

Universidad Miguel Hernández
Facultad de Ciencias Sociales y Jurídicas
Grado en Comunicación Audiovisual



Jaimas digitales en la diáspora

Videoinstalación como reconstrucción decolonial de la memoria saharaui

Autor: Salek Salec Cheikh
Tutor: Damián Jordá Bou

Trabajo de Fin de Grado
2024/2025





UNIVERSIDAD MIGUEL HERNÁNDEZ
Facultad de Ciencias Sociales y Jurídicas de Elche

GRADO EN COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL

Jaimas digitales en la diáspora
Videoinstalación como reconstrucción decolonial de la memoria saharaui

Trabajo de Fin de Grado

2024/2025

Autor: Salek Salec Cheikh
Tutor: Damián Jordà Bou
Modalidad práctica y/o profesional

Jaimas digitales en la diáspora

Videoinstalación como reconstrucción decolonial de la memoria saharaui



En esta carpeta se encuentra la simulación de instalación en un espacio genérico y homogéneo, junto a los videos individuales usados en la instalación

Enlace: <https://drive.google.com/drive/folders/1grxTz46MMPMHt2S63CDDucXh3Va-jExsz?usp=sharing>



Índice

Resumen y palabras clave 7

1. Introducción 8

2. Objetivos 9

3. Marco Teórico-Referencial 10

3.1. Cultura saharauí: La identidad de un pueblo olvidado 10

3.2. Arte saharauí contemporáneo: entre la protesta
y la decolonialidad 13

3.3. Videoinstalación como territorio decolonial 15

4. Metodología 19

4.1. Metodología académica: Investigación cualitativa
y marcos teóricos 19

4.2. Metodología Artística/Experimental 21

5. Proceso de experimentación y creación 24

5.1. Trabajo de campo en Tinduf: Ethnografía íntima y archivos frágiles 24

5.2. Desarrollo del concepto creativo y visual 25

5.3. Estrategia y diseño visual: Tres capas de la significación, loops y el
tiempo suspendido 26

5.4. Diseño de escenario y plano 29

5.5. Discusión y conclusiones del proceso 31

6. Resultados 31

7. Referencias bibliográficas 32

8. Índice de figuras 35

Resumen

Este proyecto articula una videoinstalación inmersiva como práctica artística decolonial, centrada en la reconstrucción de la memoria cultural saharaui a través de tres capas audiovisuales interconectadas. La obra transforma el espacio expositivo en un territorio simbólico que replica la topografía política de los campamentos de refugiados en Tinduf (Argelia), desafiando narrativas hegemónicas mediante estrategias artísticas sensoriales e interactivas. A través de una metodología híbrida (investigación basada en la práctica artística y teoría decolonial), el proyecto explora la identidad saharaui como resistencia epistemológica, utilizando tecnologías audiovisuales para “desarchivar” la memoria colonial y performatizar la cultura saharaui. La instalación propone un diálogo glocal entre lo específico y lo universal, invitando al espectador a habitar físicamente el conflicto.

Palabras clave

Videoinstalación, decolonial, saharaui, performance, archivo, etnografía.

Abstract

This project articulates an immersive video installation as a decolonial artistic practice, focusing on the reconstruction of Sahrawi cultural memory through three interconnected audiovisual layers. The work transforms the exhibition space into a symbolic territory that replicates the political topography of the refugee camps in Tinduf (Algeria), challenging hegemonic narratives through sensorial and interactive artistic strategies. Through a hybrid methodology (research-based artistic practice and decolonial theory), the project explores Sahrawi identity as epistemological resistance, using audiovisual technologies to ‘unarchive’ colonial memory and performatise Sahrawi culture. The installation proposes a glocal dialogue between the specific and the universal, inviting the viewer to physically inhabit the conflict.

Keywords

Videoinstallation, decolonial, Saharawi, performance, archive, ethnography.



1. Introducción

Tras 4 años (o más) de carrera se propone el realizar un trabajo personal y propio en el que demuestres aquello que has ido aprendiendo durante el grado, y en que destagues aquello en lo que más interés has demostrado o pretendes demostrar. Dada la naturaleza del grado, sentía que no había otra opción más que demostrar estos aprendizajes llevados a la práctica.

Desde la propia concepción de la idea de este proyecto, tengo como plan aportar una visión experimental y práctica sobre los procesos decoloniales y de preservación de la memoria saharauí en el ámbito artístico y cultural. La idea nace de un viaje a los campamentos de refugiados del Sahara Occidental, localizados en Tinduf, Argelia; pueblo al cual debo mis orígenes y al cual me desplazo personalmente para experimentar de primera mano estas dinámicas sociales y expresiones culturales que pretendo investigar y plasmar en el proyecto.

Este proyecto articula una videoinstalación inmersiva como práctica artística y de investigación, centrada en la reconstrucción de la memoria cultural saharauí a través de tres capas audiovisuales interconectadas: metraje en primera persona de carácter onírico, intervención crítica de archivos audiovisuales históricos y performance ritual interactiva. La obra, concebida como un espacio decolonial efímero, transforma la sala blanca expositiva en un entorno sensorial que replica la topografía política de los campamentos saharauíes. Esta instalación no representa el conflicto saharauí, lo performativiza. Al hacer al espectador simultáneamente partícipe y testigo, replicamos la fricción física de la memoria, trascendiendo la contemplación pasiva”

Mi principal motivación para realizar un proyecto de estas características nace por tanto en la investigación sobre el mismo. Desde que tengo uso de razón soy consciente de que mi cultura, mi forma de ser e incluso cómo me veo a los ojos del mundo, es diferente a la del lugar en que me he criado, por lo que siempre he tenido un interés profundo en aprender sobre la que siempre se ha presupuesto que es “mi cultura”.

Debido a la naturaleza experimental e inmersiva del proyecto, a raíz de lo que descubro en este viaje surge tanto la idea como la necesidad de realizar un proyecto “existente” en el espacio físico y con las diferentes capas o lenguajes audiovisuales que considero necesarios para poder transmitir mi proceso mental durante la investigación e incluso mi propia participación activa en la cultura. Además de ser una obra que recopila elementos del audiovisual trabajados durante el grado y añade prácticas artísticas experimentales (ej.: performance, instalación museística) que, si bien no se encuentran en el itinerario del grado, considero de importancia a la hora de expandir la formación ya previamente ofrecida durante la carrera.

Sumando al interés experimental y creativo de esta videoinstalación (e investigación paralela), la mística y desconocimiento global sobre la historia y cultura saharauis creo que constituye uno de los reclamos más potentes del proyecto. A pesar de la reciente historia colonial española sobre el territorio saharauí, su situación política es ignorada y desconocida por el público general. Se cumple este año 2025 el 50 aniversario del movimiento de liberación del Sahara, la creación del Polisario; y hacen 49 años de la declaración de Independencia, la creación de la RASD (República Árabe Saharaui Democrática), y de la Marcha Verde que conduce al inicio del conflicto armado que lleva a mi pueblo al refugio en Argelia. Es este olvido al que está sumido mi pueblo, aun en la “era de la información”, el que hace vital para mí el dedicar mi obra e investigación a esta temática.

2. Objetivos

Como se ha apuntado en el apartado anterior, el objetivo final de este proyecto es el de construir y proyectar una video instalación utilizando elementos físicos del espacio en el que se construye la instalación y contenidos audiovisuales, tanto propio que he podido grabar durante mi viaje a los campamentos saharauis, como videos de archivo cedidos personalmente por el encargado del Archivo de Información de la RASD. Sin embargo, para alcanzar esa ambición se deben superar previamente ciertos objetivos específicos:

1. Aplicar y combinar adecuadamente prácticas aprendidas durante el grado.
2. Confeccionar un producto artístico/audiovisual con absoluta libertad creativa en el que se demuestren los conocimientos y referentes de autor, a la vez que sus habilidades como artista.
3. Aplicar una metodología de investigación basada en la práctica artística y en la experimentación con el medio.
4. Explorar y aplicar técnicas alternativas a la hora de enfocar un proyecto audiovisual.
5. Integrar el contexto sociopolítico del Sahara Occidental y un mensaje social a través de la traducción de mi cultura materna al audiovisual, buscando lograr un equilibrio entre lo artístico y lo político/emocional.
6. Crear y ofrecer una experiencia interactiva que conecte al público directamente con la cultura saharauí.
7. Celebrar la cultura saharauí ante un público internacional.

