

GÉNERO Y POSTCOLONIALISMO EN LA CREACIÓN VIDEOGRÁFICA:
MUJERES QUE ESCRIBEN CON LA CÁMARA Y SEDUCEN EN LA PANTALLA
*GENRE AND POSTCOLONIALISM ON VIDEO CREATION: WOMEN WRITING IN VIDEO
CAMERA AND CAPTIVATING ON THE SCREEN*

Xesqui Castañer López
Facultad de Geografía e Historia (Universitat de València)

RESUMEN

Postcolonialismo y feminismo utilizan conceptos comunes para el análisis y de/construcción de las narrativas dominantes. En países donde la colonización ha hecho estragos, las mujeres ponen en valor su empoderamiento como protagonistas de su destino. En esta línea las mujeres han aportado sus propuestas feministas para una nueva visión de lo colonial/postcolonial. Este trabajo pretende hacer un chequeo por aquellos trabajos videográficos de mujeres que, después de haber sido colonizadas, han realizado una descolonización cultural, situando su creatividad en varios continentes.

La narración representa una crítica aguda a nuestras ideas sobre la sexualidad y las relaciones amorosas.

Palabras clave: feminismo, género, postcolonialismo, vídeo, nuevas tecnologías, postmodernismo.

ABSTRACT

Postcolonialism and feminism use common concepts for the analysis and de/construction of the dominant narratives. In countries where the colonization wreaked havoc, the women are putting in value the power as decision makers as protagonists of their destination. In this point of view, the women have contributed with their feminist offers to a colonial/postcolonial new view. This paper tries to do a checkup for those women's video works that, after they having being colonized, they have realized a cultural decolonization, placing their creativity in several continents.

Keywords: feminism, genre, postcolonialism, video, new, technologies, postmodernism.

SUMARIO

1.-Introducción. 2.-Descolonización y multiculturalismo en África y los Países Musulmanes.

3.-Las peculiaridades del postcolonialismo en América latina. 4.-Postcolonialismo desde occidente. 5.-Conclusión. 6.-Bibliografía.

1. Introducción

El vídeo desde sus comienzos se presenta como una herramienta crítica en cuyo funcionamiento confluyen espacio y tiempo, lo que le sitúa en un lugar privilegiado en el arte contemporáneo. A partir de los años 90, se convierte en el soporte preferido para el trabajo de las artistas interesadas en la investigación de las posibilidades que ofrece para la escritura de las nuevas narrativas de género. Al actuar como un espacio de representación simbólica del mundo, resulta el medio más adecuado para la elaboración de un nuevo tipo de escritura digital desde la perspectiva feminista.

Los nuevos discursos de género se han reubicado en el marco de la globalización, desde posicionamientos críticos y resistentes. Esa disidencia tiene uno de sus orígenes en teorías y tomas de postura, surgidos a partir de posicionamientos postcolonialistas (Carrera, 2009), tal y como ha señalado Sara Suleri (1989). Para Brigitte Adriansen:

El postcolonialismo se puede definir como una reflexión crítica acerca del discurso occidental hegemónico: se cuestiona la representación del «otro» (postcolonial) por parte del sujeto colonial. Se cuestiona la omnipresencia en la literatura, la historiografía y en los medios de comunicación entre otros, de un discurso que parte de una concepción eurocéntrica y que niega la identidad del Otro para reafirmar la suya propia (1999: 56).

En sus orígenes la teoría postcolonial tiene precursores importantes como Frantz Fanon (1961) y los autores de la negritud parisinos de principios de siglo, pero a lo largo del siglo XX se nutre de teorías de base que incorporan principios tales como el de hegemonía (Gramsci) y el de la dialogía (Bajtín), para más tarde fusionarse con los principios teóricos deconstructivo/postestructuralistas de la filosofía de Foucault. El reconocimiento público se produce a partir de los escritos de tres escritores procedentes del Tercer Mundo pero residentes en EE.UU.: el palestino Edward Said y los indios Gayatri Spivak y Homi Bhabha.

Si bien todos estos autores realizan un profundo análisis del colonialismo desde lo que hoy llamamos «posiciones subalternas», ninguno aborda categorías como sexo y sexualidad. Es a partir de las teorías y prácticas feministas cuando se elabora una nueva visión de la colonialidad, sobre todo por parte de las mujeres afrodescendientes e indígenas, que desde su subalternidad han hecho un discurso crítico y transformador.

Postcolonialismo y feminismo han utilizado conceptos comunes para el análisis y de/construcción de las metanarrativas dominantes. Comparten la posición de alteridad con respecto a éstas, y por lo tanto la posición de «otro», colonizado o femenino. La jerarquía implícita en el binomio mismo/otro constituye un objetivo a la vez que un instrumento de análisis (Johnson-Odin, 1991) de estas prácticas.

En esta línea de análisis, Linda Hutcheon, destaca tres objetivos comunes al postmodernismo y el postcolonialismo: de/construcción de la subjetividad, de/construcción de la historia y, finalmente proyecto de futuro para la transformación social. Éste último quizás es el menos claro en los postulados del postmodernismo (1989).

Creadoras de otras culturas, diferentes al mundo occidental, han trabajado para denunciar situaciones o poner en valor el empoderamiento de las mujeres como protagonistas de su destino, en países donde la colonización ha hecho estragos. Y es en esta línea donde las mujeres han aportado sus propuestas feministas para una nueva visión de lo colonial/postcolonial (Bahati Kuumba, 1994).

