrada en Olympia (Washington). Las *Riot Grrrl* proclamaban y fomentaban el llamado DIY (do it yourself —hazlo por ti mism@). Fue un movimiento que aunó bandas folk o del pop-rock como L7, Bikini-kill, Tiger Trap, Bratmobile, Heavens To Betsy, 7 Year Bitch o Mecca Normal, y de cuya semilla han germinado otros grupos posteriores como Sleater Kinney, Quix\*o\*tic o LeTigre, del que la propia Sadie Benning formó parte por un corto período de tiempo. Pero además del movimiento punk y de la aclamación de nuevas bandas musicales, existía toda una ideología panfletaria repartida en numerosos *magazines* dedicados a promocionar la producción cultural de las mujeres y las nuevas bandas femeninas del punk. Estos *magazines* también recogían, apartados en los que las chicas compartían confesiones, problemas personales y reflexiones. Trataban de historias de todo tipo: desde relatos reales de víctimas de abusos sexuales hasta manifiestos contra la cirugía estética.

La identificación de Sadie Benning con el movimiento de las *Riot Grrrl* es, pues, más que evidente. En primer lugar, algunas entrevistas a la propia artista fueron recogidas en varias revistas del movimiento *Riot Grrrl*, como *Jigsaw* o *Girl Germs*. Tanto Benning como las *Riot Grrrl* habían encontrado un referente mutuo en el lesbianismo adolescente. Pero además, Benning participó en la formación de su propia banda *grrrl punk* —Le Tigre— y en su propio *magazine*, *Teenage Worship*. (1) Incluso en algunos de sus vídeos, como *Girl Power*, las influencias del *Riot Grrrl* son notorias.



Sadie Benning, *Living Inside*, 1989.

### 3. ANÁLISIS DE LA OBRA DE SADIE BENNING

Para el análisis del desarrollo de la sexualidad de Benning a través de sus vídeos, hemos procedido a una selección de siete trabajos representativos de este cambio, todos ellos comprendidos entre 1989 y 1992. No obstante, se recomienda al lector que realice un visionado de algunas de estas obras en cualquiera de estas dos webs: [www.newmedia-art.org](http://www.newmedia-art.org) o [www.vdb.org](http://www.vdb.org).

#### 3.1. LIVING INSIDE: HAY GENTE QUE PIENSA QUE ESTOY MAL DE LA CABEZA

*Living Inside* (1989) es uno de los primeros vídeos de Sadie Benning. A la edad de dieciséis años, Sadie abandona la escuela por tres semanas y se encierra en su habitación con la *Fisher Price* para grabarse en su aislamiento. El vídeo explora la soledad de la adolescencia, donde tristeza y renuncia son los rasgos característicos de este abandono del mundo. De fondo escuchamos la canción *Sexual Healing* de Marvin Gaye:

Debería ir al colegio. No consigo motivarme. Me resulta tan inútil ahora... Debería estar en la sala de estudio ahora mismo, estudiando.

No he ido al colegio en una semana.

[...]

Odio el colegio. Sólo tengo una amiga<sup>5</sup>.

Cuando empieza a descubrir su homosexualidad, Sadie acepta el rechazo de sus compañeros de clase y sufre las consecuencias. En el vídeo, la joven cuestiona su normalidad y su diferencia una y otra vez:

---

<sup>5</sup> BENNING, Sadie, «Living Inside» [vídeo], 1989, en *Sadie Benning's Videoworks, volume 1 (1989-90)* [DVD], Chicago: Video Data Bank.

Mi amiga Julie vio a un chico masturbándose en la biblioteca en la sección de sexo. Algunas personas están realmente enfermas. Yo soy una de ellas. Estoy segura de que hay gente que piensa que esto y mal de la cabeza. Pero al menos no soy una chica que se masturba en la biblioteca. De eso estoy segura<sup>6</sup>.

La relación de la imagen de Sadie Benning con el espectador es una característica destacable en sus primeros vídeos, sobre todo por el uso que hace de un primerísimo plano en el que aparecen sus ojos mirando atentamente al objetivo, e incluso nos sorprende con imágenes en las que la vemos haciendo varias pompas con un chicle, en un primer plano de su boca.

### 3.2. ME & RUBYFRUIT: ¿POR QUÉ NO TE CASAS CONMIGO?

*Me and Rubyfruit* (1990) está inspirado en *Rubyfruit Jungle* (1973), una novela autobiográfica de Rita Mae Brown. En su vídeo, Benning articula explícitamente su sentimiento romántico y erótico por otra chica. Estéticamente, emplea los mismos recursos que en sus trabajos anteriores, como el texto, utilizado desde su primer vídeo, *A New Year* (1989). Sin embargo, en *Me and Rubyfruit* su voz se convierte en una confrontación con la voz del texto escrito, como si de dos voces distintas se tratase, a modo de diálogo.

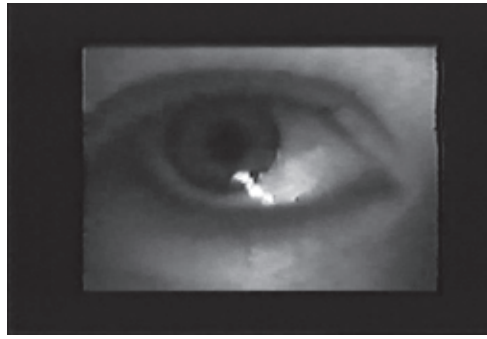
Al principio de *Me and Rubyfruit*, el movimiento de la cámara nos permite leer un texto escrito en su diario. Se trata de una pregunta que Sadie plantea a su amiga Leota<sup>7</sup>:

- Leota, ¿pensaste en casarte conmigo? (Texto escrito).
- Sí, me casaría, llevando un delantal como mi madre. Y mi marido sería atractivo. ¿Con quién te casarías?
- No lo sé aún. (Texto escrito).
- ¿Por qué no te casas conmigo? No soy atractiva, pero soy bonita...
- Las chicas no pueden casarse. (Texto escrito).
- ¿Cómo? Es una norma...
- Es una maldita regla. De todas maneras, tú me gustas más, ¿y yo a ti? (Texto escrito).
- Me gustas mucho, pero sigo diciendo que las chicas no pueden casarse. (Texto escrito).
- Mira, si quieres casarte no importa lo que digan los demás. Mientras Leroy y yo nos dirigimos a ser actores famosos, nosotras podremos tener mucho dinero, ropa, y podremos hacer lo que queramos. Nadie se atreve a contarle a nadie que sea famoso lo que hace. Prefiero eso a ponerme un delantal.

