

# ESTÉTICAS MIGRATORIAS: CONEXIONES ENTRE EL VIDEOARTE Y LA DIÁSPORA FEMENINA

## El caso de las artistas españolas y residentes en España

**Aurora Alcaide Ramírez**

Profesora Ayudante Doctor

Facultad de Bellas Artes. Universidad de Murcia. Campus de Espinardo,  
30100, Espinardo, Murcia (España) – Tlfn.: (+34) 868 888 071 – Email:  
[alcaide@um.es](mailto:alcaide@um.es)

## Resumen

Dentro de las diferentes áreas que componen las artes visuales, el videoarte es la que mejor se adapta a la reflexión sobre los procesos migratorios, ya que en su naturaleza lleva implícito el movimiento. Cuando esta reflexión está realizada por una mujer, el vídeo entonces se convierte en un herramienta esencial para crear fisuras en la ideología dominante acerca de la supremacía del hombre blanco occidental en todos los procesos sociales, políticos y económicos. Manipulan-

### **Palabras clave**

*Video, Tiempo híbrido, tiempo de colisión, mujer inmigrante, artistas españolas, artistas residentes en España, visibilidad*

### **Key Words**

*Video, hybrid time, time of collision, immigrant women, Spanish artists, artists who reside in Spain, visibility*

### **Abstract**

Among the different areas which compose visual arts, video art is the more suitable to reflect on the migratory processes, due to the movement that is implicit in its nature. When this reflection is made by a woman, the video becomes an essential tool to breach the dominant ideology about the supremacy of the Occidental white man in all the social, economical and political processes.

Manipulating image video's time, these women artists, migrant or not, get to create a space of visibility for the immigrant women, a space from where they are able to raise their voices and to fight against their social annulment.

do el tiempo de la imagen vídeo, estas artistas, migrantes o no, consiguen crear un espacio de visibilidad para la mujer inmigrante, un espacio desde donde alzar su voz y luchar contra su anulación social.

## Introducción

En los albores de la década de los sesenta, los artistas Nam Jum Paik y Wolf Vostell comenzaron a experimentar con la imagen vídeo con un sentido artístico, intentando apartarse lo máximo posible de la imagen televisiva, porque la consideraban banal y manipuladora. En palabras de Vittorio Fagone (1990), el video era para estos artistas un “strumento capace di stabilire un tipo di immagine che ha una inedita e produttiva densità, fisica e comunicativa, orientata, in una contrapposizione, dichiarata, contro le altre immagini, banali e masificata, della televisione” (p.6). En el transcurso de los años, el contagio del video con la imagen televisiva es inevitable, produciendo sus primeros episodios en los años ochenta, cuando el videoarte dirige su mirada hacia los anuncios publicitarios o los videos musicales. Desde entonces hasta la actualidad la imagen video ha evolucionado ampliamente, tanto en su faceta técnica, incorporando los avances de tecnología digital, en la formal, impregnándose de algunas de las características de las artes visuales, del cine, del teatro o de la danza; así como en el plano conceptual, ampliando sus temas para adaptarlos al contexto social, político, económico de cada época.

Según Fagone (1990), la inclusión del video en el mundo del arte permitió alcanzar una de las máximas aspiraciones del arte occidental: “legare in una stessa apparenza, ma anche nella stessa matrice, luce, suono e movimento”<sup>iii</sup> (p.5). Precisamente este último aspecto de la imagen vídeo, su capacidad de tránsito, de sucederse en el tiempo, de moverse, es el que le otorga una especial idoneidad para reflexionar sobre uno de los temas de mayor actualidad a nivel mundial: las migraciones, constituyendo la base de lo que Mieke Bal (2008) ha definido como “estéticas migratorias”<sup>iiii</sup> (p.138).

Como apunta Néstor García Canclini (2005) una de las consecuencias más visibles de la globalización es el aumento de los movimientos migratorios, principalmente desde los países del “tercer mundo” hacia los del “primer mundo”, debido a la quiebra de fábricas y al despido masivo de empleados en estos países, cuyos ciudadanos se ven obligados a dejar sus lugares de origen, para optar a un futuro económico más próspero y a una mayor calidad de vida. Por este motivo, en los últimos años se ha asistido a un creciente aumento de la población en los países más favorecidos económicamente. Este fenómeno ha sido

de tal magnitud, que no ha dejado indiferentes a los artistas más comprometidos, los cuáles han sentido la necesidad de reflexionar sobre el mismo en sus proyectos creativos, optando para ello, principalmente, por el vídeo (aunque también por la *performance*): arte en movimiento para abordar la realidad de otro movimiento, el humano.

El vídeo no sólo lleva intrínseco el movimiento, sino que es fácil de desplazar de un lugar a otro debido a su ligereza (lo que facilita y abarata su transporte) y, también, porque no requiere de una tecnología demasiado sofisticada para ser visualizado, favoreciendo así su exhibición en la mayoría de países del mundo. Pero además, con los avances producidos en Internet y la creación de portales como “youtube”, sus posibilidades de difusión han aumentado considerablemente en los últimos años. Ya no es necesario que el vídeo tenga que viajar realmente de un lugar a otro para poder ser visualizado, ahora el viaje se puede realizar de una manera virtual y prácticamente instantánea; no tiene que cruzar océanos para ser disfrutado por un público distinto al de origen, la navegación se produce a través de la red, de ahí que sea uno de los medios preferidos por los artistas en la actualidad, especialmente por los que disponen de pocos recursos económicos.

Aunque existen diversas causas de la ingente llegada de inmigrantes a Europa, Estados Unidos o Canadá, por poner algu-

nos ejemplos, como el asilo político, la libertad de expresión o la educación, la mayoría de los inmigrantes aspiran, como se ha señalado anteriormente, a un puesto de trabajo en los países de acogida. Esto provoca la desconfianza y el rechazo de los nativos hacia ellos, ya que los ven como una amenaza, como ladrones de sus empleos, invasores de sus plazas y de sus calles, delincuentes que van a alterar la “suspuesta” paz ciudadana y un peligro para la “pureza” de la cultura del país receptor. Parafraseando a Chus Gutiérrez (2002), “no importa tanto la diferencia de lengua, rasgos o costumbres. El miedo se produce porque la tarta hay que repartirla entre más, y ha prendido un sentimiento de posesión que nos lleva a proteger el trozo que se supone nos corresponde”.

Los problemas de integración no sólo se desarrollan en un único sentido sino que, a veces, son los propios inmigrantes los que no quieren mezclarse con la comunidad de acogida debido a que consideran su estancia como temporal, como un breve periodo de tiempo que les permitirá ganar dinero para luego mejorar su situación en sus correspondientes países. Por otra parte, el aislamiento y la opción por la no convivencia e hibridación es también una vía llevada a cabo por muchas de las comunidades de inmigrantes entre sí, ya que, al fin al cabo, sus miembros son potenciales competidores ante una posible oferta de trabajo. Pero además, los nativos no suelen distinguir entre las diferentes comunidades de inmi-

grantes, de manera que si un miembro de una de estas comunidades actúa en contra de las normas sociales y cívicas establecidas, todas se perjudican de la mala imagen dada.

Dentro de este panorama poco esperanzador se encuentra la mujer inmigrante, la cuál sufre un doble rechazo, por ser mujer y por inmigrante. Constituye, por tanto, uno de los sectores sociales más frágiles y desprotegidos de las ciudades contemporáneas, de ahí que sea necesario dirigir la mirada hacia ellas, para ayudarles a salir de la invisibilidad en la que se encuentran. Esta misión puede ser realizada desde diferentes frentes, aunque en este artículo se

abordará el llevado a cabo por el arte, concretamente por el desarrollado también por mujeres y en el contexto español. Mujeres artistas que hablan en primera persona contando, a través de sus obras, su autobiografía en la diáspora; mujeres artistas inmigrantes que relatan las experiencias de sus amigas, conocidas o de otras mujeres migrantes para difundir sus historias, casi siempre desoladoras; y mujeres artistas nativas, que solidarizándose con sus nuevas vecinas, hacen suyos los dramas, las frustraciones, los anhelos, los desengaños, las humillaciones etc. de aquellas, aunque también los momentos de felicidad y de bienestar que viven en España.

