CC BY NC

DOI: 10.26807/cav.v10i18.610

TEMAS DEL ARTE

VOCES OLVIDADAS: ESTRATEGIAS MICROPOLÍTICAS EN CONTEXTOS DE CONFLICTO DESDE LA MEMORIA DE LAS MUJERES EN EL VIDEOARTE

Forgotten voices: micropolitical strategies in conflict contexts from the memory of women in video art

Silvia Gas Barrachina

ISSN (imp): 1390-4825
ISSN (e): 2477-9199

Fecha de recepción: 2024-09-01
Fecha de aceptación: 2024-11-19

Gas Barrachina, S. Voces olvidadas: estrategias micropolíticas en contextos de conflicto desde la memoria en el videoarte. *Index, Revista De Arte contemporáneo*, 10(18). https://doi.org/10.26807/cav.v10i18.610

Biografía de la autora

Silvia Gas Barrachina (Castellón, España). Doctora “cum laude” y con mención internacional en Estudios Interdisciplinares de Género por la Universidad Jaume I, la Universidad de Alicante, la Universidad de la Islas Baleares, la Universidad de la Laguna, la Universidad Autónoma de Madrid, la Universidad de Alcalá, la Universidad de Huelva y la Universidad Rey Juan Carlos. Sus estudios previos en Historia y Patrimonio en la Universidad Jaume I, junto con el máster en Investigación Aplicada en Estudios Feministas, de Género y Ciudadanía en la misma universidad, han establecido su principal línea de investigación en la intersección entre la historia y el arte contemporáneo, abordados desde una perspectiva de género. Asimismo, ha realizado estancias de investigación en la Universidad de Linköping de Suecia. También, realiza labores de comisariado y divulgación vinculadas al arte contemporáneo. Actualmente, junto con su labor investigadora, desarrolla su actividad docente en la Universidad Jaume I.

Resumen

En el contexto actual, la constante exposición incesante a imágenes violentas enmarcadas en contextos de conflicto, a través de medios de comunicación y redes sociales, ha generado impasibilidad en quienes las observan. Sin embargo, el lenguaje artístico ofrece una alternativa, comunicando desde enfoques sugerentes que facilitan la difusión del pensamiento crítico. A continuación, se examinan obras de videoarte donde los y las artistas, desde una postura comprometida, desafían los códigos hegemónicos de representación audiovisual, produciendo propuestas alternativas a las imágenes oficiales de contextos de conflicto, como fueron la Guerra Civil en España y el Proceso de Reorganización en Argentina. Desde una perspectiva de género, se examina la representación de la figura femenina situada en ambos

escenarios. Los resultados inciden en el valor de recuperar la voz de las mujeres que tradicionalmente ha sido silenciada, revelando imágenes críticas de hechos históricos enraizados con la memoria a través de estrategias testimoniales, autorreferenciales y poéticas.

Palabras clave: videoarte, mujeres, dictadura argentina, guerra civil española, golpe de estado militar, memoria, arte y conflicto

Abstract

In the current context, the constant and relentless exposure to violent images framed within conflict situations, through media and social networks, has led to indifference among those who observe them. However, artistic language offers an alternative, communicating through suggestive approaches that help the spread of critical thinking. The following examines video artworks in which artists, from a committed stance, challenge the hegemonic codes of audiovisual representation, producing alternative proposals to the official images of conflict contexts, such as the Spanish Civil War and the Process of Reorganization in Argentina. From a gender perspective, the representation of the female figure in both scenarios is examined. The findings emphasize the importance of reclaiming the voices of women who have traditionally been silenced, revealing critical images of historical events deeply rooted in memory through testimonial, self-referential, and poetic strategies.

Keywords: video art, women, argentine dictatorship, spanish civil war, stroke of the state, memory, art and conflict

Introducción

El videoarte se presenta como un lenguaje artístico propicio para cuestionar realidades comunes. En sus orígenes, el vídeo, como soporte de grabación audiovisual adoptado por el medio artístico, carecía de una tradición delimitadora de técnicas aprendidas en academias, favoreciendo las posibilidades de libertad en la experimentación y expresión al margen de juicios estéticos que verificaban la calidad artística. El tamaño de la cámara de vídeo, el cual ha ido disminuyendo a lo largo del tiempo, beneficiando la libertad de movimientos, así como su democratización permiten experimentar de forma autónoma a los y las artistas con el registro de la imagen. Asimismo, la capacidad de captación de la realidad, junto con las posibilidades de edición y apropiación de imágenes existentes que son reutilizadas, faculta dotar de un nuevo significado a las imágenes originales y desvelar sus mecanismos ocultos. Características inherentes al videoarte que facilitan una ruptura formal con el lenguaje tradicional, fomentando el análisis crítico hacia aspectos sociales y políticos desde la imagen en movimiento.