---

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> Leota es uno de los personajes de la novela de Mae Brown, *Rubyfruit Jungle* (1973). Leota Bisland es la primera chica con la que Molly, protagonista de la novela, mantiene relaciones sexuales durante su adolescencia.



Sadie Benning, *Me and Rubyfruit*, 1990.

- Sí (Texto escrito).
- Nos besaremos como en las películas y entonces nos prometeremos<sup>8</sup>.

Sadie se da cuenta de que, aunque lo de que las chicas no pueden casarse es una tontería, besar a una chica debe ser algo secreto que tiene que ocultar:

Nos abrazamos la una a la otra y nos besamos. (Texto escrito).  
Mi estómago se sintió mejor , mi estómago sintió algo extraño ... Hagámoslo de nuevo. Nos besamos otra vez pero mi estómago se encontró peor después de que Leota y yo nos escapásemos del colegio. De alguna manera sabíamos que no podríamos besarnos delante de nadie. Así que fuimos ente los árboles y nos besamos hasta que fue hora de regresar a casa<sup>9</sup>.

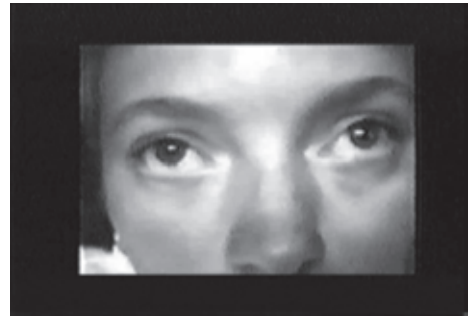
Por supuesto, como todos los adolescentes, la fantasía de Sadie es ser bonita, rica y famosa. La situación real, sin embargo, es diferente, y por ello la joven exige replantear las opciones. El final de la historia culmina en un beso, el arquetipo romántico del despertar de los sentidos. La joven no deja de ver el desenlace como un ensueño de película de cine.

El tema de la identidad lesbiana está presente en *Me and Rubyfruit* a través de un análisis acerca de cómo las normas y las leyes heterosexuales influyen en sus relaciones amorosas (casi de un romanticismo idílico) con otras chicas. Es más, en el vídeo aparecen imágenes de mujeres, tomadas de revistas eróticas heterosexuales. Sin embargo, quien no aparece es Leota, ni ninguna imagen representativa acerca del sentimiento mutuo que comparten. La homosexualidad queda, de esta forma, invisibilizada en el vídeo.

---

<sup>8</sup> BENNING, Sadie, «Me & Rubyfruit» [vídeo], 1989, en *Sadie Benning's Videoworks, volume 1 (1989-90) [DVD]*, Chicago: Video Data Bank.

<sup>9</sup> *Ibid.*



Sadie Benning, *If every girl had a diary*, 1990.

### 3.3. IF EVERY GIRL HAD A DIARY: LA SEMANA PASADA CASI CONSEGUÍ REÍR...

Nací aquí. No estoy de broma. No me mires así.  
Tú siempre piensas que es tan divertido, como si fuera una gran broma o algo así.  
Pero no bromeo<sup>10</sup>.

En *If every girl had a diary* (1990), Sadie Benning instaaura un diálogo con la cámara representando, alternativamente, el rol de confesora y de acusadora, lo cual la conduce a un estado de ansiedad y frustración, por lo que la joven admite el peso del prejuicio social.

Aquí, Sadie prescinde de la música y los textos filmados que suelen aparecer en otros de sus vídeos, ya no hay tanto movimiento de cámara; ahora los planos se hacen más largos y estáticos. La joven, enfrentada a la cámara, se deja ver por primera vez realmente. Esto supone un cambio crucial con respecto a trabajos anteriores. (2)

Los planos confrontan al observador con la cara de Sadie, sus ojos, sus manos, su voz:

La semana pasada casi conseguí reír.  
¿Sabes? He estado esperando el día en que cuando pasara por la calle, la gente me mirara y dijera: «es lesbiana». Y si no les gustaba, caerían al centro de la tierra y se verían consigo mismos. Quizá así volverían, pero me respetarían.  
Supongo que no es tan increíble, no es tan sorprendente...  
Ahora me encuentro a mí misma sentada aquí, junto a ti, esperando reír. Debería reír por ello<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> BENNING, Sadie, «If every girl had a diary» [vídeo], 1989, en *Sadie Benning's Videoworks, volume 1 (1989-90) [DVD]*, Chicago: Video Data Bank.

<sup>11</sup> *Ibid.*



Sadie teme que sus sentimientos se vean desbordados por la atención de una multitud de «800 millones de caras»<sup>12</sup>. Este sentimiento de desconexión y soledad hace que su habitación se convierta en un lugar donde explorar su identidad y mantenerse a salvo de la multitud. Al final del vídeo, Benning dice:

Creo que estar sola es una manera de conocerte a ti misma, y no por con quién vas. Y eso me gusta<sup>13</sup>.

### 3.4. JOLLIES: DESDE ENTONCES, LLEVO MI HOMOSEXUALIDAD LO MEJOR QUE PUEDO...

*Jollies* (1990) es un vídeo que continúa con temas abiertos ya desde *Me and Rubyfruit*. Este vídeo cuenta una historia de la infancia de Benning y sus experiencias sexuales durante la adolescencia, tanto con chicos como con chicas.

El vídeo comienza con la imagen de dos muñecas Barbie abrazadas, una al lado de la otra. A continuación, vemos un primer plano del perfil de su cara, y dice:

Como la mayoría de la gente, me enamoré. Todo comenzó en 1978 cuando estaba en la guardería. Ellas eran gemelas y yo parecía un marimacho. Siempre pensé en cosas inteligentes que decir, como «Te quiero»<sup>14</sup>.

Esta historia conecta directamente con la fotografía *Identical Twins, Roselle, New Jersey*, de Diane Arbus, que también vemos en el vídeo y que permite al espectador hacer un juego de relaciones que lo acercan a una construcción semificcional de los hechos. Sadie continúa narrando sus experiencias con chicos, pero el lenguaje que utiliza para describir estas escenas hace evidente el carácter grotesco y artificial de estas relaciones. Así, nos cuenta la experiencia con un chico cuando tenía 12 años:

Estaba desnuda con este chico. Él era mi novio. Estábamos en una habitación llena de pájaros. Yo tenía doce años y él dieciséis. Entonces se levantó, yo me vestí, y él se masturbó en el baño<sup>15</sup>.