3. Marco Teórico-Referencial

Este apartado estructura un estudio multidimensional de la cultura saharaui y sus manifestaciones artísticas y culturales, estructurado en tres ejes que respaldan la propuesta de una “videoinstalación decolonial”. A partir de la premisa de que las expresiones artísticas en contextos coloniales operan como herramienta de resistencia epistemológica, este texto aborda cuestiones como la identidad saharaui como construcción política y cultural, el arte saharaui contemporáneo como práctica decolonial, y la videoinstalación como herramienta de debate. Este marco además se apoya en teorías ya asentadas como pueden ser el “materialismo cultural” de Marvin Harris (1979), los estudios de la memoria encarnada de Diana Taylor (2003), o la teoría del arte y exilio de T.J. Demos. La estructura pretende reflejar un enfoque glocal, vinculando lo específico (ej.: Rituales como el té, bailes tradicionales, etc.) con lo universal (luchas contra el epistemicidio y olvido), y ofreciendo una base sólida para la creación de una instalación que no solo representa, sino que habita el conflicto.

3.1. Cultura saharaui: La identidad de un pueblo olvidado

La cultura saharaui representa un caso paradigmático de resiliencia identitaria, un pueblo nómada convertido en nación en el exilio, donde la oralidad, el comunitarismo beduino y los símbolos culturales cotidianos desafían tanto la ocupación marroquí como el olvido global. Como último pueblo africano pendiente de descolonización según las Naciones Unidas, el Sahara Occidental ha desarrollado una identidad singular, una cultura nómada transformada en diáspora política (López García, 2015).

3.1.1. Un pueblo en el limbo político

A la hora de hablar del Sahara Occidental, se tiende a referirse a este país como aquel de la “lucha olvidada” (Jiménez Jiménez, 2014) o la “última colonia de África” (Velázquez Elizarrarás, 2014), lo que resulta de un proceso histórico marcado por violaciones sistemáticas al derecho internacional. En 1975, se firman “Los Acuerdos de Madrid”, que cedieron el territorio a Marruecos y Mauritania sin un referéndum previo para dilucidar la voluntad del pueblo saharaui. Estos acuerdos contravinieron el Principio de Autodeterminación de la ONU (1514/1960). Paralelamente, en el territorio saharaui estalla un movimiento independentista que aboga por el derecho de autodeterminación del pueblo saharaui liderado por el Frente Polisario, la principal fuerza política saharaui. Al año siguiente, las autoridades españolas abandonan el territorio saharaui y el Frente Polisario proclama la República Árabe Saharaui Democrática, un estado saharaui en territorio saharaui.

Marruecos y Mauritania comienzan una invasión del territorio que desemboca en una guerra, que Mauritania abandonaría a escasos meses, pero que Marruecos continuaría, haciéndose con el territorio y forzando a la gran mayoría de saharauis a huir exiliados a diferentes campamentos de refugiados en Mauritania y Argelia, siendo predominantes los campamentos de la ciudad de Tinduf, al sur de Argelia.

Según Amnistía Internacional, el 80% de la población saharauí vive en los campamentos de refugiados de Tinduf, en condiciones de dependencia humanitaria crónica. Esta realidad ha generado una identidad diaspórica que hibrida el nomadismo ancestral con estrategias de “supervivencia política” (López García, 2015).

La memoria histórica se transmite a través de símbolos como la jaima, que representa tanto el hogar propio de su cultura nómada, como el destierro; el té, como núcleo fundamental de las relaciones sociales entre saharauis; y la bandera saharauí, omnipresente en los campamentos como emblema de unidad (Gómez Martín, 2016). Aunque esta identidad colectiva se ve amenazada por la asimilación cultural en territorios ocupados, donde Marruecos impone su sistema educativo, lingüístico y cultural (Human Rights Watch, 2022).

3.1.2. Oralidad como archivo vivo

En los tiempos pre-coloniales, los saharauis vivieron como una comunidad independiente y desarrollaron sus propias formas de expresión cultural y social, fundamentada en el estilo de vida beduino, la comunidad sobre el individuo y el desapego de lo material (Velázquez Elizarrarás, 2014). En consecuencia a este estilo de vida nómada que caracteriza al pueblo saharauí, la tradición oral representa el eje fundamental de la cultura, la comunicación y la memoria histórica y artística.

Juan Carlos Velázquez Elizarrarás define muy adecuadamente la tradición oral saharauí como la transmisora de genealogías, poesía y saberes, opera como un anti-archivo frente a la erosión colonial (Velázquez Elizarrarás, 2014, p. 112):

“La memoria oral tiene la función de enseñar y de entretener en un mundo donde la frontera entre el ser humano, los animales y la naturaleza es difusa. Hacer uso de la palabra es fruto de un aprendizaje, no sólo se habla por hablar, en la medida en que la palabra crea o destruye es necesario saber utilizarla. [...] La palabra no solo entretiene; en el desierto, crea o destruye mundos. El saharauí aprende a nombrar para existir” (Velázquez Elizarrarás, 2014, p. 115)

Este sistema cultural de memoria colectiva (Halbwachs, 2004) se enfrenta hoy a los grandes desafíos para mantener sus rasgos de identificación original frente a los nuevos procesos globales propios del paradigma moderno de la sociedad de la información y cultura (Gargallo, 2014). El poeta Limam Boisha, en una entrevista para la Revista de arte, lingüística y cultura de la Universidad de Austin en 2018, describe este fenómeno:

“Nuestros abuelos guardaban el desierto en sus palabras; nosotros lo guardamos en discos duros que no podemos abrir”

Las nuevas tecnologías crean, a la vez, una solución a la problemática de la preservación y acercamiento global de la historia y cultura del Sahara, y un problema, debido a la dificultad de acceso de la mayoría de la población saharaui a estas nuevas tecnologías y corrientes de expresión artística. Son aquellos saharauis que se han criado o nacido en el extranjero, hijas e hijos de aquellos saharauis que escaparon la vida en los campamentos de refugiados en busca de una vida mejor en Europa y Latinoamérica, quienes tienen las herramientas para crear y educar al mundo en la causa saharaui a través ya sea de la política, periodismo o los medios artísticos. Son poetas como Bahia Mahmud Awah o Ebbaba Hameida, músicos como Mariem Hassan o Aziza Brahim, o cineastas como Brahim Chagaf, quienes inspiran a nuevas generaciones a crear y expresarse como saharauis al mundo. En este momento de la historia, es de vital importancia para la supervivencia de la identidad saharaui que su cultura y lucha estén presentes en el imaginario colectivo global y se cree debate sobre su situación política y humanitaria.

3.1.3. Materialismo cultural y superestructura simbólica

A la hora de plantearme qué es lo que hace a esta cultura algo interesante y digno de estudio y experimentación, me apoyo en la estructura del estudio antropológico del materialismo cultural de Marvin Harris (1979). Para Harris la formación cultural de un pueblo se puede dividir en 3 sistemas diferenciados:

- I. La “infraestructura”, la base fundamental sobre la que el resto de sistemas se construyen y que hace referencia a las formas de producción de la sociedad.
- II. La “estructura”, las diferentes características organizativas y relaciones sociales de dicho grupo
- III. La “superestructura”, las formas de pensamiento, ideología, sistemas simbólicos y de creencias, etc.