El vínculo entre el vídeo y la construcción crítica del relato social se manifiesta desde los primeros usos artísticos de este medio. Por un lado, una tendencia sociopolítica, definida en un plano contracultural, observable en el vídeo colectivo.[1] Por otro lado, desde una perspectiva artística, los y las artistas experimentaron con las posibilidades que ofrecía la imagen electrónica, representando narrativas sociopolíticas, entre otras, donde se efectúa un análisis de la identidad.

[1] Fue significativa la formación en Estados Unidos de grupos como *Ant Farm*, *General Idea* o *Raindance* quienes desde una óptica irónica y satírica enfrentaron la cultura americana de consumo, infundada por las representaciones en los medios de comunicación. En Francia, por ejemplo, se crearon grupos constituidos exclusivamente por mujeres que trabajaron desde una perspectiva de género como: *Groupe Intervention Vidéo (GIV)*, *Véhicule Art*, *Vidéo Femmes*, *Les Insoumuses* y colectivos de mujeres lesbianas como *Vidéo Amazone* y *Vidé-Elle*.

El vídeo, por ello, se presta como lenguaje estratégico para "mostrar la trama urbana, el tejido social, político y económico y el enfrentamiento entre la macropolítica y la micropolítica" (Tortosa, 2018, p. 247). Desde una perspectiva micropolítica,[2] los y las artistas desafían los discursos dominantes adoptando una postura más conceptual vinculada al ámbito artístico y menos militante, basada en las experiencias personales y los problemas que han enfrentado. Para las mujeres, la cámara de vídeo supuso una nueva herramienta artística con la que experimentar, ya que carecía de esa tradición delimitadora (se percibe una ausencia de conceptualización sobre el uso artístico del vídeo, puesto que a principios de la década de los años setenta era una práctica emergente). Cuando las mujeres tuvieron acceso a las cámaras de vídeo −antes de su comercialización necesitaban formar parte de programas de financiación para acceder a las herramientas electrónicas− se produjo un estallido de prácticas videoartísticas realizadas por artistas que procedían de diferentes disciplinas, quienes vieron en el vídeo un medio de expresión emancipado de cuestiones técnicas y representativas. Influidas, en cierto modo, por los planteamientos feministas correspondientes a la Tercera Ola, así como las incipientes investigaciones sobre la representación de las mujeres en los medios de comunicación y los estereotipos de género (Friedan, 1963; Goldberg, 1968; Maslow et al., 1960; Rosenkrantz et al., 1968), muchas artistas emplearon el videoarte para enfrentar los discursos dominantes de representación de las mujeres, subvirtiendo la ideología patriarcal. Una estrategia común que utilizaron en la década de los años setenta artistas como Martha Rosler, Mako Idemitsu, Hermine Freed, Marina Abramović, Lydia Schouten, Lynda Benglis, Hannah Wilke o Susan Mogul entre otras residió en posicionarse frente a la cámara, utilizando su cuerpo, generalmente desnudo, como medio de desarticulación de paradigmas

[2] Foucault (1983-1985) sostiene que el poder no se concentra solo en las estructuras jerárquicas tradicionales, sino que está disperso en múltiples niveles y se inscribe en los cuerpos, conductas, y pensamientos de las personas. Es en estos "micro niveles" donde el poder opera de manera capilar, moldeando subjetividades, normas sociales y comportamientos.

sociopolíticos que construyen la identidad femenina a partir de la cosificación de la categoría mujer (Gas, 2022).

Entre las diferentes estrategias y narrativas empleadas en las expresiones audiovisuales de carácter crítico, este estudio se enfoca en las obras de videoarte que transitan el concepto de memoria a partir de un acontecimiento histórico. Pierre Nora establece ambos términos, memoria e historia, como opuestos, ya que en tanto que la historia "es la reconstrucción siempre problemática e incompleta de lo que ya no es. La memoria es un fenómeno siempre actual, una representación del pasado" (Nora, 2008, p.21). La memoria adopta diferentes adjetivos ya que surge de grupos; por consiguiente, es posible referirse a distintos tipos de memoria. Halbwachs (2004) determina una distinción entre la memoria individual −se reconocen recuerdos, enfocándose en lo personal y apoyándose en otras dinámicas− la memoria colectiva −recompone el pasado, estos recuerdos se remiten a la experiencia que un grupo puede heredar a un individuo o a otro grupo de individuos para ser socializada− y la memoria histórica que se refiere a la reconstrucción de los hechos facilitados por el presente de la vida social y proyectada en el pasado reinventado.

Los procesos creativos que exploran la memoria histórica, concepto desde el que se aborda esta investigación, surgen de la necesidad de recuperar experiencias y narrativas del pasado contextualizadas en escenarios de confrontación, reconociendo el valor de las memorias colectivas para prevenir y promover sociedades justas. Para ello, se requiere un agente comprometido, un sujeto involucrado (en este caso, el o la artista) quien, a través de su lenguaje, desde un enfoque íntimo aborda el contexto de conflicto (Tortosa, 2018), siendo la sociedad la materia de intervención artística (Gucht 2014).