Este trabajo pretende hacer un chequeo por aquellos trabajos videográficos de mujeres que después de haber sido colonizadas, han realizado una descolonización cultural, situando su creatividad en varios continentes, destacando el posicionamiento de mujeres originarias de América Latina, en concreto mexicanas, por el peso que el soporte vídeo tiene en la actualidad en ese país.

2. Descolonización y multiculturalismo en África y los Países Musulmanes

La construcción del género en África se ha estructurado a partir de su función en la sociedad y como consecuencia de un conjunto de saberes y conductas. Las antiguas formas de arte africano se desarrollan en un contexto social centrado en el parentesco y basado en pautas de autoridad. Las nuevas formas se insertan en el entorno urbano y proceden de las clases medias emergentes.

Jan Hoet, director de la IX Documenta de Kassel en 1991, analiza las causas del desinterés africano por el arte contemporáneo a nivel básico, no siendo así a nivel institucional donde han proliferado las Bienales como las de Dakar o Johannesburgo. Justifica ese desinterés, por la ausencia de una tradición similar a la occidental en la que los artistas de las vanguardias rompen con la tradición, surgiendo de esa ruptura la figura del artista moderno, varón e innovador. Finalmente señala como causa, el hecho de que las relaciones entre el arte de oriente y occidente, muy valorado y utilizado por las vanguardias, se produce de una forma jerarquizada (Méndez, 2005).

En un contexto como éste, el vídeo encuentra muchas trabas para tener un desarrollo similar al de occidente. Sin embargo, a pesar de las dificultades, existen artistas como Tobi Ayedadjou, originaria de Benin, que desde Túnez está elaborando sus discursos en este soporte.

En un lugar como Benin no se puede practicar el videoarte por falta de material tan básico como una cámara o un trípode. Por esta razón se ha trasladado a Túnez y ha formado un equipo de vídeo artistas para promocionar este medio en África. Tobi es una artista autodidacta, pero con un brillante sentido de la creación. Entiende el videoarte como el final de un proceso que comienza con el vídeo, la fotografía o la instalación. Recorre miles de kilómetros y muestra a los artistas ortodoxos que se puede hacer vídeo sin haber tenido formación al respecto.

En su proceso creativo siempre aparece el peso de su historia y su realidad cotidiana como mujer africana, que según sus propias palabras es una vida triste y oscura, siempre bajo la autoridad de los hombres.

En 2011 realiza tres vídeos en los que filma sus pies mientras prueba su cámara y su nuevo objetivo. Al mismo tiempo en la televisión se oye el sonido de una película de Sidney



Fig.1. Tobi Ayedadjou, *Dad, can you hear me*, 2012, ©artista

Pollack, titulada *La sombra de un secuestro*. Esta performance convertida en diferentes vídeos por azar, son montados sin ningún tipo de manipulación de la imagen ni del sonido.

En 2012 trabaja dos piezas cortas con mensajes claros con respecto a la cotidianeidad. *L'espace entre (d)eux*, muestra las relaciones que se establecen en un acto doméstico, consistente en el doblado de la ropa limpia que se hace en su casa sábados y domingos. En *Dad, can you hear me?* (fig. 1), rodado en el pueblo de Jetpur (Rajasthan-India), muy lejos de su lugar de origen, se sitúa ella misma en medio de un paisaje de la India con un lago y en medio hay una puerta que traspasa sin apenas tocarla. Representa un sueño entre pasado y presente para mejorar el futuro.

En 2013 utiliza la acción del cuerpo fragmentado en dos vídeos titulados *Drip by drip* e *[In] accurate melody*. En el primero, representa a alguien duchándose pero al que solo se le ven las piernas y de vez en cuando cae sangre siguiendo unos versos de Paul Valéry. En el segundo, vuelve a utilizar otra parte del cuerpo, en este caso las manos de una mujer tocando el piano y otra que cose a máquina. El sonido que producen ambas, simultáneamente, provoca una melodía armónica que simboliza la vida¹.

En los países de religión musulmana, la actividad artística de las mujeres se hace imposible, razón por la que se ven obligadas a formular su discurso fuera de su propio país. El exilio es un lugar complejo desde el punto de vista de la identidad, es un lugar de negociación entre pasado y presente, entre la memoria del origen y la necesidad de reinventarse en un país desconocido. Exiliadas son la mayoría de las artistas provenientes de áreas geográficas donde la religión musulmana supone toda clase de trabas para la creación.

Shirin Neshat (Oazvin, Irán) y Mona Hatoum (Haifa), proceden de Irán y Palestina y residen en Estados Unidos y Londres, respectivamente. Ambas sitúan su obra dentro de los parámetros sociales, culturales, políticos, religiosos e ideológicos que viven las mujeres en estos países. Shirin Neshat realiza su trabajo en soporte multimedia, donde conviven fotografía, vídeo y cine. Este último medio es el que utiliza en su largometraje *Women Without Men* (2009). La trama comienza en 1953, cuando el gobierno británico –con la ayuda del americano– decide intervenir en Irán para derrocar a Mohammed Mossadegh e instaurar la dictadura del Sha de Persia. Esta historia es una adaptación de la novela homónima de la escritora iraní Shahrnush Parsipur. Además de retratar el papel de la mujer, analiza la compleja realidad de la sociedad iraní de la época y subraya el valor simbólico del jardín en la tradición islámica (Zabel, 2001).