Desde esta teoría, la cultura saharaui se puede articular en:

- IV. Infraestructura: Nomadismo adaptativo al desierto, con economía pastoral y tribus estratificadas (Como pueden ser: Oulad D’leim, Chorfa, etc.).
- V. Estructura: Comunitarismo beduino, donde el apellido tribal define identidad (Velázquez Elizarrarás, 2014).
- VI. Superestructura: Una cosmovisión que vincula islam sufí, con ecologismo nómada y dinámicas de jerarquía horizontal (Caratini, 2007).

La superestructura saharaui es particularmente relevante para mí como miembro de la cultura:

- Su ética comunitaria (o Tiwizi), donde prima el colectivo frente al individuo y el altruismo ecológico y social, me resulta interesante en contraposición a la idiosincrasia europea, donde la intimidad se asume como derecho fundamental y el la propiedad privada y el derecho al “libre albedrío” se da por sentado.
- Y su poética del desierto, la arena como símbolo de tiempo y resistencia, y la soledad del desierto contrarrestada por el grupo tribal, funcionan como un antídoto frente al individualismo occidental. Como señala Sophie Caratini (2007), “el saharaui no posee el desierto; es poseído por él” (p. 63).

3.2. Arte saharauí contemporáneo: entre la protesta y la decolonialidad

La expresión artística propia saharauí comprende un acto de resistencia epistemológica donde la creación estética y la lucha política se entrelazan firmemente. En un contexto de ocupación prolongada y exilio forzado, cada expresión artística trasciende su valor estético para convertirse en un gesto de soberanía cultural. La cultura saharauí se convierte en un lugar en el que la tradición oral coexiste con el activismo digital, y donde cada obra es un ladrillo en la reconstrucción del mundo (Hasnauí, 2017); un arte que, lejos de limitarse a denunciar, anticipa futuros posibles desde la urgencia del presente.

3.2.1. Cultura como acto político

Arte y la cultura, lejos de ser simples reflejos pasivos de la realidad, funcionan como ejércitos ideológicos que disputan narrativas, ponen en duda hegemonías y forjan identidades colectivas. En contextos de opresión colonial o exclusión sistémica, las manifestaciones culturales son, esencialmente, mensajes políticos, ya sea mediante la reivindicación de una identidad cultural, la alteración de los estándares estéticos dominantes o la creación de espacios simbólicos de resistencia.

Desde ejemplos como los murales del Tercer Cine latinoamericano o el hip-hop de 48' Palestine (Maira & Shihade, 2012), el arte emerge como una práctica decolonial que desafía el epistemicidio (Santos, 2014), la destrucción de saberes no occidentales, y reclama el derecho a la autodeterminación cultural.

El teórico y escritor Frantz Fanon (1961) advierte que la dominación colonial no solo se impone mediante la fuerza física, sino principalmente a través de la alienación cultural, imponiendo lenguas, estéticas y narrativas que anulan la autoridad de los pueblos subyugados. En respuesta a estas dinámicas, se desarrollan conceptos como el de la “negritud” de Aimé Césaire, que demuestran que la recuperación de tradiciones artísticas propias es un acto de insurgencia epistemológica (Mignolo, 2011).

En el siglo XXI, esta lucha adopta formas nuevas, la cultura deja de ser un lujo o un entretenimiento, sino un archivo vivo de las luchas diarias y una fuente de esperanza en futuros posibles. Como escribe la poeta saharauí Zahra Hasnauí:

“Nos quitaron el desierto, pero nos dejaron las palabras. Y con ellas, estamos reconstruyendo el mundo” (2018, p. 23).

En sociedades como la saharauí, donde la gran parte de la población nace en el exilio, el arte se convierte en el útero que gesta la nación, preservando su identidad frente a la asimilación y la erosión del tiempo. Así, cada representación artística o incluso la propia participación en la cultura, no solo representa la resistencia, sino que es la resistencia misma, un acto de existencia frente al borrado sistemático. Como señala Ella Shohat (2006):

“El arte en contextos coloniales no puede escapar de su condición de testimonio y denuncia” (p. 89).

Algunos de los referentes saharauis de este arte o expresión cultural política pueden ser:

VII. Mariem Hassan: Conocida como “la voz de la resistencia saharai”, fusionó el haul (canto tradicional beduino, traducido literalmente como: “el arte de la palabra”) con ritmos afro-blues, creando un sonido insurgente que sobrepasó las difusas fronteras saharauis.

VIII. Brahim Chegaf: Director autodidacta que graba documentales con smartphones en los campamentos de Tinduf. Tiene obras como “Leyuad” (2020) o “Patria Dividida” (2013).

IX. Ebbaba Hameida: Poeta y escritora saharai criada en la diáspora, que con libros como “Flores de papel” (2024), acerca la cultura saharai a públicos españoles e internacionales.

3.2.2. Referentes globales: Gaza-Tindouf

A la hora de contextualizar la situación sociopolítica del Sahara Occidental, se tiende a asociar la causa saharai con la palestina, tanto por la naturaleza neocolonial de la ocupación de su territorio, como la aparente pasividad internacional ante sus respectivas situaciones. Personalmente, la causa palestina y su output cultural, artístico y social en estos últimos años de escala del conflicto, sirven de gran inspiración para el enfoque que creo debe tener un arte subversivo y reivindicativo saharai.

El audiovisual palestino del siglo XXI ha desarrollado un lenguaje único de resistencia, democratizando la producción audiovisual y desafiando la narrativa colonial con imágenes grabadas con smartphones o cámaras reflex, que permiten que cualquiera con acceso a internet pueda contar su historia de manera inadulterada y sin ningún medio de comunicación como intermediario. Esta manera de crear facilita el acceso de públicos internacionales a imágenes de la vida y cultura de una nación reprimida, creando vínculos emocionales hacia la misma y permaneciendo esta cultura viva en el imaginario colectivo. Son artistas audiovisuales como Larissa Sansour (“Nation Estate”, 2012), Emad Burnat (“5 cámaras rotas”, 2011) o Rosalind Nashahibi, quienes inspiran y muestran a través de la expresión artística y personal, una realidad que necesita ser contada.

Es la video-artista Rosalind Nashahibi, en específico su obra “Electrical Gaza” (2015) quien inspira mi enfoque a la hora de afrontar un proyecto como este. Es su mirada como “observadora imparcial” la que me fascina y me aporta una imagen onírica, poética y familiar de la vida cotidiana en un territorio tan política y bélicamente inestable como es la Franja de Gaza. Consigue que a través de mostrar la realidad se pueda, en sus palabras, “descolonizar la mirada humana”. (Nashahibi, 2017, entrevista).

Figura 1.
Fotograma del proyecto “Electrical Gaza”
(2017) de Rosalind Nashashibi

Para la teórica Alisa Lebow (2015), este tipo de obras como la de Nashashibi, reciben la categorización de “Un-War Films” o “Películas de In-Guerra”. Este tipo de obras audiovisuales muestran los invisibles e inadvertidos que produce la guerra más allá de la “atracción principal”, son un lapsus en la narrativa general de la guerra (Lebow, 2015).

A la hora de buscar referentes para crear mi propia obra, me parece crucial, teniendo en cuenta el contexto, que cualquier representación de la cultura saharauí caiga bajo el paraguas que propone Lebow, negándose a involucrar a los espectadores con más imágenes trilladas de guerra y sufrimiento, y mostrando aquello que realmente haga empatizar con la causa a un espectador ya acostumbrado a consumir contenido chocante a diario en redes sociales y en informativos. Mi objetivo como artista saharauí es poner al espectador en la obligación ética de leer e interpretar las imágenes con respecto a las condiciones que dan lugar a los eventos representados.