Nunca toqué su polla otra vez. Y empecé a besarme con chicas<sup>16</sup>.

Después de esto vemos a Sadie Benning besándose con una chica en la cama, mientras escuchamos la canción de Aretha Franklin *I say a little pray for you*. En el siguiente episodio relata:

---

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> BENNING, Sadie, «Jollies» [vídeo], 1989, en *Sadie Benning's Videoworks, volume 1 (1989-90) [DVD]*, Chicago: Video Data Bank.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> *Ibid.*



Sadie Benning, *Jollies*, 1990.

Cuando tenía 13 años, llamé a un chico, y le dije de encontrarnos fuera de su casa.

Hice un trato con una amiga de que podría tocar su polla. (Texto escrito)<sup>17</sup>.

Vemos cómo Benning agarra un bate de béisbol en sus manos, en un gesto amenazante, dejándolo caer varias veces sobre su otra mano.

Salimos y busqué entre sus pantalones. Él me dijo que la tenía pequeña, y le dije que no me importaba. La toqué, y entonces eché a correr por toda la calle hasta donde estaba mi amiga esperándome. Una semana después tuvimos una pelea en el autobús del colegio<sup>18</sup>.

Su siguiente experiencia, con quince años, fue enamorarse de una chica. La dificultad de esta situación es evidenciada cuando Benning cubre su cara con crema de afeitar, y utiliza la cuchilla, como si tuviese que transformarse en un chico para poder enamorarse de una chica. Consciente de ello, Benning dice: «Pero no soy un hombre», y leemos un texto pintado sobre billetes de dólar: «Así que esperé». Sadie da cuenta de la relación entre sexualidad e intereses políticos y sociales.

Cuando cumplí los 16, le di [a ella] mi teléfono, y ella me dio el suyo.

Desde aquella noche, llevé mi homosexualidad lo mejor que pude. (Texto escrito)<sup>19</sup>.

*Jollies*, junto con *A Place Called Lovely*, es uno de los vídeos que pone de manifiesto de forma más clara el problema social y político con que se encuentran

---

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> *Ibid.*

los homosexuales. En estos trabajos Sadie Benning deja un poco de lado el habitual universo enclaustrado de sus vídeos, el dormitorio, para ver más el resto del mundo (fotos de calles, tomas al aire libre). En el proceso de revelación de su identidad sexual, Sadie establece una comparación con los clichés culturales (como muñecas Barbie o el bate de béisbol, entre otros).

### 3.5. A PLACE CALLED LOVELY: PUEDE OCURRIRNOS A CUALQUIERA DE NOSOTROS

*A place called Lovely* (1991) es un vídeo que refleja una devastadora historia sobre la pérdida de inocencia, la violencia desenfrenada y el abuso infantil. La historia comienza con un trasfondo personal y cercano, sobre Ricky, un chico *matón* del vecindario del que Benning había narrado uno de sus episodios sexuales adolescentes en *Jollies*. Sadie entremezcla sus propias experiencias con los titulares de un magazine que se centra en los detalles más escabrosos de los sucesos de abuso infantil, asesinatos en serie, o accidentes. La joven toma conciencia de una realidad social de la que cree que ninguno estamos inmunizados:

Yo estaba en el camión de mi padre cuando vi un vagón de la estación lleno de gente saltar por los aires. Fue una tragedia, puede ocurrirnos a cualquiera de nosotros<sup>20</sup>.

Las imágenes a las que recurre Sadie en este vídeo documentan las diferentes situaciones en las que la violencia está presente día a día en la vida de la joven. Así relata un encuentro con Ricky:

Bajamos del autobús mientras me tiraba del pelo. Me dolía. Luego, veía caer al suelo los mechones de pelo que me había arrancado<sup>21</sup>.

El principal tema recreado en *A place called Lovely* es la imagen de la niñez como un campo de batalla y una lucha por llegar a estar a salvo. La escuela, el patio de juego, y la calle se convierten en escenarios de la violencia infantil. En el caso de Ricky, Benning parece insinuar que sufrió abuso infantil, y que su violencia viene desatada por sus frustraciones:

Ricky Lugo tiene 7 años. Sus padres son mayores y más malos<sup>22</sup>.

Benning percibe el mundo de forma alienante. No todo es como dice su abuela: «las cosas malas sólo le ocurren a la gente mala, así que no debes acartarte a

---

<sup>20</sup> RIGNEY, Melissa, «Sadie Benning», *Senses of cinema* [en línea], junio 2003. Disponible en: <<http://archive.sensesofcinema.com/contents/directors/03/benning.html>> Acceso en: 11/11/2009.

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> *Ibid.*

ellos». Para Sadie, ésta y otras convenciones son fruto de los roles establecidos y definidos por una sociedad patriarcal donde no se tiene en cuenta la libertad de la mujer.

La alusión a revistas de armas, noticias de abusos infantiles, e incluso a ciertas películas, como la escena de la ducha de *Psicosis* de Alfred Hitchcock, configuran algunas de las referencias utilizadas en *A place called love*, y que además evocan parte de la cultura americana. El vídeo acaba con las lágrimas de la joven por un mundo y una sociedad de la que, en el fondo, se siente amenazada.

### 3.6. IT WASN'T LOVE: DE REPENTE, TENÍA GANAS DE AMAR

*It wasn't Love* (1991) es uno de los vídeos más emblemáticos de la artista. Comienza con la imagen de Benning abrazando y besando a una chica. En un siguiente primer plano de una boca que gesticula agitadamente, escuchamos la voz *en off* de Benning:

Ayer por la noche fui a Hollywood con esta chica<sup>23</sup>.

Inmediatamente después vemos un coche de juguete recorriendo la habitación de Benning, escenificando el viaje de ambas. «Ella tenía una actitud», dice. Y leemos un texto escrito en los dedos de su mano: «Follar». «Así que me mantuve tranquila». De fondo escuchamos *I love Rock & Roll* de Joan Jett.

Benning adopta el rol de *chica mala*, fumando en numerosas escenas («Ella me ofreció algo de nicotina», dice), e incluso rompiendo con las normas sociales, como cuando leemos en el texto: «Permisos», a lo que la voz de Sadie responde «Olvidé todo sobre él».