El propósito de este estudio reside en explorar los modos en los que los y las artistas, desde una lógica comprometida, reflexionan sobre el pasado para recuperar vivencias relacionadas con situaciones de conflicto. En concreto, se examinan procesos creativos,

vinculados al videoarte, basados en dos sucesos como fueron la Guerra Civil española (1936-1939) y el Proceso de Reorganización Nacional que tuvo lugar en Argentina entre 1976 y 1983. En ningún caso se pretende equiparar ambos acontecimientos debido a sus diferencias temporales y particularidades históricas. No obstante, los dos sucesos se originaron en un golpe militar que desencadenó un conflicto armado en el que los civiles experimentaron acciones represivas al servicio de la consolidación de un orden social impuesto por cada régimen.

> Las dos encarnaron ofensivas contrarrevolucionarias para destruir la capacidad de organización, movilización y lucha de amplios sectores de la sociedad, de modo de imponer en toda la línea tanto los intereses materiales de los dueños del poder económico, como la "agenda" política y cultural de los sectores más conservadores y reaccionarios, que se habían sentido amenazados por sendos procesos de ascenso del conflicto social y de radicalización ideológica (Campione, 2016, p.259)

Los daños infligidos produjeron transformaciones en el ámbito sociopolítico y económico e incluso impactaron en las siguientes generaciones, mediante cuestiones que aún permanecen sin resolver. Estas características que presentan ambos acontecimientos nos sirven para enmarcar el análisis de las producciones videoartísticas. Para tal fin, se pretende analizar qué estrategias narrativas y recursos audiovisuales artísticos son empleados para representar ambos contextos de conflicto. De este modo, se desvelan mecanismos de producción artística que permiten cuestionar representaciones tradicionales de los medios de comunicación, promoviendo una reflexión y crítica social por la pluralidad de voces y perspectivas que enriquecen la comprensión de los conflictos.

El enfoque metodológico de este estudio se fundamenta en una perspectiva de género, ante la intención de desafiar estructuras establecidas, construir nuevas miradas sobre el fenómeno investigado y entablar un diálogo desde la experiencia de la identidad de género. Por ello, las piezas seleccionadas están protagonizadas por voces de mujeres con la finalidad

de identificar cuál es su rol en los escenarios propuestos, así como los y las artistas emplean su figura para representar ambos acontecimientos. Aunque el conjunto de producciones presentadas sea arbitrario, puesto que solo unas pocas piezas son analizadas, resulta representativo en tanto que permite revisar ambos períodos históricos propuestos y reflexionar sobre los contextos sociales, desvelando diferentes subjetividades. Al comparar las piezas artísticas se facilita la comprensión de elementos desconocidos y posibilita organizar la información destacando las diferencias con fenómenos similares.

La interacción entre el recuerdo y el olvido en el relato testimonial

El registro audiovisual de testimonios es un recurso narrativo diseñado para documentar experiencias personales relacionadas con un acontecimiento significativo que impacta a una comunidad. Su empleo viene alentado por la pervivencia histórica de la cultura, así como, la configuración de narrativas alternativas a la historia oficial basadas en las experiencias de los testigos. Esta estrategia fue tomada por Graciela Taquini en *Granada* (Figura 1), una pieza audiovisual sobre el testimonio de una víctima del Proceso de Reorganización Nacional. La artista presenta una primera escena compuesta por un plano corto de una mujer quien sentada y mirando a cámara expone su experiencia. A modo de presentación, la protagonista, Andrea Fasani, relata que fue militante de la Juventud Peronista (sector juvenil del Movimiento Nacional Justicialista) y en 1978 fue secuestrada y torturada durante 45 días. Seguidamente, la cámara enfoca su boca, en un plano detalle prolongado que recorre su rostro, desde los labios hasta los ojos, a lo largo del vídeo. La protagonista va repitiendo sus propias frases extraídas de una entrevista anterior que la artista, situada fuera de plano, le va dictando.

> Si mal no recuerdo / Nunca me voy a olvidar / Recuerdo que / he olvidado muchas cosas / eso me acuerdo/ah me había olvidado de algo/ se me vienen imágenes / ahora recuerdo / todas estas cosas me quedaron grabadas / hay

> cosas que nunca podré olvidar/ me olvidé muchas cosas, hasta me olvidé el nombre de mi compañera de tubo.

Por un lado, la protagonista no reproduce fielmente las frases dictadas por la artista, sino que las modifica, cambiando, añadiendo y eliminando palabras. Por otro lado, hace constantemente referencia a las palabras recordar/olvidar. A través de ambas estrategias sonoras, focalizadas en la voz de la protagonista, se enfatiza en el concepto de memoria, destacando la dualidad entre recordar y olvidar.