3.3. Videoinstalación como territorio decolonial

A nivel personal, la videoinstalación es un medio privilegiado para expresar físicamente dinámicas decoloniales y para plasmar metodologías experimentales artísticas que involucran al espectador occidental en contextos sociopolíticos a los que no está familiarizado, al permitir la creación de espacios inmersivos que permiten desafiar narrativas hegemónicas.

Según la teórica Rosalind Krauss (1999), este formato trasciende la mera representación para convertirse en un “campo expandido” donde el espectador habita físicamente el discurso crítico. En el contexto saharauí, esta obra pretende transformar la habitación o sala blanca expositiva, símbolo de la institución artística eurocéntrica, en un territorio simbólico de resistencia. Utilizando estrategias documentales, archivos intervenidos y participación física o de performance.

3.3.1. Espacio físico como metáfora

Esta instalación pretende subvertir la neutralidad del espacio expositivo mediante elementos que evocan el campamento de refugiados como una topografía social y política. Según Claire Bishop (2005), la instalación “no representa el conflicto, sino que lo habita”.

En “The Migrant Image: The Art and Politics of Documentary During Global Crisis” (2013), el historiador de arte T.J. Demos propone un marco teórico clave para

entender cómo el arte contemporáneo, especialmente las instalaciones multimedia, puede mapear las experiencias del exilio, el desplazamiento y la memoria traumática. Su análisis de artistas como el ghanés John Akomfrah revela estrategias que resuenan profundamente con la idea de reconstrucción del campamento saharauí como paisaje sonoro-visual.

Demos argumenta que artistas como Akomfrah crean “geografías alternativas” mediante la superposición de temporalidades, mezclando archivos coloniales con grabaciones contemporáneas para mostrar cómo el racismo persiste en el presente; y la polifonía sonora, combinando discursos políticos, música y silencios para crear un “espacio acústico de trauma”.

Demos (2016) además enfatiza en cómo los artistas descolonizan las tecnologías occidentales, ya sea en ejemplos como la intervención en metraje de archivo del ya mencionado Akomfrah, o utilizando el recurso de la pantalla dividida como representación identitaria del exilio:

“La pantalla múltiple es el lenguaje natural de la diáspora: siempre hay otra historia ocurriendo fuera del cuadro” (p.92).

3.3.2. Capas audiovisuales y memoria

Esta instalación propone tres capas superpuestas de significación, donde cada estrato audiovisual activa diferentes momentos de la memoria histórica y cultural saharauí. Este enfoque multinivel, permite articular un discurso que trasciende la linealidad histórica para abrazar la complejidad temporal del trauma colonial.

X. Metraje original y memoria háptica: La película en primera persona, con su estética íntima y vibrante, se inscribe en lo que Laura U. Marks (2000) denomina “visualidad háptica”, un lenguaje visual que “invita al espectador a tocar, oler y sentir con los ojos”. Marks especifica ciertas técnicas para alcanzar la sensación de “visualidad háptica” en la imagen en movimiento, como la representación del sentimiento humano, movimientos de cámara cerca del sujeto, variaciones en el punto focal, imágenes poco claras, uso de grano o la mezcla de formatos. Esta aproximación sensorial a la grabación es crucial para representar experiencias de desplazamiento. Demostraciones de este concepto pueden ser artistas como la ya mencionada Rosalind Nashashibi y su “Electrical Gaza”, Leila Alouai con su fotografía y filmación durante sus viajes por África, o incluso las cintas caseras de Jonas Mekas.

XI. Archivo histórico intervenido: La manipulación de material de archivo responde a lo que Ariella Aïsha Azoulay (2019) llama “desarchivar”, un acto de “desobediencia epistémica” frente a los relatos coloniales. La utilización y manipulación de material histórico se puede decir que forma parte de la base fundamental del videoarte como medio, la resignificación de metraje preexistente permite reclamar autoridad sobre la representación. Esta técnica no se limita a una simple apropiación estética, sino que constituye un gesto político y reivindicativo donde el archivo deja de ser un documento estático para convertirse en un mensaje. Azoulay argumenta que los

metrajes coloniales y bélicos, creados para legitimar el poder imperial, pueden ser hackeados mediante estrategias artísticas que revelen sus silencios y violencias estructurales. Esto implica desmontar la autoría (en este caso filmaciones franquistas o de la Marcha Verde) y revelar lo excluido, como hace el ghanés Akomfrah en “Vertigo Sea” (2015), donde intercala imágenes de esclavitud con paisajes oceánicos, denunciando el borrado histórico de las víctimas.

Otro gran ejemplo de manipulación de metraje de archivo es Harun Farocki, quien en su obra “Images of the World and the Inscription of War” (1989), analiza cómo las fotos aéreas nazis ocultaban campos de concentración, revelando que “el archivo siempre es un acto de violencia selectiva”.

XII. Performance integrada al espacio museístico: La integración de la performance en la videoinstalación es estrategia de encarnación en la memoria social saharauí, una manera de involucrar directamente al espectador “europeo” o “occidental” en una cultura escondida y desconocida para él, donde el cuerpo del espectador se convierte en medio activo de transmisión histórica y cultural. Esto responde a lo que Diana Taylor (2003) conceptualiza como “repertorio”, sistemas de conocimiento que se preservan a través de gestos, acciones y prácticas corporales, en contraposición al archivo tradicional (documentos, fotos, textos, etc.). En el contexto saharauí, donde la oralidad y los rituales colectivos han sido pilares de la cultura, la performance permite materializar la memoria en el presente, evitando su fosilización en formatos estáticos y permitiendo la participación directa, representando también la presupuesta hospitalidad nómada.

La participación física del público en la instalación, en este caso participar en la ceremonia del té, constituye un acto político de preservación cultural. En los campamentos, los tres turnos de té (amargo como la vida, dulce como el amor, suave como la muerte) estructuran el tiempo y mantienen vivo el ocio beduino. Los turnos son limitados, el evento es limitado, los momentos se desvanecen. Esta temporalidad limitada refleja lo que el poeta saharauí Limam Boisha llama “memoria de nómada”, un momento que “no se almacena, se vive”.

Este concepto es investigado también por el artista sudafricano Santu Mofokeng, quien en su obra “Appropriated Spaces” (1989), donde fotografía a grupos indígenas sudafricanos realizando prácticas tradicionales en espacios industrializados y colonizados como es el centro de Johannesburgo.

Figura 2.
"Appropriated Spaces" (1989) de Santu Mokafeng



4. Metodología

Este proyecto combina una metodología de investigación bibliográfica cualitativa (previamente presentada en el apartado anterior), con una metodología basada en la práctica artística como procedimiento experimental, o art-based research, (Hernández Hernández, 2008). Lo que Fernando Hernández Hernández (2008) define como:

“Un tipo de investigación de orientación cualitativa que utiliza procedimientos artísticos (literarios, visuales y performativos) para dar cuenta de prácticas de experiencia en las que tanto los diferentes sujetos (investigador, lector, colaborador) como las interpretaciones sobre sus experiencias desvelan aspectos que no se hacen visibles en otro tipo de investigación.” (Hernández Hernández, 2008, p.92)

Esta dualidad permite abordar la videoinstalación desde dos perspectivas complementarias, como dispositivo de conocimiento (generador de debate a través de la creación) y como acto político decolonial (que cuestiona narrativas hegemónicas mediante estrategias estéticas e interactivas).

4.1. Metodología académica: Investigación cualitativa y marcos teóricos

Esta fase del proceso se centró en una revisión crítica de fuentes que articulan tres ejes:

4.1.1. Estudios poscoloniales y decoloniales

Donde se analizó cómo el arte saharauí contemporáneo se inscribe en luchas globales contra el epistemicidio (Santos, 2014). Se profundizó en teorías como el concepto de “violencia cultural colonial” de Frantz Fanon en “Los condenados de la tierra” (1961), en el que revela cómo la dominación no solo se ejerce por la fuerza, sino mediante la imposición de lenguas y estéticas. Esto, junto al concepto de “desarchivar” (2019) de Ariella Aïsha Azoulay, fundamentó la necesidad de intervenir archivos coloniales españoles (ej.: informativos de NO-DO, documentales de guerra, etc.).