Durante su viaje a Hollywood, el cual transcurre en el interior de su habitación, Sadie experimenta lo que es sentir algo por una chica, algo que se hace realidad:

Ella dijo: Sigue adelante. Enamórate de mí. ¿Qué más tienes que hacer?

De repente, tenía ganas de amar. (Texto escrito)<sup>24</sup>.

En *It wasn't love*, la artista ejerce numerosos roles estereotipados, vistiéndose como un motero con perilla y tatuaje, encarnando la imagen de un gánster fumando un puro, o incluso recordándonos a Jean Harlow. Finalmente, Benning dice:

Ella tenía algo que me hacía sentir como si fuera el maldito río Nilo o algo así. No necesitábamos Hollywood. Nosotras éramos Hollywood<sup>25</sup>.

---

<sup>23</sup> BENNING, Sadie, «It wasn't love» [vídeo], 1989, en *Sadie Benning's Videoworks, volume 2 (1990-92) [DVD]*, Chicago: Video Data Bank.

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> *Ibid.*



Sadie Benning, *It wasn't love*, 1991.

### 3.7. GIRL POWER: NUNCA ESTUVE SOLA

En *Girl Power* (1992), Benning representa lo que es ser una *mujer radical* en los noventa. Usando como emblema «girl power» y la música del punk de las Bikini Kill, Sadie relata su rebelión contra el colegio, su familia y los estereotipos asociados a la mujer. La artista expresa cómo tuvo que sobrevivir sola:

Construí mi propio mundo en mi cabeza. Tuve amigos imaginarios, creí en el amor. Viajé a lugares muy lejanos e hice lo que quise. Luché contra la ley, y por supuesto, hice mis propias normas<sup>26</sup>.

Después, leemos escrita una pregunta que se dirige a sí misma: «¿Qué hay dentro de mí?». Tras la cual se desencadena una secuencia protagonizada por titulares de televisión, fragmentos de películas, noticias de prensa, y textos en libros que nos permiten leer lo siguiente: *Soledad./Algo en lo que creer./Es verdad.../Masturbación en mujeres./Mujer homicida.*

En mi mundo, en mi cabeza, nunca estuve sola<sup>27</sup>.

En *Girl Power* vemos a una Sadie Benning enérgica, agresiva y revolucionaria. La joven siente impotencia y rabia ante una sociedad americana que parece

---

<sup>26</sup> BENNING, Sadie, «Girl Power» [vídeo], 1989, en *Sadie Benning's Videoworks, volume 2 (1990-92)* [DVD], Chicago: Video Data Bank.

<sup>27</sup> *Ibid.*

rechazar e invisibilizar su identidad como mujer y como lesbiana, obligándola a vivir en un mundo aparte:

Avergonzada. Ridiculizada, R echazada. Que te jodan tío . Escúchame o muer e. (Texto escrito)<sup>28</sup>.

Las palabras finales de Benning son muy clarividentes y, a la vez, parecen dilucidar una conclusión de toda su andadura adolescente:

En mi imaginación viajé por todo el mundo . Me sentía tan poderosa como una bala. Sobreviví porque creé mis pr opios héroes. Nadie necesita saber que yo era alguien porque ése era mi secreto<sup>29</sup>.

#### 4. LA CÁMARA COMO ELEMENTO CATALIZADOR DEL DESARROLLO DE LA IDENTIDAD

##### 4.1. PARALELISMOS CON EL CASO DE JENNI RINGLEY

Vivo en una r ealidad vir tual en la que la cámara es una especie de pequeño colega<sup>30</sup>.

Siete años después de que Sadie abriera su especial regalo de Navidad, nos encontramos con un caso que r equiere cierta atención. N os referimos a J ennifer Kaye Ringley. En 1996, en vísperas de su 21 cumpleaños, esta chica conectó por primera vez una cámara de vídeo a su ordenador, retransmitiendo todo lo que sucedía en su cuarto a todas las partes del mundo a través de Internet. Muchísima gente visitó la llamada «JenniCam» online en la entonces web disponible [www.jennicam.org](http://www.jennicam.org). Según Ringley, el visitante vería cualquier cosa que la joven pudiera estar haciendo en su dormitorio de estudiante: «leer, escribir mensajes, [...] ver la televisión, jugar con mi puerco-espín S pree, arreglar mi habitación, hacer aeróbic, prácticamente cualquier cosa. Ya que mi dormitorio de estudiante es *mi casa*, aquí hago todo lo que cualquier persona haría en general»<sup>31</sup>. De hecho, Jenni no tuvo intención de censurar en ningún momento la imagen que grababa la cámara, de manera que a veces aparecía desnuda e incluso practicando relaciones sexuales con su novio.

En el capítulo «La habitación de Jenni. Exhibicionismo y soledad» (3), dentro del libro *Ensayos*, de Víctor Burgin, nos encontramos con una visión de este caso. Burgin intenta explicar el caso de Jenni no desde la visión especular ofrecida por Lacan en la denominada «fase del espejo», donde el bebé toma conciencia de su

---

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> Jenni Ringley, citada en: BURGIN, Víctor, *Ensayos*, Barcelona: Gustavo Gili, 2004, p. 206.

<sup>31</sup> *Ibid.*, pp. 195-196.

existencia en su *verse reflejado en el otro*<sup>32</sup>, sino que Burgin considera más bien el punto de vista que ofrece Winnicott en su ensayo sobre *La función de espejo de la madre y la familia en el desarrollo infantil*, subrayando la importancia de la mirada que el bebé recibe:

¿Qué ve el bebé cuando mira el rostro de la madre? Yo sugiero que por lo general se ve a sí mismo. En otras palabras, la madre le mira y lo que ella parece se relaciona con lo que ve en él<sup>33</sup>.

Así, Burgin nos dice que Jenni es objeto de atención y aprobación, puesto que la joven recibe centenares de correos al día. De hecho se le declaraban numerosos pretendientes y fieles seguidores, era aplaudida por lesbianas británicas, y resultó ser un foco de atención para la prensa, como el *Philadelphia Inquirer*.

La situación de Ringley resulta significativa: hace su aparición en la red en vísperas de su 21 cumpleaños, coincidiendo con su último año de estudios universitarios y su graduación, momento que hay que considerar como muy simbólico en la sociedad norteamericana.