## Objetivos

Analizar, tomando como punto de partida el actual contexto social, cultural, político y económico de España, una selección de obras en vídeo de dos artistas latinoamericanas residentes en España: Cecilia Noriega-Bozovich (Perú, 1954) y Erika Trejo (México, 1976) y de dos colectivos de artistas españolas: Ideas Felices, formado por Mercedes y Gloria Prado y el compuesto, ocasionalmente, por Verónica Perales y Ana Navarrete.

Establecer semejanzas y diferencias entre la manera en que cada una de las artistas mencionadas aborda el tema de la inmigración

femenina, tanto a nivel formal como conceptual y dependiendo de su pertenencia a uno de los dos grupos señalados: artistas inmigrantes/artistas españolas.

Demostrar que la utilización de la tecnología aplicada al arte puede contribuir a crear espacios de visibilidad para la mujer inmigrante y, que en el caso del videoarte, esta visibilidad se consigue, en cierta medida, a través de la manipulación del tiempo de proyección de las imágenes que lo componen.

## Metodología

La metodología llevada a cabo para la elaboración del presente artículo se basa en la interdisciplinariedad, entendiendo que el tema estudiado no sólo debe abordarse desde el punto de vista de las artes plásticas y audiovisuales, sino desde la perspectiva de la historia del arte, de la sociología, antropología, psicología, los estudios de género y la teoría del arte. Su marco teórico se articula, principalmente, en torno al pensamiento de Néstor García Canclini, concretamente en relación a sus formulaciones acerca de la “Interculturalidad” y la “Cultura híbrida”; de Homi Bhabha y sus nociones de “Hibridez” y de “Tercer espacio” o espacio “In between”, de Gayatri Chakravorty Spivak y su concepto de sujeto “Subalterno” y de Miguel Ángel Hernández-Navarro y su visión del tiempo postcolonial: “Tiempo de colisión”.

A parte del estudio de los teóricos citados, se ha desarrollado paralelamente una metodología basada en la observación y el trabajo de campo: analizando directamente las obras seleccionadas, entrevistando personalmente a varias de las artistas incluidas en el artículo y observando, in situ, la realidad social de las mujeres inmigrantes del entorno inmediato. Esta información se ha completado con la recopilación de datos ofertados por los medios de comunicación y otras fuentes como catálogos de exposiciones, estadísticas y libros específicos,

entre los que se encuentra alguno sobre videoarte.

En cuanto a la selección de las artistas, se debe apuntar que ésta obedece a su relación con España, perteneciendo a uno de los dos grupos anteriormente indicados: artistas inmigrantes residentes en España o artistas españolas. Por otra parte, la elección desigual de obras (no se estudia un mismo número de piezas de cada artista), responde a dos criterios: estar realizadas en formato vídeo y reflexionar sobre el tema de la inmigración femenina, centrada en el ámbito español.

Finalmente es necesario subrayar que, si bien el término “videoarte” designa, en opinión de Vittorio Fagone (1990), “todas las prácticas, internas a la producción artística, del medio vídeo” (pp.36-37), encontrándose bajo su definición:

Las producciones originales de obras concebidas expresamente para el medio vídeo [“producción videográfica”]; la filmación, a menudo en tiempo real, de acciones, performances, y eventos; la disposición en un mismo espacio ambiental de diversas estructuras de vídeo (videoesculturas o videoambientes); la combinación multimedia, de diferentes y heterogéneos dispositivos- diapositivas, películas, imágenes plásticas, objetos- [“instalación multimedia o videoinstalación”]; en fin, la conjugación multimedia de producciones o apropiacio-

nes de fragmentos televisivos con otras técnicas y lenguajes (performance, teatro, danza) [“multimedia y video performance”]. (Fagone, 1990, pp. 36-37)

Las obras objeto de estudio en este artículo pertenecen principalmente al primer sector señalado, el de la “producción videográfica”.

## 1. Tiempo local/global: el tiempo del videoarte realizado por mujeres

Con el inicio de la Modernidad, en opinión de Miguel A. Hernández-Navarro (2008b), comenzó también el declive de la pluralidad cronológica. El tiempo de la producción mecánica en serie, que progresivamente fue requiriendo de un ritmo cada vez más acelerado, y que en un principio afectaba solo a Occidente, se fue imponiendo poco a poco en el resto del mundo, debido al capitalismo y a la globalización. Este autor escribe al respecto que “todo tiempo es múltiple, dinámico y heterogéneo, compuesto de un sin fin de pequeños matices móviles y cambiantes. Sin embargo, el régimen temporal hegemónico de Occidente ha tendido hacia una supresión de la pluralidad del tiempo” (p.35).

El inmigrante es el principal sufridor de esta hegemonía cronológica occidental ya que, cuando llega a un país “primermundista”, no sólo tiene que aprender a esquivar las miradas y críticas xenófobas de los nativos del mismo, sino que también tiene que abrir su mente a la cultura y tradiciones del país receptor y, lo que es más difícil, adaptarse a su ritmo acelerado de vida, a su tiempo instantáneo o, mejor aún, a su

no tiempo. En el caso de la inmigración latinoamericana hacia España, es la mujer la primera en ser afectada por el cambio temporal, ya que es ella la que emigra en primer lugar, para después ir trayéndose poco a poco al resto de su familia a este país; es la que se introduce primero en el mercado laboral occidental y, por tanto, la que primero tiene que hacer frente al ritmo productivo estresante, imperante en Occidente.

Conscientes de las diferencias temporales, y de distinta índole, entre los países encuadrados dentro del Tercer Mundo y los pertenecientes al Primer Mundo, teóricos como Néstor García Canclini (2004, 2007) o Homi Bhabha (1994, 1996) han destinado parte de sus estudios a buscar un modelo social que haga posible la convivencia de distintas culturas en un mismo espacio geográfico, pero “reconociendo las diferencias”, “corrigiendo las desigualdades” y “conectando a las mayorías” (García Canclini, 2004, pp.14-15).

En este sentido García Canclini (2007) propone la Interculturalidad como el nuevo estatuto al que debe aspirar la inmigración,

ya que supone la integración de las diferentes culturas migrantes entre sí y con la cultura de acogida, tanto en el trabajo, la escuela, el ocio etc. Rechaza, por tanto, el modelo Multicultural desarrollado por Estados Unidos en el siglo pasado, ya que se basaba, bajo una falsa apariencia integradora, en la separación de las distintas comunidades de inmigrantes por barrios, lo que más que beneficiar su interacción, la perjudicaba, de ahí su fracaso. El modelo intercultural propuesto por García Canclini no deja margen a la más mínima existencia de aculturación, debido a que defiende la idea de que la interculturalidad debe llevarse a cabo de manera que la integración, “sume y no reste” a las diferentes comunidades, tanto a la de acogida como a las de los inmigrantes, de forma que ninguna de ellas pierda su identidad y se enriquezca con las aportaciones de las otras. En base a ello, se puede deducir que para este autor el modelo temporal perfecto sería un modelo “híbrido”<sup>iv</sup>, formado por todas las variantes temporales propias de los países a los que pertenezcan las comunidades extranjeras que se encuentren conviviendo en un determinado lugar, pero combinadas para generar un nuevo tiempo, afín a todas ellas.