“El archivo colonial no es un depósito neutral, sino un campo de batalla donde se disputa el derecho a aparecer” (Azoulay, 2019, p. 73).

Otra postura tratada es la presentada por Walter D. Mignolo en “The Darker Side of Western Modernity” (2011), su teoría de la “desobediencia epistémica” inspiró la creación de un anti-archivo saharauí, donde la tradición oral y los rituales desafían los documentos escritos y demás “modernidades” del colonizador.

4.1.2. Antropología visual y memoria cultural

Se exploraron los mecanismos de preservación identitaria saharauí mediante teorías como la “memoria colectiva” de Halbwachs (2004), aplicada a las tradiciones y rituales saharauí, que funcionan como sistemas de transmisión de conocimiento fuera de las instituciones coloniales (ej.: Los turnos del té (amargo/dulce/suave) codifican protocolos de hospitalidad, solidaridad y compasión).

Así como los patrones de ecología cultural fundamentadas en el modelo de Marvin Harris (1979) de materialismo cultural, adaptando su modelo de infraestructura (nomadismo, economía pastoral y sistema organizativo tribal como delimitación simbólica de las bases diferenciativas de la cultura saharauí frente a sus culturas vecinas), estructura (comunitarismo beduino y justicia consuetudinaria como elemento integrador en la cultura), y la superestructura (cosmología sufí que se ve impregnada en cada representación gráfica de la cultura).

Y la etnografía háptica, que fundamenta el trabajo de campo en el método de Laura U. Marks (2000), experimentada en las tácticas de grabación en primera persona (metraje filmado con cámaras caseras de vídeo durante la inmersión en actividades culturales cotidianas) y la utilización de sonidos y bandas sonoras grabadas in-situ.

4.1.3. Instalaciones artísticas y nuevas tecnologías

Se estudiaron referentes que vinculan tecnología y decolonialidad y cómo las tecnologías contemporáneas pueden servir como herramientas de descolonización estética y política. Se siguió un principio similar al presentado por Marsha Kinder de “database narratives” (2002), aplicado a las diferentes herramientas y al propósito de dichas herramientas que se usan en las capas de significación del proyecto. La idea de las database narratives, en palabras de Kinder, viene a significar:

“Se refiere a narraciones cuya estructura expone los procesos duales de selección y combinación que se encuentran en el corazón de todas las historias y son cruciales para el lenguaje [...] Una narrativa de base de datos presenta un campo narrativo con elementos de la historia que despiertan la curiosidad y el deseo del espectador...”

Usando este proceso, visto principalmente en cine (ej.: Memento, Pulp Fiction, ...), aplicado a los elementos físicos y tecnológicos del proyecto, se contaría una historia fragmentada de manera simultánea donde el espectador reconstruye significados desde su propia experiencia, creando diferentes realidades y visiones del conflicto.

Además, acompañando esta premisa, y a partir de los postulados de Claire Bishop (2005) y T.J. Demos (2013), se diseñó dicho espacio expositivo en el que se transformó “la sala blanca” museística en un campamento simulado, a través de la presencia de elementos físicos y sonoros del cotidiano saharauí; y se emplearon proyecciones multicanal para crear diálogos entre pasado (archivos coloniales) y presente (grabaciones en Tinduf).

Este enfoque tecnológico buscó siempre desestabilizar la mirada colonial, ya fuera mediante la distorsión de sus archivos o la exigencia de una participación corporal comprometida por parte del espectador.

4.2. Metodología Artística/Experimental

El enfoque tomado para la visión artística y visual de este proyecto está fundamentado en el ya mencionado art-based research (Hernández Hernández, 2008) como práctica de creación y experimentación en el entorno político-social postcolonial, donde la expresión artística opera simultáneamente como herramienta de investigación (genera conocimientos no accesibles desde lo textual o académico) y acto político (desestabiliza epistemologías coloniales).

4.2.1. Estrategias de campo: Etnografía háptica

Basados en los cimientos teóricos de Laura U. Marks (2000) sobre etnografía sensorial y visual, se aplicaron las siguientes tácticas durante la experimentación.

4.2.1.1. Grabación “de cinta casera”: Se usan cámaras domésticas (Sanyo Xacti VPC CS1 y Sony A6400) para evitar estéticas profesionales y planeadas que exoticen la realidad, y técnicas de filmación “en primera persona”, siendo partícipe en la cultura endémica de la zona. Se pretende replicar la mirada participante a través de la lente de la cámara, cambiando el foco del interés de la mirada en función de aquello que yo, como participante, considero relevante.

4.2.1.2. Recuperación de archivo perdido: Se recuperan y salvan archivos de video y audio históricos jamás utilizados y en condiciones pobres (vídeos con audios deteriorados, canciones digitalizadas con pitches incorrectos, etc.) guardados en el Archivo de Información de la RASD. Estos archivos son corregidos y guardados de nuevo en la nube para evitar su pérdida, además de ser almacenados en mi propio disco duro para su uso y resignificación.

4.2.1.3. Sonido directo: Se graban momentos del cotidiano y de las expresiones culturales saharauis (comidas en familia, viajes por el desierto, fiestas con música en directo, etc.) a través tanto de las propias cámaras como de grabadoras digitales (Zoom H1n). Se pretende ambientar el espacio e involucrar sensorialmente al espectador con el espacio cultural que se replica.

4.2.2. Intervención de archivos: Reinterpretación de la memoria colonial

Funcionando sobre la base teórica de resignificación y “desobediencia epistémica” de Ariella Aisha Azoulay (2019), se utiliza y edita material de archivo histórico de la época tanto colonial, como de la época de guerra, con el objetivo de resignificar la historia y proponer ese material en un contexto de enaltecimiento cultural y de autodefinición.

Para lograr este objetivo se utilizaron las siguientes técnicas:

4.2.2.1. Montaje aleatorio: Se editan los videos intervenidos de forma que funcionen como un loop o bucle constante de imágenes continuadas del contexto bélico y colonial saharauí, mientras en el resto de canales se continúan nuevas sucesiones de video que generan combinaciones aleatorias entre los diferentes canales de video. Con esto se pretende que la experiencia de visionado de la obra sea “eterna”, y pueda ser experimentada de manera continuada durante el tiempo, funcionando como una obra sin principio ni final, que busca provocar pensamiento y reflexión por cualquiera que sea el tiempo que necesite el espectador.

4.2.2.2. Procesos de edición de video: Se añaden efectos, máscaras y exposiciones múltiples, para alterar el metraje original y resignificar su pretensión original, a través de técnicas propias de programas como Adobe After Effects o Adobe Premiere Pro. Se usan efectos para unificar la estética de los diferentes videos rescatados de procedencias y filmaciones distintas entre sí, se editan y sobreponen videos para darles diferentes significados acorde a las intenciones de la proyección, y se manipulan canciones y grabaciones de audio para crear una atmósfera única e inmersiva.