La voz testimonial, como recurso de representación directa e íntima sobre un acontecimiento para una comprensión profunda de la realidad narrada, es empleada también por Marcelo Expósito y José Antonio Hergueta en *La Tierra de la Madre* (Figura 2). La pieza explora la evacuación de niños y niñas, en su mayoría de origen vasco y asturiano, que fueron trasladados a Rusia por parte del bando republicano durante la Guerra Civil española. En un ejercicio de memoria, la protagonista, Conchita Eguidazu, expresa su vivencia como parte del colectivo "niños de Rusia" (término popular para referirse a este flujo de emigración española hacia la URSS) y cómo, con el tiempo, se integró en la vida cotidiana de ese país. En un plano medio estático, el formato de entrevista tradicional cuenta su experiencia a la vez que se observan imágenes de archivo que ilustran y respaldan sus palabras. Es notable cómo la figura de los niños y niñas deviene en el elemento central de la narrativa audiovisual. Primero, Conchita, evocando el pasado, construye un relato a través de recuerdos de infancia.

> Yo, claro, como para mí era una ley lo que decían mis padres, pues me fui al jardín, detrás de la casa, a comer hierba, a ver cómo sabía, a ver si se podía comer. Pensando en la guerra y comiendo hierba, mi madre nos llamó para comer y yo ni la oí ni nada. Cuando me encontró allá, me dice: '¿Pero ¿qué estás haciendo?' 'Estoy aprendiendo a comer hierba'. Bueno, no hace falta comer ahora, pero quiere decir que todo hay que comer (...) Por eso es bueno que todos piensen en eso y eduquen a los niños, que hay mucha hambre en el mundo, y sin guerra y con guerras, deben saber y educar a los niños a comer

de todo.

En segundo lugar, imágenes de archivo de un medio británico, muestran a médicos y enfermeras de la Cruz Roja británica realizando una revisión médica a niños y niñas españolas que acaban de ser evacuados a Inglaterra. La voz en off de un periodista relata que:

> La atención en España se ha centrado durante mucho tiempo en los combatientes, la guerra de campo y los bombardeos. Pero de todo esto surge un flujo constante de refugiados (...) Han dicho adiós a sus hogares, madres y padres. Se está haciendo todo lo posible por su cuidado y bienestar, pero nada puede reemplazar lo que han perdido. Este es el precio de la guerra, pagado por aquellos que no deberían conocer sus horrores. El corazón se desgarra por estos niños.

En tercer lugar, se observan cartas que los niños y niñas evacuados escribieron a sus familiares. Diferentes voces infantiles se van solapando, mientras relatan de qué modo se han adaptado al país.

> Aquí, nosotros en la URSS vivimos muy bien. Vamos a la escuela para ser hombres de provecho. El lenguaje ruso es muy difícil para nosotros. Sabemos leer y escribir bastante bien. Comemos casi todo lo que queremos. Vamos casi todos los días por la noche al cine.

Finalmente, se muestran imágenes de un vídeo de propaganda bélica filmado en 1937 donde la hija de Franco, Maria del Carmen Franco y Polo, dirige un mensaje a los niños y niñas españolas, mientras el dictador, detrás de ella, murmura en voz baja todas las palabras.

> Pido a Dios que todos los niños del mundo no conozcan los sufrimientos y las tristezas que tienen los niños que aún están en poder de los enemigos de mi patria, a los que yo envío un beso fraternal. Viva España.

La narrativa, fundamentada en el testimonio, transita por las diferentes perspectivas

de los y las niñas protagonistas del conflicto. Unas miradas que desvelan, por un lado, ideologías antagónicas que reflejan el enfrentamiento sociopolítico que se produjo en España entre dos facciones −el bando republicano (donde comúnmente se incluye a los grupos comunistas, socialistas y anarquistas), representados en la figura de Conchita y el bando nacionalista representado en la figura de Carmen−. Por otro lado, se expone cómo dichas ideas políticas son impuestas a ambas niñas mediante la educación en el ámbito familiar −Conchita alude a la importancia que tienen sus padres sobre ella, a través de sus acciones narradas en la entrevista y afirmaciones como: "Para mí era una ley lo que decían mis padres". En Carmen se percibe esa imposición de creencias cuando se observa a su padre repetir las palabras que ella dice, esto responde a que la niña está recitando un discurso memorizado.

Entre los dos extremos analizados desde una perspectiva individual, se observa la inclusión de un enfoque colectivo, que también se manifiesta a través de la confrontación. Por un lado, los niños, como refugiados, son representados, externamente, por la prensa desde la compasión, al estar emplazados en una situación desfavorable que por su edad no les corresponde. Cuando se les da la oportunidad de expresarse, a través de las cartas, en general afirman que su cotidianidad se sucede sin contrariedades. Sin embargo, se observa de qué modo la ideología política en ambos casos incide en el discurso, ya sea en la voz de los periodistas como en la voz de los niños.