Al igual que García Canclini, Bhabha (1994, 1996) propone un modelo cultural híbrido como posible solución a la situación de diversidad cultural existente en la mayoría de países occidentales en la actualidad. Una cultura híbrida implicaría, en el

discurso postcolonial de Bhabha, desarrollar un modelo cultural que se situara a caballo entre otras culturas, en un espacio (“Tercer espacio”) no ocupado por ninguna de ellas pero entre ellas (“In between”), y cuya existencia dependiera necesariamente, de la capacidad de negociación de las diferencias entre las culturas implicadas. Para este autor una cultura híbrida requiere del compromiso de los gobiernos de los países primermundistas (que bajo el nombre de globalización, desarrollan realmente una colonización de los del Tercer Mundo), para acercarse y conocer la identidad cultural de los países “colonizados”, del “otro”, sin prejuicios o ideas y estereotipos prefigurados de antemano. Sólo así y suprimiendo los adjetivos de puro, auténtico, invariable o único, se puede aspirar a la formulación de una identidad cultural híbrida, formada por la imbricación de los elementos culturales e identitarios tanto del “colonizador” como del “colonizado”. Únicamente cuando ocurra esto, se podrá decir que estamos realmente en una época postcolonial, la cual también necesitaría de la vigencia de un tiempo híbrido para su pleno desarrollo. En opinión de Miguel A. Hernández-Navarro (2008b), para Bhabha la “dimensión híbrida del tiempo poscolonial [sería] una especie de in-between del tiempo en el que sería posible la hibridación de temporalidades, [y] donde las especificidades locales y globales coexistirían sin problema” (p. 36).

Sin embargo, Hernández-Navarro (2008b) desconfía de la viabilidad y neutralidad del modelo temporal híbrido propuesto por Bhabha o derivado de las teorías de García Canclini. En su opinión, el tiempo híbrido es una utopía ya que, en realidad, es una máscara que utiliza el tiempo occidental para seguir imponiendo su hegemonía: “Es un tiempo que, en el fondo, tiende a anular a los tiempos locales” (p.36), mediante la “adecuación” de los mismos al régimen cronológico occidental/global. Por ello, plantea la necesidad de pensar y formular otro modelo temporal que realmente respete y responda a la diversidad de tiempos locales y que no esté dominado por el tiempo de Occidente. Este tiempo ideal nacería, según el autor, no de la convivencia armónica de los tiempos locales y globales, como propone el modelo híbrido, sino de la “colisión y tensión irresoluble” entre los mismos, “como una discronía fundamental imposible de asimilar” (p.36). Este conflicto que Hernández-Navarro propone entre el tiempo local y global, entre los tiempos de las distintas comunidades de inmigrantes que llegan a los países occidentales y el tiempo imperante en los mismos, no hay que verlo, según su opinión, como algo negativo, debido a que “la resistencia ante el poder ha de hacerse precisamente por medio del desacuerdo, por medio de la tensión” (p.37).

En la introducción se ha apuntado que en la definición del término “vídeo” está presente el concepto de movimiento. Para que

exista movimiento es necesario que se produzca un desplazamiento (que en el caso del vídeo es de imágenes) en el tiempo. El vídeo, por tanto, ofrece a los artistas la posibilidad de manipular y trabajar con el tiempo: ralentizar o acelerar las imágenes, contraponer secuencias emitidas en tiempo real con otras grabadas en un tiempo anterior, trabajar con imágenes que aluden a un hipotético presente y, de pronto, intercalar otras que invitan al espectador a viajar al pasado, poner juntas dos acciones que han acontecido en tiempos y lugares diferentes, de manera que parezcan que se suceden espacial y temporalmente etc. En base a ello, se puede afirmar que el vídeo es una herramienta muy útil para aquellos artistas comprometidos socialmente y que deseen abordar el tema de las relaciones entre lo local y lo global, o de sus consecuencias más inmediatas, como es la inmigración, desde la perspectiva del tiempo. Los resultados obtenidos en este sentido y hasta el momento son muy diversos, ya que algunos artistas prefieren trabajar en sus video-creaciones con el concepto de “Tiempo híbrido”, otros se decantan por criticar al tiempo occidental con vídeos realizados conforme a la naturaleza del propio tiempo occidental (inmediatez, en directo, deudor de la televisión); otros optan por todo lo contrario, mostrar su apoyo al tiempo local con obras realizadas en un tiempo lento, pausado, en diferido, características algunas de ellas propias del tiempo local. Finalmente, otros artistas eligen el tiempo de



colisión formulado por Hernández-Martínez, poniendo en tensión en sus vídeos al tiempo local y global. Esta última fórmula es, según el autor (2008b), una de las más acertadas ya que “una de las tareas más interesantes del arte en la actualidad [es]: hacer evidente, visualizar, traer a la visión, ese conflicto temporal para mostrar las inconsistencias, falsedades y artificios del imperialismo cronológico” (p.37).

Las artistas objeto de estudio en este artículo se encuentran dentro de los subgrupos descritos en el párrafo anterior. Manipulan, por tanto, el tiempo propio de la imagen video, para reflexionar sobre las posibles relaciones que se pueden establecer entre el tiempo local y global, las cuáles, en última instancia, no son otra cosa que una metáfora de las relaciones sociales, políticas y económicas que caracterizan en la actualidad al citado binomio. Relaciones en las que, por lo general, es el ciudadano local, el inmigrante, el que está en una posición de inferioridad con respecto al ciudadano global, el perteneciente a un país occidental, el nativo. Las artistas seleccionadas utilizan el vídeo como estrategia cognitiva y audiovisual para reflexionar sobre la situación de invisibilidad y marginalidad de los inmigrantes, concretamente de los que se han asentado en el territorio español en los últimos años, centrándose, generalmente, en la mujer.

La mujer del Tercer Mundo, sujeto “subalterno”, según la concepción de Gayatri Chakravorti Spivak (1998), es la más per-

judicada por la hegemonía política y económica de los países occidentales, ya que su voz es doblemente silenciada, por ser un sujeto colonial y por ser mujer. Hernández-Martínez (2008a) afirma que cuando esta mujer emigra a un país del Primer Mundo su situación de mudez no cambia, ya que en estos países tampoco tiene un lugar de enunciación que le permita alzar su voz y, aunque en ocasiones “se les permita hablar, no se les permite decir, no tienen derecho a enunciar” (p.10). Sin embargo, según este autor, las sociedades occidentales sí que se permiten la licencia de hablar del subalterno, del inmigrante que se instala en sus ciudades para ejercer labores que los nativos no desean realizar, aunque lo hacen generando “estereotipos y discursos en los que ese subalterno ‘es dicho’. Pero esa dicción es siempre producida a través de una serie de códigos de identificación que sitúan al otro en una posición de visibilidad radical e indefensión” (p.10).

El lenguaje del video y su naturaleza temporal, permite a las artistas analizadas en este artículo, abrir fisuras en las estructuras de poder que dominan, someten y silencian a la mujer subalterna, creando una plataforma a través de la cual pueden expresarse libremente; un espacio de enunciación y visibilidad, en el que en ocasiones son ‘dichas’ por otras artistas, pero desde una posición de identificación, de compromiso, respeto y solidaridad.

## 2. Videoartistas latinoamericanas residentes en España

### 2.1. Erika Trejo Bandala

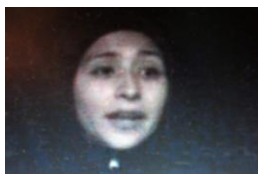
Erika Trejo es una artista mexicana que emigró de su tierra natal hace casi una década, y que después de vivir en Madrid cuatros años y en Francia uno, en la actualidad reside en Murcia, donde está desarrollando una prolífica carrera artística centrada en los estudios de género y en la reflexión sobre la situación de la mujer en Occidente, especialmente de la que es inmigrante, como ella. Trabaja tanto con la fotografía, la *performance* o el video, destacando entre sus producciones en este último medio: *¿Qué pasa Neng?* y *Memoria In-Between* (inédito hasta el momento), ambos de 2007 y realizados con la colaboración de Eduardo Cortils.