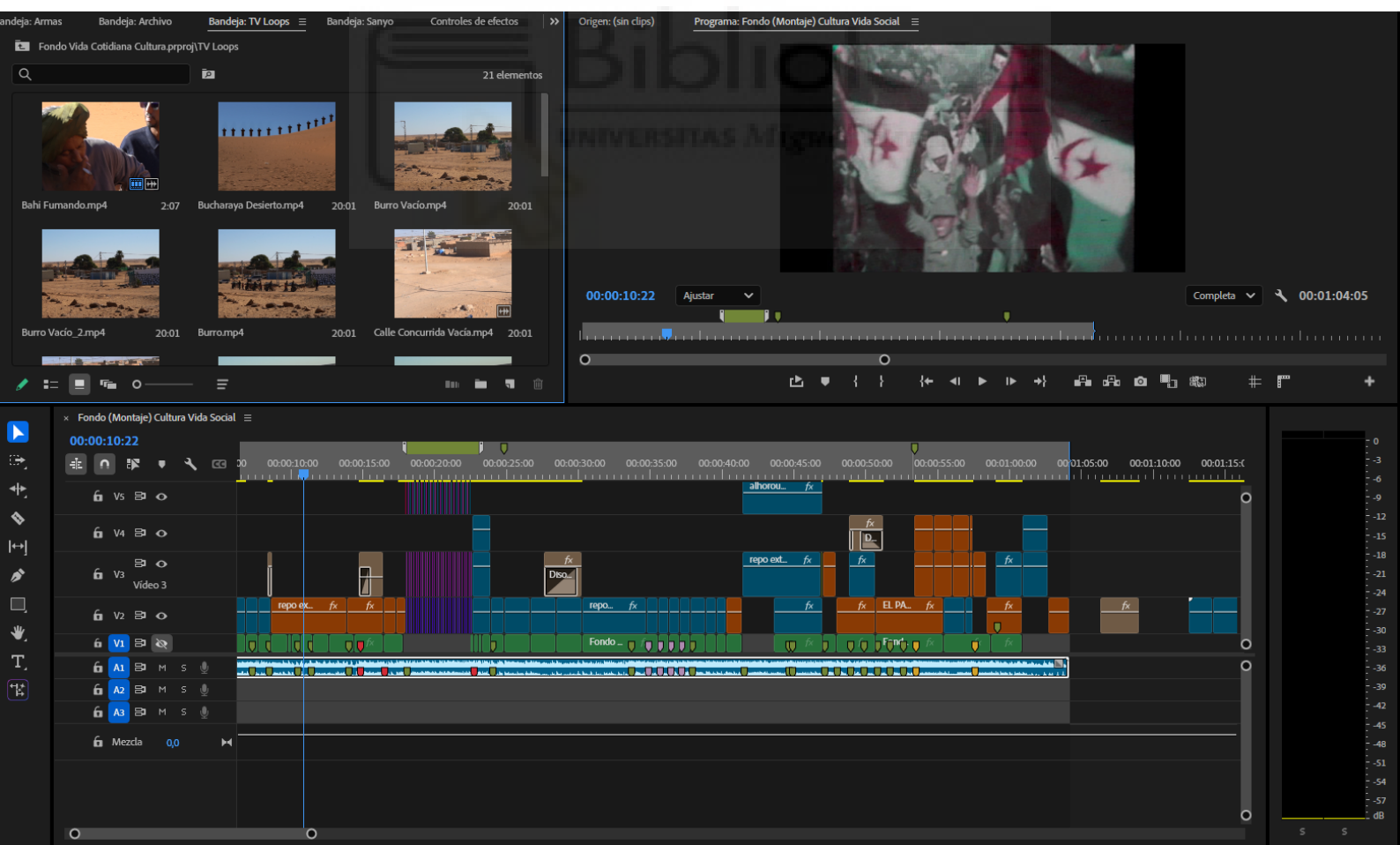


Figura 3. Espacio de trabajo Premiere Pro durante la realización de uno de los videos del proyecto.

4.2.3. Diseño de instalación: Transformación del espacio museístico

Apoyado en la base teórica de Claire Bishop (2005), en la que insta a “habitar el conflicto” en lugar de simplemente representarlo, esbozo un espacio dividido en 3 capas de significación, que requieren de diferentes tácticas de diseño:

4.2.3.1. Proyección de archivo intervenido: Proyección en una o varias superficies planas de videos en bucle que exponen el contexto sociopolítico y el trasfondo bélico de la historia reciente del Sahara Occidental, a través de diferentes videos e imágenes curadas y editadas dinámicamente.

4.2.3.2. Metraje de carácter onírico y surreal: Se emiten los videos en bucle de carácter surreal a través de monitores o televisores CRT, expuestos sobre estructuras cúbicas blancas, autóctonas de los entornos museísticos occidentales.

4.2.3.3. Performance ritual: Se ubican en el suelo telas y alfombras representativas del interior de las jaimas saharauis, sobre la que se exponen la tabla del té, con sus correspondientes vasos típicos (kiisan) y la tetera (berrad). Con la intención de ser utilizadas por el público como estrategia de encarnación en la memoria social y cultural saharauí.



5. Proceso de experimentación y creación

5.1. Trabajo de campo en Tinduf: Etnografía íntima y archivos frágiles

El viaje a los campamentos saharauis en diciembre de 2022 marcó el inicio de un proceso de documentación experimental, donde la cámara operó como extensión de mi cuerpo y memoria. El equipamiento técnico (una Sony A6400 para planos estáticos, una Sanyo Xacti VPC CS1 para poder grabar desde la primera persona con facilidad y naturalidad, a la vez que para lograr texturas granuladas reminiscentes de las cámaras caseras de principios de siglo, y una Zoom H1n para sonidos crudos ambientales) respondió a una ética anti espectacular, evitando la estetización del exilio y capturar lo cotidiano desde una mirada inmersiva, no extractivista.



Figura 4. Material técnico utilizado para la grabación del proyecto

Durante el viaje surgen 2 hallazgos clave para la realización de este proyecto:

5.1.1. El Archivo de Información

En la wilaya de El Aaiún, consigo entrar al Archivo de Información Saharaui, donde tienen almacenados todos los archivos históricos tanto audiovisuales, como musicales y fotográficos de toda la historia del país. Como detalle anecdótico y símbolo de memoria precaria, en este edificio almacenaban toda la memoria histórica y cultural saharauí en un disco duro LaCie de 2 TB, lleno de archivos corruptos (videos de la resistencia y exilio con glitches orgánicos, canciones con pitches alterados por el tiempo, etc.). La transferencia de estos archivos a mi disco duro personal fue tanto un acto de preservación urgente, como también de apropiación crítica (los daños técnicos (glitches, deterioro, saltos de audio) se integraron después como recursos estéticos).

5.1.2. Dakhla como paisaje representativo

La wilaya más remota fue la que generó imágenes más potentes y representativas de la etnografía saharauí. Una wilaya alejada del resto de campamentos de refugiados donde la vida continuaba en un parcial nomadismo en una vida más simple bajo los estándares occidentales, propiciaron el escenario ideal para la filmación de imágenes hápticas (Marks, 2000) y de mayor sensibilidad artística que fueron utilizadas en el proyecto como máximo exponente de la cultura saharauí en su estado más puro.

5.2. Desarrollo del concepto creativo y visual

Tras mi regreso de los campamentos de refugiados saharauíes en Tinduf, los archivos grabados y recopilados se quedaron apartados en el disco durante meses, en un proceso de digestión creativa y reflexión estética y política. Es en esta etapa del proceso donde surge la decisión de articular el material en una videoinstalación, en lugar de un formato lineal o simplemente como un documental o un videoarte, tras un encuentro fortuito con obras de artistas como Young-Hae Chang Heavy Industries y Robert Rauschenberg en el Tate Modern de Londres. Esta experiencia me reveló el potencial de la videoinstalación para espacializar la memoria cultural, y para convertir al espectador en un cuerpo activo dentro de un paisaje audiovisual reconstruido.

A raíz de este momento, busqué más referentes dentro del universo audiovisual museístico y del audiovisual decolonial, para nutrir con diferentes ideas y visiones mi propia obra. Inspirado por referentes como Rosalind Nashashibi (especialmente su obra “Electrical Gaza” (2015)), desarrollé un tablero estético que priorizaba lo sensorial sobre lo narrativo. Nashashibi me enseñó que la mirada decolonial no requiere de explícitos discursos políticos, sino de una poética de lo cotidiano, imágenes que, al mostrar la fragilidad de lo íntimo, desestabilizan los estereotipos sobre territorios en conflicto. Como ella, busqué capturar los “intervalos de paz” (Lebow, 2015) (gestos, miradas, rituales) que escapan al relato bélico hegemónico.