En ambas obras, los artistas utilizan como estrategia principal darle voz a la figura del testigo. El lenguaje audiovisual tradicional se transforma de distintas maneras. En *Granada*, a través del uso de planos detalle, los movimientos de cámara y una iluminación sombría que generan una atmósfera opresiva y tensa para el espectador. En *La Tierra de la Madre*, se emplea un lenguaje artístico y una edición que construyen un relato no lineal. En cuanto al audio, *Granada* juega con la repetición y el olvido, sin una narración fluida, lo que resalta los

giros y contradicciones de la memoria. En *La Tierra de la Madre*, se utilizan diferentes voces para relatar un mismo acontecimiento.

En primera persona, las protagonistas del conflicto construyen un relato alternativo a la historia oficial fundamentado en la experiencia y a través de un ejercicio de memoria al recordar hechos pasados. Relatos acerca de experiencias vitales personales o sobre acontecimientos comunitarios trascendentales (Muñoz, 2003) que referencian un acontecimiento pasado. La memoria entra en acción, gestionando el pasado a través de los recuerdos enmarcados en el presente. "La memoria solo se ajusta a detalles que la reafirman; se nutre de recuerdos borrosos, empalmados, globales o flotantes, particulares o simbólicos; es sensible a todas las transferencias, pantallas, censuras o proyecciones" (Nora, 2008, p.21). Por lo tanto, los recuerdos son una reconstrucción del pasado basada en primer lugar, en las interpretaciones personales de las acciones que presenció el testigo y, en segundo lugar, en su conocimiento cultural de los acontecimientos. "La memoria es la vida, siempre encarnada por grupos vivientes y en ese sentido, está en evolución permanente, inconsciente de sus deformaciones sucesivas, vulnerable a todas las utilizaciones y manipulaciones, capaz de largas latencias y repentinas revitalizaciones" (Nora, 2008, p.20). Particularidades que cuestionan la fiabilidad de los testimonios basados en la memoria y la reconstrucción lineal de las historias.

Figura 1. *Granada* (2005).

Figura 2. *La Tierra de la Madre* (1993).

La memoria genealógica: representaciones desde la experiencia del artista

Mientras que en el apartado anterior se observa cómo los y las artistas dan voz a la figura del testigo, en este caso, crean un relato basado en su propia experiencia. Los recuerdos se utilizan para iniciar una investigación en el archivo familiar con el objetivo de reconstruir una historia personal vinculada a un acontecimiento histórico y enmarcado en el ámbito familiar. Se narra desde un yo que se extiende hacia la pluralidad, en tanto que no solo conecta al sujeto con sus raíces y con la historia de sus antepasados, sino que además aborda experiencias que afectan a una comunidad y que al transmitirse de generación en generación influyen en la construcción de la identidad y el sentido de pertenencia de ese yo. En la memoria genealógica "el narrador puede recurrir a diversos materiales para construir esa historia, pudiendo ser legados y heredados (...) o puede ser un material realizado por él mismo. La importancia radica en la forma final que toma la obra, no en la naturaleza de los elementos" (Sanjuán, 2020, p. 58).

Elena Gilda en *Quines flors es porten a una fossa? (¿Qué flores se llevan a una fosa?)* (Figura 3) reflexiona sobre su identidad, tomando como referencia la historia personal de su bisabuela, enmarcada en un suceso sociopolítico significativo como fue la Guerra Civil Española. La investigación de la artista se inicia en el yo, haciendo un ejercicio de memoria al recordar la historia que le contaba su familia sobre su bisabuela, Joaquima Hernández Oliver, quien permaneció interna en un hospital psiquiátrico y murió durante la Guerra Civil. Este dato concreto es utilizado por la artista para cuestionar el relato familiar, desplegando, de este modo, el yo al ámbito de la familia. Para ello, entrevista a su abuelo quien en un diálogo −únicamente escuchamos sus voces, ya que la imagen está en negro− aporta nueva información sobre la muerte de Joaquima, permitiendo a la artista dar un paso más en su investigación. Las imágenes de archivo se combinan con la voz en off de la artista, relatando los resultados de su investigación. Una historia particular que comprende la colectividad y es

trasladada al presente, a través de dos recursos. En primer lugar, dar voz a mujeres con quienes comparte el interés por recuperar la memoria de un familiar. Cabe destacar que este tipo de historias familiares olvidadas son comunes en el imaginario colectivo español. Mientras llevan flores a una fosa común, dialogan sobre:

> La necesidad como generación de entender una memoria que nosotros no hemos vivido, pero sentimos que arrastramos. Hay como cierto paso generacional que no quiere hablar de esto. En la actualidad se manifiestan en el ámbito político movimientos de odio que abren las puertas a que la historia se vuelva a repetir.

En segundo lugar, la artista mediante su voz reflexiona desde su presente atravesado por el conocimiento que ha adquirido sobre un acontecimiento histórico, del que ella también forma parte.