En el primero de ellos, mediante la repetición constante de la difundida frase *¿qué pasa Neng?*, del personaje televisivo español: “el Neng”, la artista pone en evidencia el comportamiento imitativo de las costumbres, formas de hablar, conductas, gestos, hábitos etc., característicos del país receptor, que los inmigrantes llevan a cabo cuando emigran a otro país. Lo que la artista critica, principalmente, es el hecho de que lo primero que hacen los inmigrantes cuando llegan a España es aprender los códigos lingüísticos que ven en la televisión, como si eso fuese garantía de la inte-

gración en el país; sin darse cuenta de que, en realidad, están contribuyendo a su aculturación.

Como ya se ha señalado en la introducción, la mujer latinoamericana es la primera de su familia en llegar a España, de manera que es ella la que primero sucumbe ante este deseo de copiar todo lo que le sucede alrededor para no ser rechazada y pasar desapercibida. Trejo denuncia esta situación partiendo de una imagen-cara de mujer latina, ella misma aunque reducida a su rostro, que repite la citada frase de manera constante y con un tono de voz artificial que recuerda al de una máquina o robot. Progresivamente, ambas, mujer y frase, van acelerando su movimiento/ritmo de enunciación, hasta que las palabras se convierten en un balbuceo y la cara en una masa indefinida y abstracta. Utilizando, por tanto, el tiempo repetitivo, monótono y fugaz occidental, que es el que impera en la televisión, la artista critica a las estructuras de poder occidentales, ya que estas son las que, en última instancia, persiguen el control de los ciudadanos a través la homogeneización de los mismos, haciendo creer a los inmigrantes que convirtiéndose en copias de los nativos, sus vidas en la diáspora serán más amables.

Gráfico n° 1: *¿Qué pasa Neng?* (2007)



Fuente: Imagen tomada directamente del vídeo  
*¿Qué pasa Neng?*

En contraposición al anterior, el vídeo *Memoria In-Between* se desarrolla a un ritmo pausado, en ocasiones, ralentizado, recreándose en los movimientos que en él se llevan a cabo: los necesarios para preparar té conforme a la tradición árabe. Este tiempo lento, casi meditativo, resulta al espectador occidental ofuscador, ya que no tiene nada que ver con el tiempo estresante en el que se suele desarrollar su vida; y es entonces cuando se da cuenta de que por vivir inmerso en el ritmo acelerado que impone el capitalismo, ya no le dedica tiempo a las pequeñas cosas, como por ejemplo, a la preparación de un té.

Paralelamente, esta obra nos habla de una mujer que está marcada, según la artista y siguiendo la terminología de Spivak, con una “triple inscripción, como subalterna, como híbrida y como mujer” (folleto explicativo de la obra, n.d.). En la pieza se aprecian unas manos de mujer tatuadas con henna; unas manos que remiten mentalmente a una mujer árabe, sin embargo, en los últimos minutos del vídeo se descubre que, en realidad, pertenecen a una mujer latinoamericana (otra vez la propia artista),

ataviada con una camiseta ceñida y muy escotada, ajustándose, de este modo, a los estereotipos generalmente difundidos en occidente acerca de las mujeres procedentes de esas latitudes (la latinoamericana sensual y fogosa). La artista presenta a una mujer latinoamericana híbrida, que debido su convivencia con otras culturas en España: la árabe y la española (en el vídeo la protagonista acaba tomando el té en una taza diseñada por Forges), ha modelado su identidad nacional para forjar una identidad mixta, en correspondencia con el modelo cultural híbrido defendido por García Canclini o Bhabha. Esta obra, por tanto, defiende la idea de que es en la hibridez donde se encuentra la vía para desplazar e invertir las estructuras de dominio que someten a la mujer subalterna, y desde donde se puede crear un nuevo espacio (*In-between*), desde el que generar nuevas experiencias sociales, en las que la mujer inmigrante tenga un papel co-protagonista con los sectores sociales que hasta el momento han sido los únicos ostentadores del poder y de la palabra.

Gráfico n° 2: *Memoria In-between* (2007)



Fuente: Imagen tomada directamente del vídeo  
*Memoria In-between*

## 2.2. Cecilia Noriega-Bozovich

Cecilia Noriega-Bozovich vive a caballo entre Madrid y Lima desde el año 2001, desarrollando de forma paralela su labor artística a un lado y otro del océano. La artista<sup>v</sup> cuenta en una entrevista que le realiza Francisco Jurado para el periódico peruano *El comercio*, en marzo de 2007, que decide reflexionar acerca de la inmigración en su proyecto *Fronteras interiores* (2006), porque necesitaba hablar de su propia experiencia como inmigrante. No obstante, lo hace sin abandonar la postura crítica y de compromiso social que suele caracterizar al resto de sus propuestas.

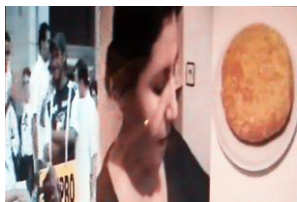
El proyecto *Fronteras interiores* está compuesto de varios trabajos entre los que cabe destacar el titulado *Ulises<sup>vi</sup>: exvoto, explicación y exceso*, también presentado para el concurso de videoarte *Ingenio400*. La pieza consiste en un vídeo en el que aparecen personajes reales, migrantes peruanos que deciden emigrar a la capital, Lima, para prosperar, pero también a España, concretamente a Madrid, porque piensan que en esta ciudad el futuro será más esperanzador y que allí, al no haber problemas con el idioma, se van a sentir como en casa. Sin embargo, luego la realidad es bien distinta, y lo que un día fue un sueño, ahora es una pesadilla, ya que los peruanos que emigran a España no sólo sufren problemas de racismo, explotación y desarraigo, sino también de aculturación. El *Ulises* de Noriega muestra cómo los inmigrantes peruanos no

dudan en renunciar a sus costumbres, tradiciones y formas lingüísticas propias para integrarse en la sociedad madrileña de acogida. Esta pérdida de identidad que sufren los peruanos en el extranjero es descrita por la artista, no como un síntoma de “alienación”, sino como “un instinto de supervivencia para llegar a ser aceptados o menos rechazados dentro de su sistema cotidiano” (citada en Jurado, 2007).

El vídeo, compuesto por tres secuencias que se suceden a la vez, está construido mediante testimonios de inmigrantes peruanos, intercalados o articulados en paralelo a un sonido de percusión, repetitivo, que resuena ecos del producido por el mecanismo de una máquina en movimiento. Es el ruido de la fábrica, de la producción, cuya progresiva aceleración se ve interrumpida por las palabras más pausadas o las imágenes silenciosas de los inmigrantes. Se trata de la confrontación del tiempo local y del global, cuyo resultado resulta favorable a este último, ya que el vídeo finaliza con el sonido de percusión emitido más rápido que nunca, justo después de una secuencia en la que se ve a una mujer peruana inmigrante en Madrid, preparando una tortilla de patatas. Por otra parte, resulta significativo el hecho de que los testimonios e imágenes de los peruanos que han emigrado a Lima, se confundan con los que han emigrado a Madrid. Son dos acontecimientos que se están produciendo paralelamente en el tiempo, aunque en lugares diferentes, pero la artista los

presenta como uno sólo, porque poseen características similares, e iguales de dramáticas, para los inmigrantes implicados.

Gráfico nº 3: *Ulises, exvoto, explicación y exceso (2006)*



Fuente: <http://www.ingenio400.com/>

En la misma línea conceptual que *Ulises*, la artista realiza el vídeo *Aracné*, también de 2006. Al igual que en el anterior, trata el tema de la frustración y desilusión que sienten los inmigrantes peruanos cuando descubren que “la madre patria”, no los acoge en su regazo con amor, como ellos habían imaginado antes de cruzar el océano, y que la similitud en el idioma, no es óbice del buen entendimiento y de la aceptación. Para expresar estas ideas Noriega divide la imagen en dos partes, en la inferior proyecta los pies de dos cuerpos desnudos que se encuentran haciendo el amor. Se trata de una metáfora de España y Perú, dos cuerpos/naciones que en el pasado se amaron y estuvieron unidos, formando un solo cuerpo, y cuyos hijos ahora buscan el apoyo y la protección del útero materno.