¹ Tobi Ayedadjou en <http://www.tobiayedadjou.com/art-videos/> [Fecha de consulta: 16-9-2013].

Mona Hatoum, de origen palestino pero educada en Líbano, a partir de los años 80 comienza a realizar performance y vídeo. En ambas disciplinas plasma su preocupación por el funcionamiento de las estructuras de poder y de la religión musulmana en la vida de las mujeres. *Mesures of distance* (1988) es una pieza de vídeo donde aparecen el estereotipo femenino de la madre sometida al poder patriarcal mezclado con una especie de disolución de la identidad y sentimiento de pérdida y desorientación, generadas por el exilio. En el vídeo sobre el cuerpo desnudo de su madre mientras se ducha, visualiza las cartas que ésta le enviaba desde Beirut, haciéndole confidencias sobre su sexualidad y poniendo énfasis en el lenguaje con frases como «no le digas nada a tu padre». En la obra se pone de relieve el nivel de intimidad entre madre e hija, en un proyecto creativo en el que la madre es capaz de presentarse libremente, bajo una forma que consolida un vínculo de identidad independiente de las preocupaciones coloniales y patriarcales (Archer, Brett, Zegher, 1997).

Nacida en Terme (Turquía), Sükran Moral vive a caballo entre Roma y Estambul. Sus preocupaciones temáticas se centran en la violencia de género, la discriminación, el matrimonio forzado de las niñas, la difícil situación de las prostitutas en los burdeles, en resumen las circunstancias «underground» ante las que el público hace la vista gorda. Por lo tanto se puede afirmar que el grueso de su producción tiene que ver con la resistencia.



Fig.2. Sükran Moral, *Underground Istanbul*, 2007, ©artista

En *Underground Istanbul* (2007) (fig.2) en la Galería Lab, Moral interactúa con la gente que pasa, mostrándoles pequeñas pancartas que decían «para la venta, pos venta, la venta de fin de temporada, artista a la venta...» y así sucesivamente. Improvisa sobre la base de su diálogo creativo con el centro de Manhattan. La doble proyección en las dos paredes detrás de ella, muestra la primera actuación de Sükran sobre los temas filmados en el burdel más antiguo de Estambul.

En la misma línea militante contra la violencia cultural y religiosa que sufren las mujeres del mundo árabe se encuentra la producción videográfica de Nazan Azeri (Turquía). Sus temáticas se centran en conceptos como «lo que se arrastra», «lo que cubre y lo que no se puede cubrir», «relación naturaleza-espacio» o el poder de la «mujer-cuerpo», todo ello muy ligado a una actitud crítica y resistente contra aquellas vestiduras como el burka, el niqab o el chador, que suponen una imposición religiosa, dirigida a eliminar sentimiento de deseo, sexualidad y libertad en las mujeres y, al mismo tiempo, una visualización del poder patriarcal masculino (Solans, 2013). En *a Day* (2001), reflexiona sobre la situación de la mujer en el espacio doméstico y una madre sentada a la mesa dialoga con una muñeca, enfatizado el rol de madre y la soledad en el entorno del hogar. En *Dream Roles* (2002), una figura femenina tumbada en el suelo y cubierta con un vestido blanco se confunde con la naturaleza como espacio de libertad. En *Dragging* (2004) arrastra dos prendas de color blanco y negro, ilustrando de esta forma la cara y cruz de la sumisión. Finalmente en *Uncovered* (2010), vacía un armario que estaba lleno de trajes de hombre y, uno a uno, los arrastra por la calle hasta un bosque cercano a la ciudad, donde los va colgando de los árboles, liberándose de la autoridad patriarcal representada en el atuendo masculino².

Ghazel, nacida en Teherán, estudió en Francia, Alemania, Inglaterra y Estados Unidos. Actualmente reside en París, donde destaca en el ámbito de las performances e instalaciones. En 1997 comenzó una serie que titula *Me*, compuesta por una serie de films protagonizados y editados por ella misma, centrados en el chador, velo que utilizan las mujeres islámicas. La serie consta de 660 escenas tipo sketch y veinte horas de películas, las distintas partes de esta serie han engrosado las colecciones del Centre Pompidou de París y el MUMOK, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig en Austria.

En *Yo y todos los otros* (2007), la artista aparece ataviada con un chador, realizando una serie de actos como boxear, romper platos contra la pared, atajar la pelota, planchar y emular a los prisioneros de Guantánamo. La escenificación de cada acto no denota particularidad alguna, según la artista: son calles, parques y habitaciones comunes, de diferentes lugares del mundo.

² Los vídeos de Azan Nazeri se encuentran en: <http://www.nazanazeri.com.tr/vidéolar.aspx?lang=1> [Fecha de consulta 3-10-2013].