Este hecho marca una transición: la de un estado de dependencia y protección familiar a un estado de vida adulta libre. Este tránsito de un mundo protector a un mundo exterior potencialmente hostil puede reavivar experiencias derivadas de la primigenia separación materna, momento en que se produce el proceso de diferenciación entre el niño y su progenitora. Así, basándonos en Donald Winnicott, podemos hablar de «objeto transicional» —aquel objeto de peluche o manta a la que el bebé se aferra con fervor— como tránsito a través del cual el bebé pasa por un proceso de separación de la madre.

Roland Gori nos dice, parafraseando a Winnicott, que «todo objeto puede volverse transicional, incluso la madre»<sup>34</sup>. Sin embargo, lo que especifica el fenómeno transicional no es tanto el «objeto» como el «área», un espacio potencial libre entre dentro y fuera. Por tanto, el objeto es inscrito por un mismo individuo en diferentes tipos de localizaciones: subjetiva, objetiva o transicional, pero dependiendo de diferentes momentos, edades, etc., lo que evoca una lógica relativista y estructuralista: no importan tanto las cosas como las relaciones que se dan entre ellas. (4)

Según Burgin, podemos identificar el dormitorio de Jenni como un «espacio transicional»<sup>35</sup>. El dormitorio de Jenni es un espacio que ni es parte de su hogar familiar, ni es parte tampoco de un espacio exterior. La habitación se convierte, de este modo, en el lugar de protección para Jenni, un lugar de experimentación y de

---

<sup>32</sup> La visión que ofrece la perspectiva lacaniana es aquella que se refiere a la mirada del bebé.

<sup>33</sup> Donald W. Winnicott, citado en: BURGÍN, VÍCTOR, *Ensayos*, Barcelona: Gustavo Gili, 2004, p. 199.

<sup>34</sup> ANZIEU, Didier, *Psicoanálisis y lenguaje: del cuerpo a la palabra*, Buenos Aires: Kapelusz, 1981, p. 81.

<sup>35</sup> BURGÍN, VÍCTOR, *op. cit.*, p. 202.



prueba de la realidad. Es el lugar donde se suceden los espectáculos que realiza la joven, donde se produce el «jugar a ser». Así, el *Philadelphia Inquirer* contaba en uno de sus artículos que durante el primer año de la JenniCam, Ringley realizaba una serie de «espectáculos» en los cuales se vestía con «ligueros y tacones de aguja». La propia Jenni dice:

A veces hago espectáculos más o menos escenificados. Resulta agradable reconocer la presencia de la cámara de vez en cuando. Pero excepto en esas muy obvias, todo lo demás es simplemente «moi au natural»<sup>36</sup>.

De igual modo que la habitación de Jenni se convierte en un espacio transicional, podemos ver la JenniCam no como un mero objeto que registra su intimidad, sino como *aquello en lo que se construye*. Para Jenni, la cámara *era su amiga*, y esto es algo que se hace particularmente evidente en Sadie Benning, donde también la cámara es confidente.

#### 4.2. LA VIDEOCÁMARA COMO OBJETO TRANSICIONAL EN SADIE BENNING

Tan sólo puse la cámara y no podía juzgarme. Tan sólo me escuchó. La usé para sacar aquellas cosas que no podía contar a nadie todavía<sup>37</sup>.

Una cámara, una habitación, una adolescente... Quisiéramos hacer referencia a ciertos paralelismos existentes entre este singular caso estudiado por Burgin, y la joven Sadie Benning. Víctor Burgin hacía referencia a la edad de Jenni como un momento crucial en su vida: su graduación en la Universidad, el paso a la vida adulta... Indudablemente, también es una etapa crucial la edad en la que Sadie Benning inicia sus primeros trabajos videográficos, quince años. Así, hemos visto cómo en *Jollies*, Sadie Benning nos introduce a través de un recorrido por todas las experiencias de sus relaciones amorosas con chicos y chicas, nos narra la primera vez que se enamoró... Sus historias, no desprovistas de cierta ironía, la hacen partícipe de conocer su sexualidad, como si desde que naciera estuviera destinada a ser homosexual. Pero es en la etapa de la pubertad cuando comienza a discernir entre lo que es socialmente aceptado («Las chicas no pueden casarse, es una regla») de lo que no («De alguna manera sabíamos que no podríamos besarnos delante de nadie»)<sup>38</sup>.

En sus primeros trabajos está más presente la ingenuidad de una niña, y los miedos que tiene a exponerse, física y verbalmente. Sin embargo, vídeos posteriores como *It wasn't love*, nos dejan ver una Sadie Benning más segura, donde se pone en valor una evolución discursiva y constructiva de su identidad. En *It wasn't love*

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 196.

<sup>37</sup> Sadie Benning citada en: PALEY, Nicholas, *Finding art's place: Experiments in contemporary education and culture*, Nueva York: Routledge, 1995, p. 70.

<sup>38</sup> BENNING, Sadie, «Me & Rubyfruit» [vídeo].



veíamos a una Sadie Benning que nos recordaba a Cindy Sherman en su facilidad para cambiar notoriamente sus rasgos y convertirse en diferentes personajes, en su gran mayoría representativos de la masculinidad y la heterosexualidad. Ahora ha dejado de lado su inocencia y proclama ser una *chica mala*, mostrándose sensual ante la cámara, otras veces agresiva, e incluso dedicando uno de sus vídeos «a todas las *chicas malas* del mundo»<sup>39</sup>.

Sin embargo, el elemento de mayor importancia en este proceso es la videocámara. Se convierte en el elemento catalizador a partir del cual se desarrolla su creatividad artística y discursiva, el dispositivo que le permite establecer una nueva relación con el mundo, y hablar abiertamente de su sexualidad para poder aceptarla. En este sentido, la cámara se convierte en un objeto transicional para Sadie Benning. La diferencia es que aquí el simple objeto de peluche de Winnicott ha sido sustituido por un juguete más complejo: la *Fisher-Price* —como en Jenni Ringley había sido la JenniCam.

Según Foucault, el sujeto no puede confesarse «sin la presencia al menos virtual del *otro*»<sup>40</sup>. Con el término «virtual», el autor se refiere a que no tiene por qué tratarse de un sujeto físico (5) Esto se hace particularmente evidente en *If every girl had a diary*, donde Benning se dirige directamente a la cámara diciendo: «No me mires así». La presencia virtual del *otro* a través de la cámara tiene lugar también cuando Sadie Benning señala con el dedo directamente a la cámara y empieza a golpearla, como si se tratase de Ricky Lugo, el *chico matón* de *A place called Lovely*.