Figura 5. Tablero estético del proyecto



5.3. Estrategia y diseño visual: Tres capas de la significación, loops y el tiempo suspendido

Con la idea y referentes definidos, el material se organizó en tres estratos que combinan las teorías de Azoulay (desobediencia epistémica) y Marks (visualidad háptica):

5.3.1. Capa histórica (Archivo intervenido)

Selección, intervención y montaje dinámico de grabaciones antiguas del Archivo de Información pensado para ser proyectado como capa base de la instalación. El proceso de edición se realiza en Adobe Premiere Pro y Adobe After Effects, mediante técnicas como:

5.3.1.1. Superposición dialéctica: Fusión de diferentes archivos de video históricos combinando guerra y exilio.

5.3.1.2. Montaje dinámico: Combinación de match-cuts para avanzar de una escena a otra de manera estética y dinámica.

5.3.1.3. Bucle temporal: La consecución de estos fragmentos de vídeo está planteada de manera que sean vistos y experimentados de manera repetitiva y continuada en el tiempo, pretendiendo así reflejar la idea de un contexto histórico omnipresente.

En lo técnico, finalmente planteo la instalación física de esta “capa” como 3 proyecciones diferentes dispuestas en arco hacia el espectador, en la que el video central sea expuesto con una resolución de 4:3 y los laterales en un 16:9 estándar, buscando generar un espacio más inmersivo.

5.3.2. Capa onírica (Metraje grabado en el presente)

Selección e intervención de material grabado durante el viaje (grabaciones en estático con la cámara de video y material POV con la cámara DV) pensado en ser presentado en televisores CRT o “de tubo” como capa intermedia de la instalación. El proceso de intervención del material se realiza en Adobe After Effects mediante técnicas como:

5.3.2.1. Manipulación de tonos: Se truncan los colores originales del metraje para simular aquellos de la bandera saharauí, a través del efecto Tritono de After Effects, en el que los tonos medios, altos y bajos son manipulados para responder a 3 de los 4 colores de la bandera saharauí.

5.3.2.2. Bucle temporal: Repetición sistemática de las acciones representadas de manera infinita en el tiempo, con la misma motivación de representar dicha persistencia.

5.3.2.3. Tratamiento CRT: Conversión y corrupción intencionada de los archivos grabados con la intención de imitar los efectos de las “Televisiones de tubo”, todavía persistentes en el territorio exiliado.

Figura 6. Fotograma de metraje histórico saharauí

Planteo la instalación física de esta “capa” como 3 televisores “de tubo” dispuestos unos metros frente a cada proyección, en la que cada pantalla presente una contraparte más calmada y sostenida de lo que implica la cultura saharauí inalterable y “suspendida en el tiempo”.



5.3.3. Capa interactiva (Performance ritual)

Se diseña de un espacio físico en el suelo de la videoinstalación pensada para funcionar como la capa superficial e interactiva del proyecto. Se plantea un espacio en que se colocan los siguientes elementos:

5.3.2.1. Telas saharauis: Se colocan en el suelo telas propias del interior de las jaimas del desierto saharauí. Se confecciona un diseño de combinación de telas de diferentes texturas y patrones, simulando la identidad

“improvisada” del diseño de estos interiores.

5.3.2.2. Ceremonia del té: Se coloca en el suelo una tabla de té con 6-8 vasos (kiisan) y una tetera de aluminio (berrad), junto a una caja de té verde chino (el típico que se usa para el té saharauí), azúcar, agua y un camping gas.

5.3.2.3. Elemento humano: Se plantea que el elemento clave de esta capa sea la interacción humana con el espacio. Se diseña este escenario con la intención de ser usado por el espectador, quien participa de forma activa en la obra, siendo partícipe en el elemento más representativo de la cultura, la ceremonia del té.



Figura 7. Fotograma de grabación en Tinduf manipulada en edición

Esbozo esta capa como algo más abstracto, ya que a nivel físico el espectador es libre de participar desde donde considere, aunque el placement inicial de los elementos está pensado para estar al centro y al frente de la obra, para ser fácilmente localizable y reconocible para el espectador.

5.3.4. Capa sonora (Audio inmersivo)

Además de estas tres capas de significación se diseña un espacio sonoro para ambientar y acompañar la obra. A través de la selección y tratamiento de sonidos ambiente grabados en directo en el desierto de la wilaya Dakhla, efectos de sonido de plataformas de audio digitales (Freesound, etc.), y de canciones del folklore popular saharauí, mediante técnicas como:

5.3.2.4. Transformación de “Siyant Laydad” de Mariem Hassan: A través del software de audio Fruity Loops Studio 20, se eliminan las voces de Hassan, dejando los restantes instrumentos en diferentes pistas de audio, donde se edita el sonido de cada una para crear una atmósfera más inmersiva, y se “choppean” las diferentes partes del instrumental para crear un loop inmersivo con el que acompañar a los bucles audiovisuales.

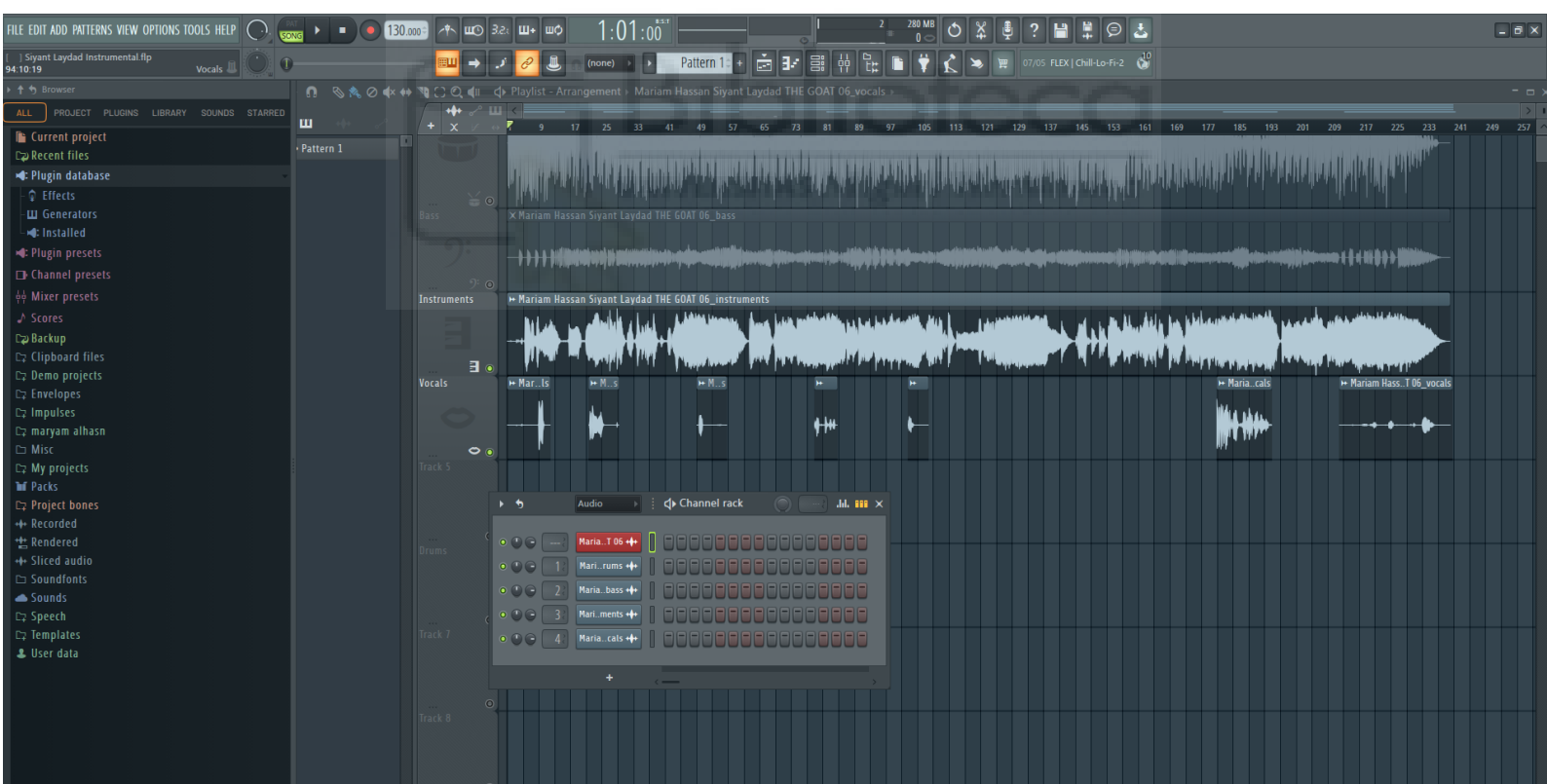


Figura 8. Espacio de trabajo de FL Studio 20.