A pesar de que Ghazel usa una marca cultural propia del mundo musulmán con ironía y humor negro, su obra no pretende quedarse en un plano étnico o religioso, sino que desea retratar los detalles de la vida cotidiana de hombres y mujeres, más allá de diferencias culturales:

En este trabajo no intento hablar de mí. Si utilizo mi imagen de mujer y de iraní, es porque soy ambas cosas. Bajo el pretexto de un trabajo autobiográfico, intento retratar al ser humano actual, más allá del género y la etnia. El chador, que se ha transformado en un símbolo y en un vínculo entre distintos escenarios que aparecen en los vídeos, es sólo un color local, tal como el humor negro que utilizo en mis obras³.

3. Las peculiaridades del postcolonialismo en América Latina

En el contexto latinoamericano se produce una bipolaridad dentro del discurso colonial, donde el postcolonialismo convive con el neo-imperialismo. Esto ha supuesto que en el marco de la globalización, no se puedan formular los términos «postcolonial» y lo «colonizador» como equivalentes a centro y márgenes. El centro se ha difuminado y des-localizado bajo la influencia de los medios de comunicación y los márgenes ya no se centran en un territorio definido, sino que se han ampliado a todo tipo de periferias. En el caso de América latina el neo-imperialismo no procede solo de EE. UU., sino también de Europa y Asia, lo que le coloca en una nueva posición de marginalidad. Sin embargo esta posición de marginalidad ha dado lugar a planteamientos feministas por parte de las chicanas y afrodescendientes. En esta línea, autoras como Lélia González han reflexionado sobre el concepto de *amefricanidad* y han denunciado la latinidad como una nueva forma de eurocentrismo (Curiel, 2007). En este caso la *amefricanidad* se entiende como un proceso histórico de resistencia al igual que el feminismo indígena. En ambos casos se cuestionan las relaciones patriarcales racistas y sexistas, a la vez que los usos y costumbres de sus propias comunidades para seguir manteniendo la subordinación de las mujeres. Y es en esa línea crítica donde se inscriben los trabajos de artistas mexicanas cuyo discurso se ha centrado en numerosas ocasiones en problemas como el indigenismo o la frontera. Esto se debe a que, probablemente, México es el país de América Latina donde el vídeo se ha convertido en el soporte narrativo más utilizado por las artistas para escribir sus discursos feministas, relacionados con las imágenes del «otro».

No hay obras de referencia que compilen la historia del videoarte en México, a pesar de que hay un colectivo importante de creadoras/es que utilizan este soporte para sus

³ <http://www.artes.uchile.cl/noticias/43786/conversaciones-mac-cuatro-mujeres-cuatro-miradas-videos> [Fecha de consulta 6-11-2013].

creaciones (González, Lerner, 1998). El discurso historiográfico existe, pero muy fragmentado. En los últimos tiempos la vídeoasta⁴ Sarah Minter, la curadora Erandy Vergara y Fernando Llanos, han llevado a cabo un proyecto que llaman *Salta pa'tras* y que tiene como objetivo recomponer la fragmentada historia del vídeo en México (Minter, 2008).

El vídeo como nueva herramienta artística se ha consolidado como constructor de imágenes para las artistas mexicanas que, como dice Márgara Millán (1996), resulta una tecnología dócil y muy adecuada para la introspección de la creación femenina. Al mismo tiempo, Cynthia Pech (2006), ha reflexionado sobre las aportaciones de la teoría feminista posestructuralista al debate de recuperación de la experiencia femenina como lugar político. Actualmente hay muchas mujeres vídeoastas en México, comprometidas con la creación desde distintas posiciones, pero no todas lo hacen desde una perspectiva de género. Sin embargo el vídeo resulta un medio idóneo para la práctica feminista, entendida como un conjunto de discursos críticos y reflexivos sobre la condición de la mujer real. En este sentido se entiende el vídeo como espacio, lugar, tiempo y texto donde las mujeres se atreven a verse y ser vistas.

El vídeo es sin duda el medio donde la exploración de lo postcolonial femenino ha encontrado un soporte idóneo para seguir con la experimentación que antes se producía en otros medios. Para Ana Sedeño:

Esta revalorización también ha tenido lugar en el desarrollo de la videografía de creación mexicana, con una doble razón si se tiene en cuenta que la identidad resulta el otro concepto en juego. El país y la riqueza de sus etnias e identidades junto a la feminidad como modo de estar en el mundo ha generado enriquecedores trabajos videográficos, en unos momentos en que la hibridación es uno de motores culturales más potentes (2006).



Fig.3. Sarah Minter, *Alma Punk*, 1992, ©artista

⁴ En México se llaman vídeoastas a los/as artistas que realizan su trabajo en soporte vídeo.

Artistas como Sarah Minter, Pilar Rodríguez, Julia Barco o Mari Carmen de Lara se encuentran en esta línea, aunque las aportaciones teóricas y prácticas no tienen la misma importancia.

Parte de la obra de Sarah Minter (1953) son trabajos de docu-ficción en colaboración con bandas de zonas marginadas de la gran metrópoli, donde conviven diferentes etnias y culturas. *Nadie es inocente* (1987), sobre las bandas punk en Ciudad Nezahualcóyotl, es una pieza donde queda patente no solo su interés por la marginación, sino por la participación de los involucrados en su propia historia. En *Alma punk* (1992) (fig.3), cuenta la historia de una desilusionada mujer punk viviendo al margen de la sociedad y que salta la valla fronteriza en Tijuana para escapar a los Estados Unidos, donde estará doblemente marginada como mujer de raza negra e inmigrante.