En la parte superior de la imagen se aprecia a un hombre, también desnudo, y en medio del patio de butacas de un teatro, evo-

cando la idea del recién nacido (pueblo peruano) que acaba de salir del útero materno (España) y se encuentra sólo y desprotegido ante el mundo (teatro). Tiene en uno de sus hombros una araña tatuada; se trata de *Aracné*, que en la mitología griega es una tejedora de sueños que se atreve a desafiar a la diosa de la fertilidad y creatividad, Atenea, su propia madre. Por lo tanto, la artista utiliza el mito de *Aracné* para simbolizar la relación entre España (Atenea) y los inmigrantes peruanos (*Aracné*) que emigran a ella. Una relación que está marcada por la desconfianza del pueblo español hacia sus hermanos, porque los ven como una amenaza, como unos intrusos que van a alterar el orden y la estabilidad de sus vidas. En opinión de la propia artista (2008), es quizás “el miedo por parte de la madre a que la creación la supere, lo cual lleva a la negación de la propia creación” (p.19).

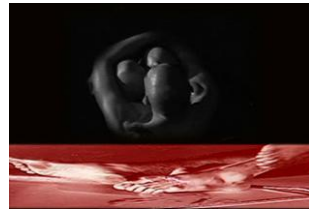
Paralelamente a las imágenes se escucha a una mujer peruana (la propia artista) recitando un poema que habla “de soledad, rabia, expectativas y sueños no logrados” (Noriega-Bozovich, 2008, p.19), la cuál es frecuentemente interrumpida por una voz de hombre que se expresa de manera más tosca y coloquial y que parece no enterarse de lo que la mujer está diciendo. “Nunca ocurre un diálogo entre ellos, son códigos diferentes a pesar del mismo idioma” (p.19).

En lo referente al tiempo, en este vídeo destaca la simultaneidad de tres unidades

temporales: el tiempo más o menos rápido de los pies que se encuentran en la parte inferior de la pantalla, el tiempo más pausado, e incluso detenido, del hombre de la parte superior, y el tiempo continuo pero de cadencia lenta de la voz de mujer que recita un poema y que es interrumpida, con cierta periodicidad, por la voz de hombre. Esta temporalidad triple que se observa en el video *Aracné*, puede hacer pensar que la intención de la artista sea la de mostrar una “colisión de tiempos”, siguiendo la línea conceptual, anteriormente analizada, de Miguel A. Hernández-Navarro. Sin embargo, debido a que las tres unidades temporales mencionadas coexisten en una misma escena y a que en una comunicación personal con la artista (10 de septiembre de 2008) ésta expresa que la

obra es, en última instancia, una metáfora de que “podemos hilar fino un tejido intercultural de tolerancia y solidaridad; porque Aracné no deja jamás de tejer sueños, no importa si locos”, se puede afirmar que el tiempo de éste video es el “tiempo híbrido” de García Canclini o Bhabha, formado por la equilibrada convivencia de los tiempos locales y globales.

Gráfico nº 4: *Aracné* (2007)



Fuente: [http://www.cecilia-cecilia.com/p\\_ficha\\_aracne\\_vid.htm](http://www.cecilia-cecilia.com/p_ficha_aracne_vid.htm)

### 3. Videoartistas españolas

#### 3.1. *Ideas Felices:* *Mercedes y Gloria Prado*

Las hermanas Prado trabajan, tanto colectivamente, formando parte del grupo *Ideas Felices*, como individualmente. Cuando lo hacen conjuntamente sus propuestas suelen estar cargadas de una fuerte dosis de compromiso social, tocando temas que, en la mayoría de los casos, hacen referencia directa o indirectamente a la inmigración en España. Pero lo hacen de una manera sutil, e incluso lúdica, presentando divertidos proyectos procesuales (eventos y/o

situaciones) en los barrios más populares de las ciudades que, por lo general, requieren de la interacción de sus vecinos para su completa realización. Así consiguen crear “espacios antropológicos”, “donde las costumbres, lo lúdico, lo social y lo artístico se funden en un todo” (Prado, 2003, p.82). Se trata de actividades (fiestas, partidos de fútbol, bodas...) “en las que las gentes se reconocen y se integran, estableciéndose una serie de relaciones, que a veces son completamente nuevas” (p.82). Entre sus obras pensadas explícitamente para el formato video destacan: la telenovela *Cuando*

*llegó Marianela* (2003) y *Nada que decir* (2008); y dentro de sus proyectos procesuales, cuyo desarrollo también queda registrado en vídeo: *Alcorcón* (2000), *Temporeros* (2002) y *Boda* (2003). A continuación se analizarán las dos primeras obras en vídeo mencionadas.

Los espacios accesibles de comercio y trabajo, así como los de interconexión<sup>vii</sup>, constituyen el contexto donde se desarrolla la telenovela *Cuando llegó Marianela*, obra que proponen las hermanas Mercedes y Gloria Prado dentro del proyecto *Nuevas Cartografías de Madrid*. El vídeo consiste en un mini episodio de una hipotética telenovela, de características similares a las que continuamente se visualizan tanto en los canales de televisión españoles como en los latinoamericanos, y cuya principal protagonista es una joven peruana, con un oscuro pasado, que trabaja como cuidadora de una señora mayor, de posición social alta, y que vive sola en un piso de Madrid. Otro de los personajes es Andy Guzmán, un peruano dueño de una próspera empresa que conjuga el envío de dinero con las agencias de viajes y una red de locutorios, y que está casado con una española. Lo interesante de la propuesta de las hermanas Prado es que incorporan a las tradicionales telenovelas matices propios de la vida de los inmigrantes latinoamericanos en España, como las llamadas telefónicas a sus familiares en los locutorios, en este caso al hijo y la madre de Marianela, que esperan impacientes en Perú a que les envíe el di-

nero que les permitirá comprar el billete de avión para reunirse con ella, o como las reuniones en los restaurantes y cantinas de comida típica. Las artistas (2003), “mezclando realidad con ficción, responden a varios de los perfiles de emigrantes” (p.85) que viven en Madrid y que ellas convierten en “estereotipos telenovelescos” (p.85).

Lo que Mercedes y Gloria Prado pretenden es que cuando los espectadores visualicen su telenovela, reconozcan en su entorno inmediato a los personajes e historia que en ella se presentan, porque precisamente esta capacidad de mimesis que poseen las telenovelas es la que más atrae a las artistas. En este sentido Mercedes Prado (2003) escribe que “el relato [del culebrón] está presente en todas las sociedades y en todos los lugares, y no habla de literatura, sino de la vida, de sus pasiones y miserias, sus dramas y alegrías, por eso su lenguaje llega a tanta gente, por eso es líder de audiencia” (p.84).

Los proyectos artísticos de Mercedes y Gloria Prado se distinguen por su carácter democratizador<sup>viii</sup>, es decir, por estar pensados para llegar a todos los sectores de la sociedad, especialmente al menos acostumbrado a acudir a museos, galerías o salas de arte para consumir productos artísticos. El lenguaje popular de la telenovela, por tanto, permite a las hermanas Prado transmitir un mensaje tan complejo como lo es el de la inmigración en España, de una manera sencilla y clara, lo que facilita que el ciudadano menos ilustrado participe y

reflexione sobre ella y se posicione ante la misma. Esta reflexión no se suele realizar en solitario, sino que es comunitaria ya que, como reconocen la propias artistas (Prado, 2003), lo que más interesa a los ciudadanos de las telenovelas no es el hecho de verlas, sino de contarlas y compartirlas. Este intercambio comunicativo que surge en torno a la telenovela propicia la interculturalidad, ya que se nutre de “la hibridación y el mestizaje, de la mezcla de memorias territoriales con imágenes que van llegando de fuera” (p. 84).