## 5. INTENCIONALIDAD Y RECURSOS ESTÉTICOS

Pese a que existen ciertos paralelismos entre el caso de Benning y el de la internauta Jenni Ringley, el resultado es completamente distinto. Mientras hay quienes dicen que Jenni inspiró el *reality show*, Benning se sirvió de diferentes recursos artísticos, cinematográficos y narrativos para explorar su sexualidad y subvertir los estereotipos culturales. Así pues, en este apartado se tratarán algunos de estos recursos utilizados.

### 5.1. RECURSOS ESTÉTICOS DE LA CÁMARA

Aunque las cualidades de la cámara ya las hemos mencionado al principio del ensayo, dedicamos este apartado a su desarrollo, para concretar mejor cómo tales características resultan determinantes en el desarrollo del trabajo de Benning como recursos estéticos.

---

<sup>39</sup> BENNING, Sadie, «It wasn't love» [vídeo].

<sup>40</sup> FOUCAULT, Michel, *Historia de la sexualidad: la voluntad del saber*, Madrid: Siglo XXI de España editores, 1998, p. 78.



En primer lugar, la ausencia de zoom de la cámara hace que Benning recurra a primeros planos muy cercanos a su rostro, sus ojos y manos, lo que permite un mayor grado de confidencialidad de la joven con la cámara. (6) El ojo de Sadie Benning, que se convierte en una imagen icónica en su obra, proporciona una conexión directa con el espectador. Sin embargo, existe un fuerte contraste entre los primeros vídeos, donde tan sólo podemos ver los ojos de Benning o sus manos, y los últimos, donde vemos la totalidad del rostro de la joven en algunas secuencias. El carácter ambiguo de sus primeros trabajos se debe precisamente a una especie de estabilidad no conseguida. Jonathan Rosenbaum describe este efecto como «una clase de narcisismo escondido, un paradójico retraimiento a través de una exposición que activa el carácter emotivo que encierran estas cintas, donde la artista intenta hallar un equilibrio entre lo secreto y la candidez, entre la timidez y la rabia»<sup>41</sup>.

En segundo lugar, el marco negro que produce la cámara alrededor de la imagen que graba constituye una peculiar característica de la *Fisher Price*, la cual ha sido valorada por Jonathan Rosenbaum y Roberta Smith como un recurso que potencia la obra de Benning, ya que coloca al espectador en el papel de voyeur, como mirando a través de una ventana. (7)

Finalmente, la corta duración de las tomas en sus vídeos es debido a la escasa duración de la batería de la cámara. Esto llega a convertirse casi en un recurso formal donde podemos apreciar los cortes bruscos entre secuencias, hilados uno tras otro, lo cual se hace particularmente evidente en sus primeros vídeos, donde la edición no es tan sofisticada. (6)

## 5.2. RECURSOS VERBALES: TEXTO Y VOZ

Texto y voz son dos recursos muy importantes en la obra de Benning. No obstante, hemos de señalar que en sus vídeos se produce una evolución en la forma de conjugarlos. En su primer vídeo, *A New Year*, la voz de Sadie Benning quedaba únicamente expresada a través de los textos escritos de sus diarios, donde la cámara realiza un movimiento de izquierda a derecha para leerlos. En cambio, en trabajos posteriores, la voz llega a sustituir todo el texto, como sucede en *If every girl had a diary*, e incluso se convierte en voz en off, como ocurre en *A place called Lively*. Esto se relaciona con la intencionalidad de enfrentarse directamente con sus miedos, y coincide mucho con lo que dice Roland Barthes; para él, lo que se genera a partir del lenguaje hablado es principalmente un contacto corporal, donde «un cuerpo busca a otro cuerpo». Por ello, para Barthes «lo que se pierde en la transcripción es simplemente el cuerpo»<sup>42</sup>. El texto merma la presencia de los cuerpos<sup>43</sup>. En este

<sup>41</sup> Jonathan Rosenbaum, citado en: HERRIGAN, Bill, *op. cit.*, p. 28.

<sup>42</sup> BARTHES, Roland, *El grano de la voz. Entrevistas 1962-1980*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores Argentina SA, 2005, p. 10.

<sup>43</sup> Curiosamente, esto se hace evidente en *Me and Rubyfruit*, donde Sadie Benning expone su parte «racional» más ligada a la norma y la construcción social, precisamente a través del texto.

sentido, aunque la voz de Benning está presente en los textos que escribe a modo de diario, de algún modo, también ocultan su identidad, como ocurre en *A New Year*.

En otra instancia, el texto y la voz tienen una funcionalidad muy específica en vídeos como *Me & Rubyfruit*, momento crucial en el que la joven se desdobra, ejerciendo diferentes roles. Así, lo que se plantea en este vídeo es un diálogo ficticio entre dos partes de su propia personalidad. Una mantiene cierta tendencia a la norma y a la regla, y la otra parte representa su deseo y su homosexualidad. (8) Los textos filmados representan el lado «normal» de Sadie (o sea, las supuestas respuestas de Leota) y la voz en *off* defiende el punto de vista «real» de Sadie. Aquí, el «yo» funciona simultáneamente como «yo» y como «otro». La verbalización del conflicto de la joven permite que el vídeo se convierta en un medio capaz de generar un espejo no solamente visual, sino también sonoro. Según Didier Anzieu, el espejo sonoro constituye el primer espacio psíquico del ser humano, antes que la imagen. Para Anzieu, es a través de esta «piel audiofónica» que el niño es bañado por la voz de la madre y por el entorno que le rodea, lo cual le proporciona la protección y el medio de desarrollo para el Sí-mismo. (9) Que exista un espejo sonoro a través del cual el sujeto percibe su *otredad* en la voz nos permite ser emisores y receptores de nuestros discursos, mensajes o pensamientos, incluso como testigos y jueces al mismo tiempo.

Por último, cabe señalar que, en ocasiones, el texto funciona como elemento que contradice la voz de Benning, como si se tratase de una voz subliminal. Así, cuando Benning dice en *A place called Lovely*: «La abuela dice que las cosas malas sólo le ocurren a la gente mala, así que no debes acercarte a ellos», inmediatamente podemos leer en un texto: «Era mentira. Una mentira gordísima».

### 5.3. RECURSOS NARRATIVOS

El mundo no es seguro, mi habitación sí. Es mi espacio y todas mis cosas son mías, y no hay nadie aquí que me juzgue. Fuera en el mundo veo muchas cosas y pueden influirme<sup>44</sup>.