Desde 2006 trabaja en un proyecto titulado *Multiverse*, sobre comunidades utópicas que pueblan el mundo, es decir, aquellos conglomerados sociales donde «hacen posible el sueño de ser de otra manera» en lo político, económico, social y espiritual.

El videoarte, específicamente el indígena y de género, muestra proyectos radicales de lectura y escritura. Es la suya una escritura no lineal, interdisciplinaria, multidireccional y multiétnica. Según Araceli Zúñiga:

...videastas indígenas provenientes de comunidades rurales y urbanas de México han ido articulando en su producción audiovisual puntos de vistas que reflejan la riqueza y diversidad de la población indígena (...), siendo uno de los aspectos más reconocibles del vídeo indígena en México el rol que ocupa la comunidad en el proceso, ya sea incidiendo directamente o desde el imaginario de las autoras (2009:48).

En esta línea se ubica el trabajo de Julia Barco (1953). Desarrolla su actividad entre México DF, la ciudad de Oaxaca y Colombia. Estudia Comunicación en la Universidad de Cornell y la maestría en estudios visuales en el MIT (Massachusetts Institute of Technology), ambos en EE.UU. Su principal aportación técnica se basa en los fragmentos con los que modifica la apreciación del espectador, bombardeando su interior. En la década de los 80 se traslada a México para hacer su tesis sobre el *Istmo*. El contacto con la cultura mexicana, las comunidades y culturas indígenas, le abre los ojos y la mente. En DF toma contacto con ONG's ligadas al feminismo, a los derechos de las mujeres y a la violencia de género, persistentes en el mundo postcolonial. Pero no empieza a experimentar hasta que no se hace con una cámara de pequeño tamaño y gran calidad, con la que capta imágenes que posteriormente edita en el ordenador. Una docena de piezas conforman la filmografía principal de Julia Barco: *Slow food, maíz nuestro de cada día*, en el que una mujer indígena hace la masa perfecta para la tortilla perfecta. *Checkpoint/Paso*, una lectura dual de los

muros que dividían antes a Berlín y ahora alejan cada vez más a los habitantes de México y Estados Unidos. *Latitudes*, recreación sobre los enfrentamientos Norte-Sur. *Chelas y pañuelos*, el erotismo y el juego en una fiesta tradicional en Juchitán (Oaxaca). En todas estas piezas aflora la inquietud poscolonial contra el neo-imperialismo de la cultura eurocéntrica.

Mari Carmen de Lara (1957), relata sus preocupaciones personales y sociales de mujer forjada en y con el pensamiento feminista de los años setenta, y cómo lo ha hecho suyo a través de la práctica cinematográfica y su compromiso social. Cuestiona los temas tabúes que siguen marcando la historia social en México, como son la despenalización del aborto, el maltrato intrafamiliar de las mujeres, la salud reproductiva, el SIDA, la explotación de las obreras, la inequidad de género, etc. *Opera Feminea* reúne fragmentos de sus trabajos más representativos y censurados, tales como *No les pedimos un viaje a la luna* (1985), documento filmico que recoge las consecuencias políticas sociales del terremoto de 1985 en México, a través de la visualización de las condiciones de explotación laboral del gremio de las costureras, y una crítica muy dura a la figura presidencial.

Ximena Cuevas (1963) es una de las principales videoastas mexicanas. Sus trabajos se han mostrado en festivales internacionales de cine y vídeo como el Sundance y el New York Film Festival. Ha participado como conferenciante invitada en muchos eventos, como el organizado por el Pacific Film Archives en San Francisco, el Museum of Contemporary Art en San Diego y el Guggenheim de Nueva York y Bilbao. Parte de su obra profundiza en la sociedad y cultura rural o chicana. En su videografía se encuentran piezas como *Corazón sangrante* (1983) (fig.4), *Las 3 muertes de Lupe* (1983-84), *Noche de Paz* (1989), *Un Dios para Cordelia* (1995), *Cama* (1998), *Marca Registrada* (2001), *Turistas* (2001-2002), *Planetario* (2002) y *Tómbola* (2003). En *Corazón sangrante* utiliza una estética ligada a la mexicanidad en la que sigue una de las tradiciones artísticas de la cultura y la plástica de su país.



Fig.4. Ximena Cuevas, *Corazón sangrante*, 1983, ©artista

En *Si la bomba cae* (2000), se adentra en un «environnement» de paneles al estilo de Vasarely, con pantallas donde proyecta vídeos piratas en los que confluyen todo tipo de imágenes del antiguo y nuevo México, confrontando pasado y presente desde una posición crítica. En 2001 el MOMA de Nueva York adquiere nueve vídeos suyos para su colección permanente, y es la primera vez que esta institución adquiere obra de una videoartista mexicana.

La tradición mexicana sobrevive a lo largo de todo el siglo XX. Es en esa tradición en la que se inscribe la obra de Pilar Rodríguez (1962). Indaga sobre la idea de la experiencia poética del desplazamiento y las relaciones mujer-frontera. No tiene una obra muy extensa de lo que se puede denominar imágenes en femenino. Sus vídeos más importantes son *La idea que habitamos* (1990) y *Ella es frontera* (1995) (fig.5). En ambos trabajos la cultura chicana es referencia obligada al mismo tiempo que la visión femenina de la chicanidad. En *La idea que habitamos*, reflexiona sobre la situación de la mujer chicana siempre metida en casa. A través de poemas cuestiona la soledad y la identidad de una mujer doblemente dividida, como mujer y como chicana. Este no es un vídeo ni narrativo, ni documental, solo poético. En la misma línea está *Ella es frontera*, aunque en este caso el desarraigo y el desplazamiento se visualizan en una mujer partida en dos (Pohlman, 2011).