Otra de las conclusiones que se extraen de la obra *Cuando Llegó Marianela* hace referencia a la visión que tienen los latinoamericanos de España. Si hasta la actualidad las telenovelas procedentes de Latinoamérica han ofrecido una imagen de España como de país próspero y de auge económico, donde suelen viajar los hijos de los personajes ricos para formarse, esta telenovela muestra una realidad muy distinta de nuestro país, presentándolo como un lugar de sueños rotos, donde los latinoamericanos son explotados, marginados y distanciados de sus seres queridos y donde la mujer inmigrante, independientemente de los estudios que tenga, es abocada a realizar labores de limpieza, cuidar ancianos o niños o a ejercer la prostitución.

La mayoría de las telenovelas que se emiten por la televisión trabajan con las fórmulas temporales del cine, pasando del presente al pasado, mostrando un mismo tiempo pero vivido por dos personajes diferentes

en distintos espacios, proyectando sueños futuros etc., y todo ello en un mismo episodio. A veces se contextualizan en la actualidad, de manera que recrean acciones que se desarrollan en un tiempo familiar a los primeros espectadores que las consumen; pero otras lo hacen en algún momento de la historia del país que las produce, invitando al público seguidor de las mismas a viajar en el tiempo, un tiempo en el que el desarrollo y los avances tecnológicos aún no habían modificado la vida de los ciudadanos con su ritmo acelerado. Por otra parte, su emisión requiere de un tiempo prolongado que a veces dura incluso años, de modo que se apartan del tiempo precipitado e instantáneo del mundo global. Todo ello hace pensar que las hermanas Prado, al elegir la fórmula de la telenovela como base de su trabajo creativo y al situarla en el contexto español, lo que han pretendido es introducir el tiempo de los inmigrantes que viven en España dentro del espacio temporal global imperante en este país, contribuyendo así a la construcción de un “tiempo híbrido”, más en consonancia con todas las culturas que conviven en España.



Gráfico nº 5: *Cuando llegó Marianela (2003)*



Fuente: Cortesía de la artista

Sin embargo, en el vídeo *Nada que decir*, el tiempo de reflexión escogido es otro. En este caso se trata del “tiempo de colisión y enfrentamiento” de Hernández-Navarro, ya que la obra está articulada mediante fragmentos de vídeo que transcurren en el tiempo natural de la grabación, interrumpidos o alternados con imágenes estáticas que se mantienen en la pantalla durante un tiempo prolongado. No obstante, el sonido parece apartarse de este “tiempo de colisión” señalado para la componente visual de la obra, y aproximarse al “tiempo híbrido” de García Canclini o Bhabha, debido a que está compuesto por una melodía musical de *rap* que se escucha a lo largo de toda la obra, y que discurre paralela al sonido de fragmentos de testimonios de mujeres latinoamericanas que hablan, tanto en directo como en voz en *off*, transformándose en este último caso sus frases en palabras que se repiten y desaparecen como en un eco. La pieza de *rap* que compone la base musical de *Nada que decir* remite inmediatamente al espectador al ritmo constante y

monótono de los procesos productivos del mundo “desarrollado”, ya mencionados en el apartado primero de este artículo. Sin embargo, debido a que ésta es interpretada con un cadencia más pausada de lo normal, se puede aventurar que estos procesos de producción globales están adaptándose a los ritmos vitales locales; por lo que en el fondo, lo que las artistas persiguen con su obra es apoyar la construcción de un tiempo/cultura híbrido, en la que cada comunidad, sin renunciar a sus particulares, acepte combinarlas con las de las demás con las que convive.

Por ello, no es de extrañar que el objetivo último de las hermanas Prado con este trabajo sea mostrar cómo las mujeres latinoamericanas y caribeñas transforman la cartografía de las ciudades españolas, simplemente con su presencia. Las ciudades de España ya no son las mismas desde que empezaran a llegar inmigrantes de forma masiva a este país a finales de los noventa y, aunque algunos no lo deseen, el proceso de hibridación cultural se está produciendo de una manera espontánea, natural e inevitable.

A través de la visualización de la videoproyección *Nada que decir*, las artistas invitan al espectador a realizar un recorrido por las calles madrileñas para impregnarse de las aportaciones que las mujeres latinoamericanas realizan a las mismas: con sus gestos, su entonación a la hora de hablar, su vocabulario, sus comidas, vestuario, con su carácter y personalidad etc. El acento y el

particular uso del castellano que hacen los inmigrantes procedentes de América Latina son dos de los rasgos que más caracterizan a las personas procedentes de estas latitudes. Ejemplo de ello son las siguientes palabras extraídas de la obra (Ideas Felices, 2008): “La parada de la guagua estaba muy llena, pasaron tres camellos y no pararon y, como nadie me dio botella, terminé alquilando un carro que, por cierto, se pochó”. Las hermanas Prado (2008) señalan en el catálogo de la exposición *Cuando crucemos el océano. 14 visiones sobre la mujer latinoamericana y caribeña en España* (donde se visionó esta obra por primera vez), que su trabajo quiere incidir, y en ello coinciden con Cecilia Noriega-Bozovich, en cómo hablar un mismo idioma no implica que se produzca un entendimiento entre inmigrantes y nativos, o incluso entre los primeros entre sí. De manera que lo que en un principio pudiera verse con un punto de unión, acaba transformándose en un punto de desencuentro, en un obstáculo para la comunicación y los procesos que conducen a la interculturalidad y la hibridación, a no ser que exista voluntad para propiciar el entendimiento por parte de todas las comunidades que conviven en un mismo lugar y comparten el mismo idioma, en este caso el castellano.

Gráfico n° 6: *Nada que decir* (2008)



Fuente: Cortesía de la artista

### 3.2. Ana Navarrete y Verónica Perales

Ana Navarrete y Verónica Perales son dos artistas que compaginan la labor creativa con la docente, la primera de ellas en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca (de la que ahora es, además, su Decana) y la segunda en la de Murcia. Ana Navarrete es una artista visual que desarrolla su actividad a través de la utilización de diversos medios y de distintos tipos de intervención en la esfera artística como, por ejemplo, la participación en grupos de activismo político, especialmente feministas. Verónica Perales es una artista multimedia que, junto a Fred Adam y Andy Deck, integra el colectivo *Transnacional Temps*, volcado en el desarrollo de proyectos de eco-arte. En 2006 se unen para realizar el vídeo *N-340 Globalfem* que formaba parte de un proyecto<sup>ix</sup> mayor y de homólogo nombre, concebido por la propia Navarrete, y compuesto por diferentes dispositivos (mesa de vídeo a la carta, cartografía panorámica, mapa de las bases de datos, pieza de audio, portal web, neón y logo en vinilo), en cuyo desarrollo colaboraron también Fred Adam y Sylvia Molina.

En sus 20' de duración, el vídeo muestra imágenes filmadas desde un coche de la carretera N-340, concretamente del tramo comprendido entre Sagunto y Amposta. Durante toda una jornada de grabación, las artistas recogen con su cámara el paisaje, la arquitectura, las personas y, principalmente, la actividad empresarial/comercial característica de esta zona de tránsito que discurre paralela al mediterráneo. El resultado son imágenes que muestran el alto impacto ecológico del crecimiento urbanístico desmesurado en todas las ciudades que se encuentran en el trayecto de la N-340 señalado, pero también, cómo el negocio de la prostitución es uno de los más fructíferos en este eje territorial, incluso casi tanto como el del ladrillo o el de la hostelería.