En memoria de los pájaros (Figura 4) Gabriela Golder presenta una narración audiovisual en primera persona que transcurre en 1976, cuando se instauró la dictadura militar en Argentina, momento en el que la artista tenía cinco años. Golder utiliza imágenes de archivo, enfrentando registros visuales de la situación política en Argentina durante ese año, con momentos alegres de su infancia que pertenecen a sus películas familiares. Para ello, emplea un recurso característico del videoarte: dos ventanas situadas sobre fondo negro en las que se van contraponiendo las imágenes. La pieza se inicia con la voz de una niña, la de la artista, interpretando una canción infantil. En una de las dos pantallas se muestran imágenes de niñas jugando, y en la pantalla adyacente, se observan imágenes de archivo que muestran carreteras, mapas y aviones. Asimismo, se revela el siguiente texto:

> Mire a mi alrededor, algunas personas ya no estaban, intentamos reconstruir, y lo supimos todo, tuvimos que empezar a entender, ni nosotros ni nadie imagina lo que va a suceder, esto no es un sueño.

A lo largo de toda la obra, la artista entrelaza texto, sonido e imágenes para investigar

de qué modo un acontecimiento histórico impacta en una familia. En esta ocasión, reconstruye su perspectiva infantil, mostrando cómo, mientras la violencia ocurría a su alrededor, ella continuaba siendo una niña ajena a lo que sucedía. Esto se evidencia cuando mezcla imágenes de su infancia feliz, jugando, con escenas de aviones y tanques en las calles, reforzando el mensaje con el texto que acompaña a las imágenes.

> Nos vendaron los ojos, nos ataron las manos con cables, y nos pegaron y nos pegaron, nos cargaron en un avión nos pegaron a 3000m de altura, escuché, picana, submarinos, simulacros de fusilamiento, golpes, las muertes, los centros de detención, las torturas,
> Yo acomodo mi imaginación, lo he visto todo, no he visto nada.

Ambas piezas, de carácter autobiográfico, reconstruyen un relato en primera persona, empleando su propia voz en off, a partir de recuerdos ubicados en el ámbito familiar, combinando material del archivo propio −grabaciones personales, entrevistas a familiares, amigos o conocidos− con material histórico −documentos oficiales e imágenes de archivo. De este modo, "lo íntimo se proyecta hacia lo público" y "la historia privada expande sus redes y consigue su autorización en la cartografía de la historia colectiva" (Quílez, 2008, p. 91). Asimismo, se observa el empleo de recursos audiovisuales similares, como la pantalla en negro, las ventanas sobre fondo negro y la inclusión de texto que junto el uso crítico de la autorreferencialidad fracciona la unidireccionalidad del relato artístico.

Figura 3. *Quines flors es porten a una fossa?* (2022).

Figura 4. *En memoria de los pájaros* (2000).

La denuncia estructurada desde una poética puesta en escena

En esta última sección la figura del artista se sitúa en tercera persona. Es decir, no da voz a la figura del testigo a partir de la cual se examina un acontecimiento histórico, mediante la utilización de recursos audiovisuales como la entrevista o las imágenes de archivo, sino que lo aborda directamente desde la mirada colectiva y haciendo uso de estrategias artísticas poéticas.

El artista Pepe Beas reflexiona sobre las desapariciones forzadas que ocurrieron durante la dictadura militar argentina, justificadas bajo la lucha contra la subversión, en las que miles de personas fueron secuestradas, torturadas y ejecutadas, y cuyos cuerpos nunca fueron encontrados. Su instalación *Laudas funerarias como ropa tendida al sol* (Figura 5) se aproxima a esas lápidas sin sepultura, mostrando frases que aún perduran en la memoria colectiva.

> ¿Cómo se entierra a un desaparecido?,
> A la ausencia se le une la no existencia.
> Una incógnita; ni vivos ni muertos.....

Figura 5. *Laudas funerarias como ropa tendida al sol* (2020).

La pieza audiovisual *Nelly* (Figura 6), que forma parte del mismo proyecto, presenta el proceso de escritura de las frases que pertenecen a la instalación. Un plano detalle muestra

unas manos, iluminadas por los intensos rayos del sol, grabando a golpe de martillo unas letras sobre cartón. La música estridente, el constante golpear del martillo y los cambios de plano crean un ambiente de incertidumbre. Finalmente, una imagen revela la frase escrita por las manos, al mismo tiempo que una voz en off de una mujer la pronuncia: "Nelly, soy mamá. Te busco y no te encuentro. Estoy acá sufriendo tu dolor". El dolor, narrativa que el artista representa a través de diferentes estrategias significativas que se refieren a la imagen y el sonido. Por un lado, el juego entre presencia-ausencia, tanto de la madre, a quien no vemos, pero si escuchamos, como de la frase, la cual no se desvela hasta el final. Por otro lado, el uso de materiales toscos como el metal y el martillo, que infieren en un material ligero y flexible a la vez que resistente como es el cartón, junto con la acción perseverante de golpear bajo el sol, refiriéndose a la tortura tanto física como emocional del ausente (la hija desaparecida) y el presente (la madre que espera).