Fig.5. Pilar Rodríguez, *Ella es frontera*, 1995, ©artista

4. Postcolonialismo desde occidente

Aunque resulta sorprendente, los movimientos migratorios que se han producido a raíz de las desigualdades entre el primer y el tercer mundo, en el marco de la globalización, han provocado reflexiones muy interesantes sobre la situación de las mujeres emigrantes. La neo-colonización de las inmigrantes que han abandonado su país en busca de trabajo y han tenido que adaptarse a formas de hacer y pensar que les son completamente ajenas, también ha sido objeto de discursos postcoloniales desde occidente.

Por una parte se producen incursiones en la cultura oriental, utilizando sus postulados a diferentes niveles para elaborar discursos, dirigidos a la desconstrucción de estereotipos. Este es el caso de gran parte del trabajo que Julia Montilla viene realizando en los últimos años y que tiene que ver con nuestra claudicación ante los productos de las grandes empresas de la cultura de entretenimiento. En sus series más recientes, ha tratado el tema de las telenovelas, los fenómenos paranormales, el género del musical hollywoodiense o la música pop. Su trabajo también puede inscribirse en la teoría y la práctica postcolonial (Suleri, 1992), que en cierta manera utiliza conceptos muy similares al análisis y desconstrucción de las narrativas dominantes. En esta línea se sitúa *Too much heaven* (2005-06), cuya acción se sitúa en la India, donde Montilla pasó seis meses en 2005. En Mumbai (Bombay), se encuentra Bollywood, el complejo cinematográfico que produce cada año cerca de mil películas. A través de fotografías de formato medio, dos vídeos, una pintura mural y vinilos sobre los cristales, realiza una reinterpretación de los códigos estéticos y comerciales habituales en Bollywood. Pero Montilla da unos pasos atrás, toma distancia para abstraerse del *mainstream* y recontextualiza ciertos arquetipos que son recurrentes en su obra. Los vídeos y las fotografías muestran bailes populares de la India, interpretados en localizaciones comunes, por actrices autóctonas que visten elegantes trajes típicos. Subraya así una idea fundamental en su obra, la construcción de la identidad femenina, desde la fusión de diversas expresiones culturales, la local y la importada de Hollywood (Hontoria, 2006).



Fig.6. Susana Casares, *Avant propos*, 2006, ©artista

Susana Casares, en *Avant Propos* (2006)⁵ (fig.6), indaga sobre la condición de las mujeres de origen árabe que aun perteneciendo a la misma sociedad, no tienen por qué pensar y comportarse de manera uniforme. A través del testimonio de diferentes mujeres descubre que no existe un comportamiento estándar, tal y como nos muestran los medios de comunicación. Partiendo del uso del velo, convertido en problema por los medios de comunicación y los intereses políticos, observa a través de los testimonios de las diferentes protagonistas que su comportamiento en cuanto al uso del velo en la vida cotidiana es diferente y que, incluso dentro de una misma familia, hay distintos comportamientos. Distingue entre mujeres árabes y tunecinas. Según los testimonios, representarían más la tradición las primeras, mientras que las segundas por su cercanía a la cultura occidental se consideran más libres, aunque en sus vidas cotidianas persiste la violencia de género. La cultura occidental ha estereotipado el mundo árabe negativamente a través de los medios de comunicación, lo que de alguna manera ha inducido a algunas mujeres a refugiarse en sus tradiciones, aunque las discriminen en la sociedad en la que viven. La conclusión del documental apunta a la convivencia de las distintas culturas en torno al Mediterráneo, para ello occidente debería acercarse, dar el primer paso⁶.

El tema de la inmigración, antes mencionado, es tema de reflexión por la propia Susana Casares que en una pieza titulada *Tránsitos* (2008)⁷, hace un recorrido por las mujeres inmigrantes en España y su aprendizaje para atender a las personas dependientes. En el vídeo intervienen tanto profesoras como alumnas. A través de sus respectivas historias explican el duro trabajo que tienen que hacer para mantener a sus familias, lejos de su país y a veces en completa soledad. Su jornada de trabajo dura todo el día ya que viven con los ancianos que cuidan, les atienden en lo material y suplen los afectos de sus familiares.

En esta línea también se inscriben los últimos trabajos de Mau Monleón *Maternidades Globalizadas (Empleadas del cariño)* (2006-2007)⁸, que en esencia es un *work in progress*⁹, iniciado en el año 2006 en el que, a través de una campaña de sensibilización, se denuncian los roles asignados a las mujeres emigrantes en España. El documental forma parte de una videoinstalación que denuncia, a través de un locutorio, la explotación que sufren las mujeres inmigrantes, especialmente las que trabajan en el servicio doméstico cuidando niños y

5 Casares, Susana, *Avant propos*, <http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=645> [Fecha de consulta: 23 jun.2013].