La mayor parte de los vídeos de Benning transcurren casi totalmente en el interior de su habitación, como el lector habrá podido comprobar, exceptuando algunas escenas de *A place called Lovely* o *It wasn't love*. Esto permite a la joven inventar soluciones creativas, como cuando necesita la toma de un coche para introducirla en su narrativa, en la que utiliza un coche de juguete para representar el viaje con su chica a Hollywood (*It wasn't love*). (6)

A menudo, en la obra de Benning la información del exterior nos llega mediatizada por los medios de comunicación: la televisión de su habitación, las

---

<sup>44</sup> Sadie Benning citada en: PALEY, Nicholas, *op. cit.*, p. 70.

revistas y magazines, e tc., desde los cuales la artista nos habla de los conflictos sexuales, la violencia, el abuso, los estereotipos culturales, etc., quedando representados dentro de su habitación. El territorio de lo doméstico se convierte así en el medio principal de apropiación y subversión de los medios de comunicación, de los valores culturales, de la masculinidad y heterosexualidad. En *Girl Power*, Benning muestra su frustración adolescente ante el intento de imitar la pose de una imagen de revista de Matt Dillon. Pero si cabe, donde más evidente se produce la apropiación de los clichés culturales es en la imagen de las dos Barbies desnudas acostadas en la cama juntas en su vídeo *Jollies*. La imagen resulta bastante reveladora de la sexualidad de Benning, confrontando así con los valores culturales de una Barbie heterosexual. Benning imita, se convierte en diferentes personajes, como sucedía en *It wasn't love*, y después de ser un gánster un motero atractivo y una cantante, acaba diciendo: «No necesitábamos Hollywood. Nosotras éramos Hollywood».

De esta forma vemos cómo en Benning el género se convierte en una forma de juego más que una opresión. A su vez, la artista intenta explorar el rol de *chica-mala* más que promover la incorporación e igualdad de la mujer en la esfera social, como en gran parte se encontraba desarrollando la práctica feminista. (10)

Cuando Sadie Benning necesita la imagen de una película, coge su *Fisher Price* y graba directamente la pantalla de la televisión. Estas imágenes siempre se adecuan a la narrativa de Benning, haciéndose este recurso particularmente evidente en *Girl Power*, donde las imágenes de un documental escenifican perfectamente la búsqueda de su propio universo fuera de la realidad. Hacia el final de este vídeo, Benning dice: «Me pregunto cómo sobreviviría, cómo escaparía», mientras vemos un fragmento en el que un hombre rescata a una mujer saltando entre bloques de hielo sobre el agua, o un prisionero que está escapando por la ventana de una celda.

Benning también incorpora dibujos en sus vídeos, como ocurre en *It wasn't love*, pero alcanzan una mayor repercusión en *Girl Power*, donde en un movimiento similar al que genera con los textos delante la cámara, los dibujos de Benning parecen animaciones. En *Girl Power*, la rotación del dibujo de una espiral ante la cámara genera un movimiento vertiginoso al son de la música de las *Bikini Girls*. Al principio de este vídeo, el dibujo de una mujer desnuda desde niña a adulta pasa por delante de nosotros mostrándonos la evolución de sus órganos sexuales. El dibujo y la animación serán recursos muy utilizados en trabajos posteriores de la artista, como *The Judy Spots* (1995) o *Flat is beautiful* (1998).

Uno de los recursos narrativos que adquiere en enorme importancia también es la música. Así, mientras en ocasiones Sadie acompaña la sensualidad de su mirada con una música sexy para enamorar a Leota en *Me & Rubyfruit*, la variedad del repertorio musical utilizado en sus vídeos varía desde el soul hasta el grunge, pasando por temas de Marvin Gaye, Prince, Fat Domino, Peggy Lee, Aretha Franklin, Joan Jett, Bikini Kills, Prince, Nirvana, y un largo etcétera. En *It wasn't love*, temas como *Teenager in love* o *My Funny Valentine* dejan entrever las inquietudes de la joven, e incluso escuchar *I want to be your lover* de Prince sobre imágenes de Rhoda, la demoniaca niña protagonista en *The Bad Seed* (1956) mientras ésta acaricia a su madre hace que la escena adquiera una enorme carga erótica, más aún

intensificada cuando Rodha dice: «Quiero jugar como solíamos hacer mami. ¿Jugarías conmigo?»<sup>45</sup>.

Así también, en la obra de Benning, mientras la música revela una fuerte carga política y generacional donde el punk *Riot Grrrl* está presente (caso del vídeo *Girl Power*), en *If every girl had a diar y*, la ausencia de música alcanza el mayor clímax del encuentro consigo misma.

## 6. CONCLUSIONES

El trabajo de Sadie Benning se podría enmarcar dentro de lo que Michael Renov ha denominado como *video-confesión*. (11) Se trata de un tipo de práctica muy específica dentro del videoarte donde, por lo general, el sujeto habla ante la cámara acerca de experiencias muy íntimas, personales, e incluso en algunas ocasiones traumáticas, que de otra manera no hubiera podido hacer. En cierta manera, la confesión puede producir un efecto reconciliador del sujeto consigo mismo y con la sociedad. Según María Zambrano, «la confesión es el lenguaje de alguien que no ha borrado su condición de sujeto; es el lenguaje del sujeto en cuanto tal»<sup>46</sup>. En sus palabras hay implícita una relación de la confesión con una necesidad de cambio: «la vida no se expresa sino para transformarse»<sup>47</sup>.

La *video-confesión* tiene su aparición desde principios del videoarte hasta hoy día, aunque hay que señalar que no se trata de un tipo de práctica exclusivamente artística. El desarrollo del vídeo, que tuvo lugar también dentro del campo doméstico, e incluso los programas de televisión como los *reality shows*, han propiciado un uso extendido de la producción del discurso de lo personal, lo íntimo y lo autobiográfico, introduciendo incluso el concepto de «videoconfesionario», como ha venido haciendo *Gran Hermano* a través de nuestros televisores. Sin embargo, y a diferencia de la *video-confesión* como género artístico, este tipo de confesiones no tienen por qué tener un carácter introspectivo y meditativo, y no se producen en un contexto discursivo con una intención terapéutica, creativa o de búsqueda de una transformación personal y social.