El crecimiento económico de esta zona en los últimos años se debe, en gran medida, al desarrollo de una economía sumergida sustentada por la mano de obra barata que suponen los inmigrantes ilegales que se encuentran asentados en todo el litoral español, los cuales son especialmente demandados en la construcción, la agricultura, la hostelería, el servicio doméstico y la prostitución. Debido a su situación de clandestinidad, los inmigrantes suelen ser explotados, siendo obligados a trabajar largas jornadas, por poco dinero y en condiciones laborales poco adecuadas (“El crecimiento económico es posible gracias a la inmigración” se lee al principio del vídeo). En el caso de la mujer inmigrante la

situación se agrava ya que, según afirma la propia Navarrete (2006) como voz en *off* en el vídeo, “el trabajo doméstico y el sexual son considerados como no trabajo” dentro de la división clásica del trabajo, la cual está formulada desde una “posición androcéntrica”. Esto provoca que las mujeres inmigrantes se encuentren doblemente desprotegidas y vulnerables, debido a que no sólo no realizan un trabajo legalmente, sino a que este es un “no trabajo”. En consecuencia, muchas de ellas acaban buscando la protección de organizaciones criminales de las que terminan convirtiéndose en sus víctimas, sufriendo las amenazas, chantajes e incluso el secuestro por parte de estas, y siendo forzadas, en la mayoría de los casos, a vender su cuerpo contra su voluntad. En esta obra, por lo tanto, las artistas denuncian la total indefensión política y laboral de los inmigrantes ilegales que se encuentran en España, especialmente de las mujeres, ya que las leyes de extranjería españolas no les protegen, e incluso indirectamente, refuerzan el crecimiento de la economía sumergida, la trata de personas y unas condiciones de vida precarias para los mismos.

“La N-340 es un lugar de tránsito masivo de mercancías y cuerpos” (Navarrete, 2008, p.25), porque no sólo es una carretera muy utilizada por los camioneros que tienen como destino Europa, sino que las propias trabajadoras sexuales van trasladándose a lo largo de todo su recorrido debido a que su situación es, en palabras de

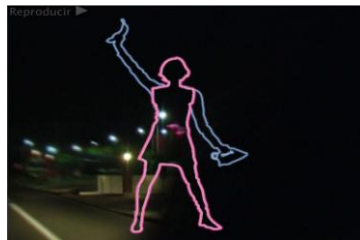
Navarrete (2006), el de “régimen de plaza”: trabajan 21 días seguidos y después las llevan a otro lugar. Las mujeres son, por tanto, una mercancía más con la que los hombres comercializan sin ningún tipo de pudor, y cuya venta aporta grandes beneficios a sus “propietarios”, lo que favorece la proyección e imposibilidad de extinción de este negocio, uno de los más rentables del capitalismo globalizado actual. En el catálogo de la exposición *Cuando cruzamos el océano*, Navarrete aclara esta idea cuando escribe:

El contexto económico global ha impuesto un nuevo orden doméstico y sexual que afecta a grandes grupos de mujeres migrantes; este es el lado femenino de la globalización, lo que se ha nombrado como un nuevo orden reproductivo mundial, que se obvia en todos los debates sobre globalización y olvida algo fundamental, que las políticas económicas neoliberales tienen efectos perversos para diversas zonas del planeta y, sobre todo, para las personas de color y mujeres. (2008, p.25)

En el vídeo se alternan imágenes muy rápidas, casi abstractas, grabadas desde el interior del coche cuando este va gran velocidad, con otras más lentas que sí permiten identificar el paisaje mostrado. Las primeras son acompañadas por los ritmos repetitivos de la canción “Sin perdón”, de la rapera Ari puello, y la segundas de una voz

en *off* que ofrece información social, política y económica relacionada con la N-340 y las personas que la transitan. Dentro de éstas últimas también se encuentran escenas que se corresponden con entrevistas a trabajadoras sexuales ubicadas a lo largo de esta carretera. Estos dos tipos de imágenes, las rápidas y las lentas, remiten al espectador a los dos tiempos que comparten rivalidad en la sociedad española contemporánea: el tiempo rápido del capitalismo globalizado y el pausado del inmigrante. A lo largo de todo el vídeo ambas temporalidades se muestran confrontadas, intentando no ceder ante las presiones de la oponente. Se trata, por tanto, del “tiempo de colisión” formulado por Hernández-Navarro, que las artistas también han pensado como única posibilidad para alterar el orden social, político y económico actual en España, y abrir nuevas vías de acción que tengan en consideración a los inmigrantes asentados en este país y, en especial, a las mujeres.

Gráfico n° 7: N340-Globalfem (2006)



Fuente: Cortesía de la artista

## Conclusiones

A pesar de que todas las obras analizadas a lo largo del presente artículo están en formato vídeo, ninguna de ellas responde a la categoría del documental televisivo que, por lo general, suele mostrar una visión dramática de las migraciones, que es la que más interesa a los medios de comunicación, por ser la que consigue aumentar los índices de audiencia. En cambio, todas las obras revisadas tratan de reflexionar sobre la inmigración femenina en España acudiendo a la metáfora, los mensajes subliminales, las imágenes evocadoras y bien pensadas, una selección de la música y de los textos muy cuidada y, por supuesto, mediante una estudiada manipulación del tiempo. Y, aunque la obra de Ana Navarrete y Verónica Perales es la que más se ciñe al registro documental, en ningún momento las artistas acuden al recurso fácil de mostrar imágenes dramáticas o violentas para captar la atención del espectador, sino que optan por sugerir a través de la imagen y decir/denunciar mediante el texto.

En opinión de Pedro Alberto Cruz<sup>x</sup>, si en algo se diferencia el Arte de los medios de comunicación es que éste, para tratar temas de violencia física o psicológica, acude a las imágenes evocadoras y sugerentes que invitan al espectador a reflexionar; por el contrario, los medios de comunicación optan por mostrar imágenes obscenas que simplemente exhiben, no remitiendo a nada más que no sea lo que exhiben, de

manera que no activan la mente del espectador incitándolo a plantearse los hechos que está viendo. En este sentido se puede aducir que mediante sus obras videográficas, las artistas objeto de estudio consiguen que el espectador analice la información audiovisual que éstas transmiten, tomando conciencia de la problemática de las mujeres inmigrantes en España y actuando en consecuencia para modificar sus conductas hacia posiciones más respetuosas, solidarias y tolerantes hacia las mismas. El vídeo, por tanto, permite a las artistas rescatar de la invisibilidad a las mujeres inmigrantes que se encuentran en España, contribuyendo así a evidenciar su precariedad laboral y existencial, y su desprotección frente a las leyes que regulan su presencia en este país. Gracias al uso de la tecnología, las mujeres artistas, inmigrantes o no, abren una brecha en los rígidos sistemas que regulan a la sociedad española, mostrando la necesidad de ciertos cambios sociales, políticos y económicos en los mismos, para adaptarlos a la diversidad cultural presente en España en los últimos años, y en donde la mujer inmigrante pueda tener un espacio de enunciación.

Por otra parte, si bien el desarrollo tecnológico ha sido el causante de la aceleración producida en el tiempo local, en manos de las artistas analizadas en este artículo la tecnología se convierte en una herramienta crucial para luchar precisamente

contra ese tiempo global instantáneo, convirtiéndose, paralelamente, en una plataforma de difusión del tiempo local del inmigrante. Pero además, los avances tecnológicos, como Internet, favorecen que las obras en vídeo estudiadas (realizadas mediante el uso de la tecnología) lleguen a un mayor número de personas, contribuyendo así a una mayor propagación del mensaje transmitido por las mismas.

Finalmente, aunque las artistas seleccionadas utilizan indistintamente el tiempo local, global, híbrido o de colisión, y con independencia de su pertenencia al grupo de las artistas españolas o de las residentes en

España, se puede concluir que el más utilizado es el tiempo híbrido y que el de colisión es el preferido por las españolas. No obstante, lo importante es que todas ellas se aproximan a la inmigración femenina, elaborando proyectos audiovisuales que exploran el interior de todas aquellas mujeres que, por un motivo u otro, en un momento dado de sus vidas se ven impulsadas a emigrar: sus expectativas, sueños, deseos, anhelos, frustraciones, motivaciones, desilusiones, esperanzas..., intentando desmantelar, al mismo tiempo, la imagen llena de prejuicios que la sociedad de acogida, generalmente, construye sobre ellas.