6 Esta pieza fue exhibida en la 5ª *Muestra de Cine. Ciudad de Dos Hermanas con nombre de mujer*, organizada por la Concejalía de Igualdad [31 de marzo-5 de abril].

7 Casares, Susana, *Tránsitos*, <http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=809> [Fecha de consulta: 23 jun. 2013].

8 Monleón, Mau, *Maternidades globalizadas*. <http://www.youtube.com/watch?v=n8E46x5fQ5c> [Fecha de consulta: 24 jun. 2013].

9 Este proyecto está abierto a la participación en <http://mujeresquecuidan.blogspot.com/> [Fecha de consulta: 25 jun. 2013].

ancianos, muchas veces en situación ilegal y cobrando sueldos muy bajos. En este contexto se inserta el documental donde se recogen las intervenciones de diferentes mujeres explicando sus vivencias. Muchas de ellas han dejado hijos en sus países de origen, convirtiéndose en las nuevas re-productoras «esclavas» del capitalismo. Este proceso se conoce como la «globalización de la maternidad» y contribuye a perpetuar el rol de madre en su acepción más tradicional (Juliá, 2010). En este caso la videoinstalación, siguiendo a Josu Rekalde, sirve para crear un contexto y el vídeo funciona solo como una parte del discurso (2004).

Gloria Martí también ha tratado el problema de inmigración pero en un contexto diferente como es el de los hispanos en EE.UU. *Cuando la tierra tiembla* (2006)¹⁰ es un documental sobre el exilio, la inmigración y el desplazamiento en la frontera de EE.UU. y México y la situación de esa comunidad en la ciudad de Nueva York. A través de testimonios de inmigrantes y personas de asociaciones que trabajan con ellos, Martí nos muestra con su cámara la situación a ambos lados de la frontera y la dualidad social y económica que la frontera produce (Anzaldúa, 2002). Por una parte están los mexicanos ilegales que viven en la ciudad de Nueva York, la mayoría procedentes del estado de Puebla que trabajan en la hostelería. Por otra, en la parte mexicana, se encuentran los familiares que hablan del dolor de la separación y de su dependencia económica del trabajo de los emigrados.

La emigración de hispanos a EE.UU. también es abordada por Cecilia Barriga (Concepción, Chile, 1957). Después de estudiar en España y Nueva York, ha realizado numerosos documentales, reportajes de televisión y obras de ficción. En el Festival de Cine de San Sebastián del 2000, presentó un largometraje titulado *Time's up*, protagonizado por la actriz argentina Leonor Benedetto. Esta es una historia también contada en primera persona y localizada en la ciudad de Nueva York, que trata el tema de la soledad. Benedetto interpreta a una psiquiatra argentina en Nueva York que ha usurpado la identidad de otra mujer y trata a sus pacientes, personajes de lo más variopinto, en una caravana, facilitando así su movilidad. El personaje principal está inspirado en una mujer que Cecilia encontró en Nueva York y que vivía bajo otra identidad, lo que en palabras de la directora puede permitir muchas cosas y no tiene por qué ser negativo.

Marcando distancias, pero con un gran potencial recolonizador, se encuentra la obra de Eulàlia Valladosera, *Interviewing objects #2: objetos migrantes* (2001-2008). En esta pieza, utiliza como contexto la emigración, donde tres mujeres provenientes de distintos continentes, cuentan sus experiencias personales, en relación con los objetos pertenecientes a otras personas que les han ayudado a re-identificarse con su nuevo hogar. Así pues, los

¹⁰ Martí, Glòria, *Cuando la tierra tiembla*, <http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=206> [Fecha de consulta: 2 jul. 2013].

objetos se convierten en redefinitorios de quien los poseen. En esta ocasión el diálogo se produce entre tres mujeres inmigrantes en Barcelona que convierten sus hogares en la casa templo de la chilena Olga, la casa museo de la marroquí Khadija y finalmente la casa ausente de la cubana Alejandra. Los objetos, en esta ocasión, funcionan como vehículos transformadores del hogar en un habitáculo de protección, al mismo tiempo que simbolizan la fe en uno mismo, en la comunidad y en el reconocimiento social¹¹.

5. Conclusión

El trabajo videográfico de las artistas mencionadas en este trabajo es un reflejo de las diferencias culturales que se han producido en los discursos subalternos en el seno de una multiculturalidad que sigue manteniendo relaciones de poder neo-coloniales. Si eso sucede en la práctica, en la teoría existe una cierta tensión entre el ámbito académico y las actuaciones sociales y culturales. En este sentido la globalización ha convertido la alteridad en sujeto del colonialismo occidental, como se puede constatar en el trabajo de algunas creadoras.

Bibliografía

- ADRIANSEN, Brigitte (1999) «“Postcolonialismo postmoderno” en América Latina: la posibilidad de una crítica radicalmente “heterogénea”», *Romanesque*, 2º semestre, pp. 56-63.
- ANZALDÚA, Gloria (1987) *Borderlands/La Frontera: the new Mestiza*, San Francisco: Aunt Lutte Books.
- ARCHER, Michael, Guy BRETT y Catalina DE ZEGHER (1997) *Mona Hatoum*, Londres: Phaidon Press Limited.
- BAHATI KUUMBA, Monica (1994) «The Limits of Feminism: Decolonizing Women’s Liberation/ Oppression Theory», *Race, Sex & Class*, Vol. 1, No. 2 (Spring), pp. 85-100.
- CARRERA SUÁREZ, Isabel (2009) *Feminismo y postcolonialismo: estrategias de subversión*, en: <http://www.archive.org/details/FeminismoYPostcolonialismo> [Fecha de consulta: 12-11-2013].
- CURIEL, Ochy (2007): «Crítica poscolonial desde las prácticas políticas del feminismo antirracista», *Nómadas*, n° 26, abril, pp. 92-101.
- FANON, Frantz (1961) *Los condenados de la tierra*, México: Fondo de Cultura económica.