En Benning, la confesión se expresa precisamente para buscar un cambio personal en la relación de la joven con el mundo, que finalmente tiene su desenlace en una superación del conflicto. Sadie consigue hacer visible su homosexualidad e incluso armarse con ella para combatir los estereotipos sociales, a pesar de que al principio cuestionaba su propia normalidad y prefería vivir oculta en su habitación.

Si bien la obra de Benning tiene una intencionalidad artística innegable, es importante matizar que sus vídeos permanecen muy ligados a la búsqueda de la expresión de sí misma. Es tal el hecho que, al principio, la propia joven sólo enseñ-

---

<sup>45</sup> BENNING, Sadie, «It wasn't love» [vídeo].

<sup>46</sup> ZAMBRANO, María, *La Confesión: Género literario*, Madrid: Siruela, 1995, p. 29.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 38.

ba sus vídeos a algunas amigas, porque tenía miedo de lo que la gente pudiese pensar de ellos:

Si alguien hubiese dicho «Son horribles. Tíralos», probablemente no hubiese hecho (vídeos) nunca más<sup>48</sup>.

Mis cintas son honestas porque nunca pensé que alguien las vería. Sólo digo la verdad del modo en que la vivo, y de eso es de lo que va todo este rollo, vida, arte, ser lo que eres, saber lo que quieres, y lo que odias. Así que puedes amar, y crear, y resistir por ello, y puedes odiar, y resistir contra ello<sup>49</sup>.

El hecho de que el trabajo de Sadie Benning tenga un carácter procesual, y constituya una especie de vídeo-diario de sí misma queda especialmente verbalizado en los créditos del final de *Girl Power*, donde podemos leer: «Esto ha sido un trabajo continuo en progreso». Aunque sus vídeos surgen realmente en el proceso de edición donde pone en común todo el material que ha grabado durante un largo tiempo, como indica la propia artista, este «trabajo continuo en proceso» se refiere también a su desarrollo como individuo.

Pese a que la intención inicial de Sadie Benning no fuese únicamente artística, es importante señalar que tras sus primeros vídeos su obra logró hacerse un hueco entre festivales y museos, como el Sundance Institute, el Museo de Arte Moderno de Nueva York, e incluso, en 1993, ya había participado en la Bienal de Whitney. Su obra llegó en poco tiempo hasta Finlandia, Austria, e incluso Australia. (12)

Además, entre sus trabajos cabe señalar que *A place called lovely* fue subvencionado por una beca de *Film in the Cities*, y que entre los agradecimientos que figuran en *It wasn't love* encontramos la distribuidora Video Data Bank (Chicago), que posee tres importantes volúmenes del trabajo de Sadie Benning.

Por consiguiente, a través de la obra de Sadie Benning podemos ver no sólo cómo la joven consolida su identidad homosexual, sino también su identidad como artista. En este acto de reconocimiento de su condición en la sociedad, Sadie Benning ha sido una artista muy aclamada desde que comenzara a principios de los noventa, tanto por gays y lesbianas por el hecho de compartir un sentimiento común, como por la crítica y la institución artística. Dicho de otra forma, la afianzación de su homosexualidad tiene como proceso su trabajo artístico, pero es en parte consecuencia del reconocimiento y apoyo artístico y social. La identificación de Benning con el movimiento *Riot Grrrl*, el punk generacional y su incorporación en el reconocimiento del mundo del arte le permitieron el puente a través del cual desarrollar su experiencia adolescente y abandonar su soledad. Quizá en este momento el lector se preguntará si entonces tiene sentido que Sadie Benning continúe haciendo vídeos con su *Fisher Price*. O mejor dicho, una vez la cámara cumplió el objetivo

---

<sup>48</sup> Sadie Benning citada en: PALEY, Nicholas, *op. cit.*, p. 72.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 77-78.

para Benning, ¿tiene sentido continuar realizando este tipo de trabajo? La respuesta es no. Pero eso es algo que no ha ocurrido una vez que la artista consiguió afrontar su conflicto, ya no necesitaba continuar expresándose de la forma en que lo había hecho hasta entonces en sus vídeos. La obra videográfica de Benning comenzó a dar un giro hacia 1995, donde, incluso en trabajos como *German Song* (1995), la artista cambia su *Fisher Price* por una Super 8, abandona su habitación por el mundo exterior, y deja de ser la exclusiva protagonista de sus vídeos. Si bien a partir de entonces no abandonará por completo su *Fisher Price*, lejos queda la obra de aquella adolescente de Milwaukee.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- (1) MAYAN, Kerry, PEARCE, Sharyn, *Youth cultures: texts, images, and identities*, Nueva York: Praeger Publishers, 2003.
- (2) RIGNEY, Melissa, «Sadie Benning», *Senses of cinema* [en línea], junio 2003. Disponible en: <<http://archive.sensesofcinema.com/contents/directors/03/benning.html>> Acceso en: 11/11/2009.
- (3) BURGÍN, Víctor, *Ensayos*, Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- (4) ANZIEU, Didier, *Psicoanálisis y lenguaje: del cuerpo a la palabra*, Buenos Aires: Kapelusz, 1981.
- (5) FOUCAULT, Michel, *Historia de la sexualidad: la voluntad del saber*, Madrid: Siglo XXI de España editores, 1998.
- (6) TAMBLYN, Christine, «Qualifying the quotidian: Artist's video and the production of social space», en RENOV, Michael & SUDERBURG, Erika (coords.), *Resolutions. Contemporary Video Practices*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996, pp. 13-28.
- (7) PALEY, Nicholas, *Finding art's place: Experiments in contemporary education and culture*, Nueva York: Routledge, 1995, pp. 77-78.
- (8) LABORATORIO DE LUZ DE LA UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA, «Experiencia/ Aprendizaje» [en línea]. Disponible en: <<http://www.upv.es/laboluz/2222/referen/primi.htm>> Acceso en: 11/11/2009.
- (9) ANZIEU, Didier, *El yo-piel*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1987.
- (10) KIPNIS, Laura, «Female Transgression», en RENOV, Michael & SUDERBURG, Erika (coords.), *Resolutions. Contemporary Video Practices*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996, pp. 333-345.
- (11) RENOV, Michael, «Video Confessions», en RENOV, Michael & SUDERBURG, Erika (coords.), *Resolutions. Contemporary Video Practices*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996, pp. 78-101.
- (12) HERRIGAN, Bill, «Sadie Benning or the secret annex», en *Art Journal*, Nueva York: College Art Association, diciembre 1995, vol. 54, núm. 4, pp. 26-29.