La configuración de una escena poética como estrategia para representar el dolor, también es utilizada en *Más Muertas Vivas que Nunca* (Figura 7) de Marta De Gonzalo y Publio Pérez Prieto. La pieza audiovisual narra la masacre que se produjo en Badajoz al inicio de la Guerra Civil Española, en la que fueron asesinadas entre 1.000 y 4.000 personas cuando las tropas franquistas tomaron la ciudad que estaba bajo control republicano. La escena, dominada por el color rojo, presenta una recreación de la obra *La coiffure* de Degas, en la que una mujer vestida con su uniforme de sirvienta, peina a otra mujer sentada. En algunas ocasiones, la mujer que es peinada es sustituida por una niña. Sobre esta escenografía se sobreimpresionan imágenes en blanco y negro del acontecimiento histórico sucedido en Badajoz. Una voz en off femenina relata un largo poema durante toda la pieza. De sus palabras extraemos que la mujer habla a la vida, al presente, desde la muerte.

> Ojos abiertos vieron ojos cerrados, ojos cerrados de hueso con memoria, decían que mis ojos de persona mujer debían haberse quedado en casa, decían que yo no era mujer, ni persona, ni nada, agosto en la plaza calienta y huelo mi

> cuerpo vivo, respiro y huelo un pequeño objeto, se abre camino entre mis carnes, por roja, por persona mujer, por libre, por ser que un impacto recibido tenga diversas interpretaciones históricas no hace girar menos la cabeza, me matan pero no pueden porque aquí, en la noche, sin embargo veo, siento siempre el sol, y oigo el mundo con los oídos que ya no tengo.

Una reflexión acerca de la intersección pasado-presente, abordada desde la cotidianidad. La escena presenta un gesto habitual llevado a cabo en el espacio doméstico. Una acción confrontada por el poema en el que la mujer relata en primera persona su asesinato y como estas palabras difieren de la versión oficial de la historia.

Ambas piezas representan un acontecimiento histórico desde una mirada femenina. Las mujeres, las voces olvidadas, devienen en protagonistas presentando relatos alternativos. La poética de las imágenes trasciende lo meramente descriptivo, para expresar emociones, sensaciones, y pensamientos de manera evocadora y subjetiva. La teatralidad y la gestualidad acontecen en elementos comunes en las dos obras para representar estados de dolor y duelo desde el presente.

Figura 6. *Nelly* (2020).

Figura 7. *Más Muertas Vivas que Nunca* (2002).

Conclusiones

La naturaleza propia del videoarte permite que sea utilizado como una herramienta de expresión que promueve la construcción crítica del relato social. Estas producciones ofrecen una mirada crítica hacia las narrativas construidas por una historia oficial, que ha sido fragmentada, generando versiones alternativas sobre los modos de interpretar el pasado y comprender el presente. En lugar de depender únicamente de documentos escritos o registros oficiales se reconoce la importancia del relato oral transmitido por individuos como fuente de conocimiento. En este sentido, las obras analizadas inciden en el valor de recuperar la voz de las mujeres que tradicionalmente ha sido silenciada, otorgándoles un papel central como protagonistas. Para ello, los y las artistas adoptan un compromiso sociopolítico, y que en muchas ocasiones les vincula, subjetivamente, al acontecimiento narrado. De este modo, practican un uso crítico de la autorreferencialidad, que quiebra la unidireccionalidad del discurso artístico (Varela, 2010).

En el análisis de las obras se identificó el uso de estrategias narrativas compartidas, que permitieron identificar tres grupos según la perspectiva adoptada por los y las artistas respecto al relato representado. En primer lugar, se reconoce el uso de una estrategia basada en el testimonio, en la que las mujeres se posicionan frente a la cámara para ser entrevistadas. En un ejercicio de memoria evocan su experiencia posicionada en el contexto de conflicto. Se cuestiona el relato lineal de las entrevistas por la subjetividad adscrita a la memoria, mediante recursos audiovisuales como la repetición, primeros planos, material de archivo, y la inclusión de la mirada de niños y niñas. En segundo lugar, se construye un relato autorreferencial desde la experiencia del artista. Los recuerdos, información almacenada en la memoria, son evocados para iniciar una investigación en el ámbito familiar con el propósito de reconstruir la historia personal de las artistas. De este modo, al estar vinculada a un acontecimiento histórico impacta en una comunidad con la que comparte experiencias. La voz en off de las artistas, las entrevistas a personas del ámbito familiar o que han

experimentado situaciones similares, junto con las imágenes de archivo y los álbumes familiares permiten reconstruir la historia de voces silenciadas, llenar un vacío (representado por la continua presencia del color negro) en la memoria. En tercer lugar, desde una perspectiva poética los y las artistas, situados en tercera persona respecto al contexto de conflicto, recuperan la memoria de las voces de mujeres silenciadas. De este modo, desde el presente, construyen un relato del dolor del ausente mediante la oralidad −el uso de la voz en off de mujeres y un uso poético del lenguaje− y la puesta en escena dominada por metáforas e imágenes evocadoras. Se observa que los y las artistas no solo comparten estrategias narrativas, sino también recursos audiovisuales que se repiten en función del grupo establecido.