¹¹ Toda la información sobre esta pieza videográfica se encuentra en: <http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=1007&mode=1>

- GARCÍA, Nora, Margara MILLÁN y Cynthia PECH, (Co-ed.) (2006) *Cartografías del feminismo mexicano: 1970-2000*, México: Universidad Autónoma de México, pp.56-60.
- GONZÁLEZ, Rita & Jesse LERNER (1998) *Cine Mexperimental. 60 años de medios de vanguardia en México*, México-EEUU, Fideicomiso para la cultura México-EEUU: Smart Art Press, <http://www.geocities.com/mexperimental/> [Fecha de consulta: 12-11-2013]
- HONTORIA, Javier (2006) «Julia Montilla. Otros escenarios», *El Cultural*, 2-2-2006, p.10.
- HUTCHEON, Linda (1989) «Circling the Downspout of Empire», *Ariel*, vol.20 no 4, Oct.1989, pp. 149-175.
- JOHNSON-ODIM, Cheryl (1991) «Common Themes, Different Contexts: Third World Women and Feminism», en: MOHANTY, Chandra Talpade, Ann RUSSO y Lourdes TORRES (ed.) (1991) *Third World Women and the Politics of Feminism*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press pp. 314-317.
- JULA, Estel (2010) «Mapas de las mujeres que cuidan. Una propuesta in progress de Mau Monleón», *Revista Almiar. Margen Cero*, en: http://www.margencero.com/articulos/new03/mujeres_cuidan.html, [Fecha de consulta: 29 jun. 2013].
- LLANOS, Fernando (2004) «Arte en Vídeo. Antes, ahora y después...aquí». *Dossier de Arte, La Revista. El Universal*, pp. 39-42.
- MILLÁN, Margara (1996) «Mi Co-Ra-Zon. Pensando el vídeo como tecnología de género», *Coloquio Los Estudios de Género*, México: Programa Universitario de Estudios de Género, pp. 3-23.
- MÉNDEZ, Lourdes (2005) «Entre lo esttico y lo extra-esttico: paradojas de la emergencia internacional del arte contemporáneo de África», *Quaderns* no 21, pp.33-49.
- MINTER, Sara (2008) «A vuelo de pájaro, el vídeo en México: sus inicios y su contexto», en BAIGORRI, Laura (ed.) (2008) *Vídeo en Latinoamerica: una historia crítica*, Madrid: Brumaria, pp. 159-167.
- PECH, Cynthia (2006) «Género, representación y nuevas tecnologías: Mujeres y vídeo en México», *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, no 197, vol. XLVIII, pp. 95-104.
- (2009) *Fantasmas en tránsito. Prácticas discursivas de videastas mexicanas*, México: UAM y FONCA, pp. 56-80.
- POHLMAN, Laura (2011) «Reseña sobre: El Retorno o la inexactitud del tiempo. Obra de la video-poeta mexicana Pilar Rodríguez Aranda». *La Falda de Huitaca*, revista electrónica de creación femenina. Sección "Susurros", Universidad del Norte, Edición 05, Colombia, en: http://www.uninorte.edu.co/publicaciones/falda_huitaca/secciones.asp?id=21

- REKALDE, Josu (2004) « De la ilusión del cinematógrafo a la inmersión cibernética. Un paseo por los caminos de lo cinético en el arte contemporáneo», *Universo Fotográfico* n° 4, 2004, en: <http://www.ucm.es/info/univfoto/num4/rekalde.htm>, [Fecha de consulta: 2 oct. 2013].
- SEDEÑO, Ana (2006) «Revisión general sobre la videocreación en México», *Razón y palabra*, n°69, en: www.razonypalabra.org.mx [Fecha de consulta: 4-10-2013].
- SOLANS, Piedad (2013) «Feminismo, política, exilios. La emergencia de las artistas en el mundo islámico», *m-arte y cultura visual*, en: <http://www.m-arteyculturavisual.com/2013/10/16/feminismo-politica-exilios-la-emergencia-de-las-artistas-en-el-mundo-islamico/> [Fecha de consulta: 21-11-2013].
- SULERI, Sara (1992) «Woman skin Deep: feminism and the postcolonial condition», *Critical Inquiry*, 18 (4), Summer, pp. 756-69.
- ZABEL, Igor (2001) «Women in Black», *Art Journal*, Vol.60, n°4, Winter.
- ZÚÑIGA, Araceli (2009) «Frontera. Bordo de mí misma», *Insilio en México*, Festival internacional de Artes Electrónicas y Vídeo Transito_MX03/ Autonomías del desacuerdo, Ciudad de México, pp. 46-49.

Recibido el 13 de marzo de 2014

Aceptado el 16 de junio de 2014

BIBLID [1139-1219 (2014) 18: 259-276]