## Referencias

- BAL, M. (2008). Estéticas migratorias: movimiento doble. *Exit*, 32, 138-149.
- BHABHA, H. K. (1994). *The Location of Culture*. London: Routledge.
- BHABHA, H. K. (1996). *Cultures in Between. Questions of Cultural Identity*. London: S. Hall and P. Du Gay, Sage Publications.
- CHUS GUTIÉRREZ, directora de cine [Entrevista] (2002, octubre). *Consumer*, 59. Recuperado (20 de julio de 2007), de <http://revista.consumer.es/web/es/20021001/entrevista/>
- FAGONE, V. (1990). *L'immagine video. Arti visuali e nuovi media elettronici*. Milano: Feltrinelli.
- GARCÍA CANCLINI, N. (2004). *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de interculturalidad*. Barcelona: Gedisa.
- GARCÍA CANCLINI, N. (2005). *La globalización imaginada* (2ª ed.). México: Paidós.
- GARCÍA CANCLINI, N. (2007). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (2ª ed.). Barcelona: Paidós.
- HERNÁNDEZ NAVARRO, M. A. (2008a). El océano infinito. Hacia una política de lo amorfo. *Cuando crucemos el océano. 14 visiones sobre la mujer latinoamericana en España* (pp. 9-10). Alicante: MUA.
- HERNÁNDEZ NAVARRO, M. A. (2008b). Mimoune. *Acento*, 8, 35-38.
- Ideas Felices (Productoras & directoras). (2008). *Nada que decir* [DVD].
- JURADO CHUECA, F. (2007, 26 de marzo). La locura de la inmigración. *El comercio*. Recuperado (11 de junio de 2007), de <http://www.elcomercio.com.pe/EdicionImpresa/Html/2006-08-11/ImEcCronicas0556735.html>
- NAVARRETE, A., PERALES, V. (Dirección conjunta del vídeo). (2006). N-340 Globalfem [DVD]. Disponible en <http://www.n340.org>
- NAVARRETE, A. (2008). N-340 Globalfem. *Cuando crucemos el océano. 14 visiones sobre la mujer latinoamericana en España* (pp. 24-25). Alicante: MUA.

NORIEGA-BOZOVICH, C. (Productora & Directora). (2006). *Ulises, exvoto, explicación y exceso* [DVD]. Disponible en <http://www.ingenio400.com/>

NORIEGA-BOZOVICH, C. (Productora & Directora). (2007). *Aracné* [DVD]. Disponible en [http://www.cecilia-cecilia.com/p\\_ficha\\_aracne\\_vid.htm](http://www.cecilia-cecilia.com/p_ficha_aracne_vid.htm)

NORIEGA-BOZOVICH, C. (2008). *Aracné. Cuando crucemos el océano. 14 visiones sobre la mujer latinoamericana en España* (pp. 18-19). Alicante: MUA.

PRADO, M. (2003). Cuando llegó Marianela. En R. Doctor (Ed.), *Nuevas Cartografías de Madrid* (pp. 82-89). Madrid: Casa de América y Casa Encendida.

PRADO, M., & PRADO, G. (n.d.). *Ideas Felices*. Recuperado (20 de diciembre de 2008), de <http://www.ideasfelices.com>

PRADO, M., & PRADO, G. (2008). Nada que decir. *Cuando crucemos el océano. 14 visiones sobre la mujer latinoamericana en España* (pp. 28-29). Alicante: MUA.

SPIVAK, G. (1998). Can the Subaltern Speak? En C. Nelson & L. Grossberg (Ed.), *Marxism and the Interpretation of Culture* (pp.271-3139). Urbana Il: University of Illinois Press.

TREJO, E. (Productora & Directora). (2007). *Memoria In-between* [DVD]. Sin publicar.

TREJO, E. (Productora & Directora). (2007). *¿Qué pasa Neng?* [DVD].

Universidad Pontificia de Salamanca (2003). *Nuevas cartografías de Madrid*. En R. Doctor (Ed.), *Nuevas Cartografías de Madrid* (pp.14-33). Madrid: Casa de América y Casa Encendida.

#### **Cita de este artículo**

ALCAIDE RAMÍREZ, A. (2011) Estéticas migratorias: conexiones entre el videoarte y la diáspora femenina. El caso de las artistas españolas y residentes en España. *Revista Icono14 [en línea] 2 de Enero de 2011, Año 9, Volumen 1*. pp. 67-90. Recuperado (Fecha de acceso), de <http://www.icono14.net>

---

<sup>i</sup> “Instrumento capaz de crear un tipo de imagen que tiene una inédita y productiva densidad, física y comunicativa, orientada, en una contraposición, declarada, contra las otras imágenes, banales y masificadas de la televisión”. (Traducción de Aurora Alcaide)

<sup>ii</sup> “Unir en una misma apariencia, pero también en una misma matriz, luz, sonido y movimiento”. (Traducción de Aurora Alcaide)

<sup>iii</sup> Según Mieke Bal (2008), la exposición titulada 2MOVE: Estéticas migratorias, organizada en Murcia en 2007, “fue un intento de concretar el concepto [de “estéticas migratorias” (de la migración y su estética)] en una exploración de la interacción entre dos tipos de movimiento, el vídeo, como forma muy difundida de la imagen en movimiento, y la migración y el movimiento social de las personas” (p. 138).

<sup>iv</sup> Néstor García Canclini (2007) entiende por hibridación “procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas [no puras], que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (p.14).

<sup>v</sup> En la página web de la artista el lector podrá consultar otras obras no relacionadas con la inmigración: <http://www.cecilia-cecilia.com>

<sup>vi</sup> En este vídeo la artista identifica al emigrante con personajes tan emblemáticos como lo son el Quijote o Ulises, es decir, con eternos viajeros que pasaron gran parte de sus vidas absorbidos por la locura de la persecución de un ideal, de una tierra mejor que conquistar.

<sup>vii</sup> Una de las primeras imágenes que se ofrecen de Madrid en la telenovela Cuando llegó Marianela es la de una boca de Metro. Los estudios realizados por la Universidad Pontificia de Salamanca (UPS) revelan que este espacio de interconexión actúa como “mapa conceptual de Madrid para los inmigrantes” (UPS, 2003, p.31). Estos prefieren viajar en metro porque les resulta más fácil orientarse en la ciudad viajando en este medio de transporte que en autobús. Por otra parte, el metro es más rápido y debido a sus largas jornadas laborales, cualquier ahorro de tiempo es fundamental. Pero además, esta rapidez del metro les permite pasar casi desapercibidos ante el resto de ciudadanos, evitando así que la gente los mire “raro”, como ocurre en el autobús.

<sup>viii</sup> En su página web, las artistas (Prado, M., & Prado, G., n.d.) señalan como premisa principal de su trabajo la democracia cultural: “Partimos de la idea de democracia cultural en base a la existencia de múltiples culturas que conviven en un mismo territorio, desde la formal a la popular, la local o la importada, así como la idea de que sean los propios individuos los que a través de su visión personal del mundo desarrollen la cultura. De esta forma, esta dejará de ser un bien de consumo para convertirse en una oportunidad de desarrollo personal y colectivo para todos los grupos sociales”.

<sup>ix</sup> Para mayor información acerca del proyecto N-340 Globalfem, ver: <http://www.n340.org>

<sup>x</sup> Estos conceptos fueron desarrollados por Pedro Alberto Cruz en la conferencia que impartió en el CENDEAC, Murcia, dentro del curso: “Iconoclastia e iconolatría. Imagen, terrorismo y ceguera”, el 15 de octubre de 2008