Las mujeres son retratadas como figuras centrales, visibilizando los diversos roles que asumen en contextos de conflicto. Además, se puede apreciar que el dolor emerge como un concepto recurrente en estas obras, dado el estatus de víctimas que se les atribuye, aunque no constituye el eje temático principal. Este enfoque ha sido explorado en numerosas ocasiones por artistas en el ámbito del videoarte, particularmente en producciones de la década de 1970. El dolor físico, a menudo materializado en formas de autolesión, se manifiesta en obras como *Hyperbulie* (1973) de Valie Export, la serie *Sin Título* (1974-1977) de Sonia Andrade, y *Sorry Mister* (1974) de Ulrike Rosenbach. También, se aborda el dolor derivado de enfermedades, como en *Jactio* (1979) de Ulrike Rosenbach, así como la pérdida por la muerte de un ser querido, ejemplificado en *Mitchell's Death* (1977) de Linda Montano. En las prácticas videoartísticas analizadas, el concepto de dolor se expande para abarcar otras dimensiones y cuestiones subyacentes que afectan a las mujeres.

En estas obras, las artistas no se posicionan frente a la cámara utilizando sus propios cuerpos como medio de expresión, sino que otorgan protagonismo a otras mujeres. Además, los estereotipos de belleza femenina y la sexualización del cuerpo femenino, así como la

relegación de la mujer al ámbito doméstico, son cuestiones reemplazadas por temáticas que también impactan a las mujeres, como la reflexión sobre su rol en contextos de conflicto.

Una similitud que se puede discernir en relación con las prácticas de los años setenta es la incorporación de recursos televisivos en las prácticas videoartísticas, dada la analogía de estas con el medio videográfico. Esta estrategia se utiliza, además, para desarticular las narrativas hegemónicas generadas por la televisión.

Estas prácticas videoartísticas protagonizadas por mujeres revelan perspectivas alternativas abordadas desde la mirada comprometida de los y las artistas, quienes utilizan estrategias y recursos analíticos para facilitar la investigación, comparación y reflexión de acontecimientos históricos enmarcados en contextos de conflicto. Valiéndose del lenguaje artístico plantean un ejercicio de memoria histórica ante el propósito de ofrecer otras formas de explorar la diversidad de experiencias y reflexionar sobre las implicaciones del pasado, tanto en el presente como en el futuro, en relación con los procesos de identificación de las mujeres.

Referencias bibliográficas

Campione, D. (2016). "Dictadura franquista y dictadura cívico-militar de 1976. Similitudes y diferencias entre los regímenes políticos y sus acciones represivas". *Cuadernos de Marte*, 11, pp.231-264.

Foucault, M. (1976/2001). *Defender la sociedad*. México: Fondo de cultura Económica.

Friedan, B. (1963). *The Feminine Mystique*. New York: Norton.

Gas, S. (2022). "Desarticulando las representaciones femeninas: modos de constitución del significado de ser mujer abordados desde la práctica videoartística". *Comunicación y género*, 5(2), pp.119-127.

Goldberg, P. (1968). “Are women prejudiced against women?” *Society*, 5, pp. 28-30.

Gucht, D. (2014). *L’expérience politique de l’art. Retour sur la définition de l'art engagé*. Bruxelles: Les Impressions Nouvelles.

Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias.

Maslow, A.; Rand, H.; Newman, S. (1960). “Some parallels between sexual and dominance behavior of infra-human primates and the fantasies of patients in psychotherapy”. *Journal of Nervous and Mental Disease*, 131, pp. 202-212.

Muñoz Onofre, D. (2003). “Construcción narrativa en la historia oral”. *Nómadas*, 18, pp. 94-102.

Nora P. (2008). *Les lieux de mémoire.* (Trad. Laura Masello). Ediciones Trilce.

Quílez, L. (2008). “Sutiles pretéritos. (Post)memoria y (auto)biografía(s) en el cine documental contemporáneo”. *Cineastas frente al espejo*. Madrid: T & B Editores.

Rosenkrantz, P. et al. (1968). “Sex-role stereotypes and self-concepts in college students”. *Journal of Consulting and Clinical Psychology*, 32(3), pp. 287-295.

Sanjuán, R. (2020). “Archivos familiares, propios y apropiados como cuerpos narrativos para una memoria genealógica”, *Arte y políticas de identidad*, 22, pp. 56-72.

Tortosa Ibáñez, L. (2018). *El artista posicionado. Arte político, social y comprometido en contextos de conflicto*. Tesis doctoral. Universidad de Granada.

Varela, F. (2010). “El autorretrato videográfico”, *Revista de humanidades*, 21, pp. 69-85.