5.3.2.5. Creación del ambiente audiovisual: Se superponen las diferentes capas de audio para crear una atmósfera inmersiva que acompaña tanto a la canción antes transformada, como al resto de elementos de la videoinstalación.

5.4. Diseño de escenario y plano

Dada la imposibilidad de ejecutar físicamente la instalación dentro de los plazos académicos, el proyecto se presenta como una propuesta espacial flexible, documentada mediante planos 2D y simulaciones 3D que anticipan su posible realización futura. Este enfoque responde a la naturaleza viva y adaptable de la obra.

5.4.1. Desde lo conceptual a lo espacial: Planos en 2D

Esta fase comienza con bocetos bidimensionales, diseñados en Adobe Illustrator, que cartografiaban la disposición básica de los elementos:

5.4.1.1. Proyecciones sobre fondo blanco: Se representan diferentes videos intervenidos y editados del contexto histórico colonial y bélico saharauí.

5.4.1.2. Pantallas CRT sobre estructuras cúbicas blancas: En las que se representan los aspectos de la vida actual en el exilio en Tinduf, a través de escenas de la vida cotidiana saharauí intervenidas con tinciones referentes a la bandera de la RASD.

5.4.1.3. Alfombra-jaima con utensilios para la ceremonia del té: Los elementos interactivos y performativos de la obra, donde en el suelo se disponen estos elementos para su uso por parte del público...

Estos planos iniciales (deliberadamente genéricos) evitan especificaciones rígidas, permitiendo que la instalación se re-territorialice según las condiciones de cada contexto expositivo.

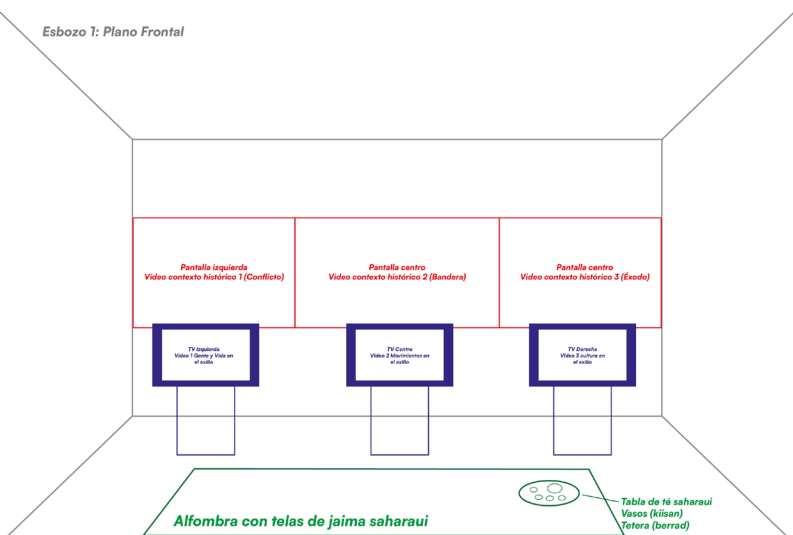


Figura 9. Boceto de plano 2D frontal

Esbozo 2: Plano Superior

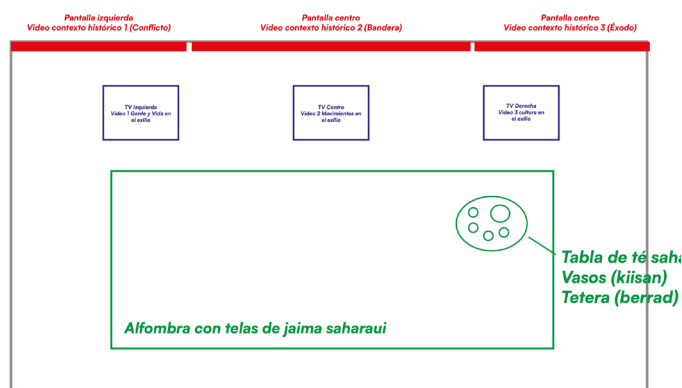


Figura 10. Boceto de plano 2D cenital

5.4.2. Desde lo conceptual a lo espacial: Planos en 3D

A partir de estos planos en 2D comienzo a plantear una representación más visual y fidedigna en el espacio 3D de la instalación. Para ello, sigo los siguientes pasos:

5.4.2.1. Diseño de los elementos individuales en 3D: A través de diferentes fuentes, consigo digitalizar en 3D los elementos que conformarán posteriormente el esquema de la instalación. En Adobe Photoshop, confecciono las telas de jaima que irán dispuestas en el suelo; a través de bibliotecas digitales consigo las televisiones de pantalla CRT, los proyectores y los cubos blancos expositivos en formato .cube; y finalmente, utilizando la aplicación de teléfono Polycam, escaneo una imagen 3D de la tabla de té saharaui a través de un video de mi tabla personal.

5.4.2.2. Composición de elementos en espacio tridimensional: Con todos estos elementos, creo en una composición 3D de After Effects una sala rectangular básica y genérica (que cualquier museo o área de exposición pueda tener), a la que añado en el espacio los diferentes elementos previamente generados y los videos proyectados en las paredes de la sala.

A la hora de disponer los diferentes videos proyectados, creo 2 opciones que pueden variar en función del lugar de proyección real. Uno de ellos, utilizando solo la pantalla de fondo y dejando espacios en blanco en la pared de proyección (como previamente se había compuesto en el plano 2D), y otra en la que los 3 videos proyectados en el fondo, ocupan 3 la pared frontal y los laterales, generando lo que para mí, es una experiencia más inmersiva y que responde de mejor manera al marco teórico previo del proyecto.

5.4.2.3. Simulación de la instalación finalizada: Con la sala diseñada y los elementos de exposición colocados. Se coloca una cámara virtual e iluminación artificial en el proyecto de After Effects, para poder crear una simulación de cómo se vivirá desde dentro la instalación, registrando cómo los vídeos (en sus diferentes capas) interactúan con la arquitectura de la sala.

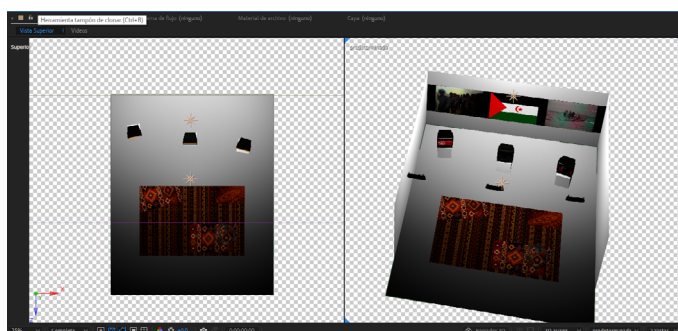


Figura 11. Plano 3D de la instalación con las proyecciones en 1 pared

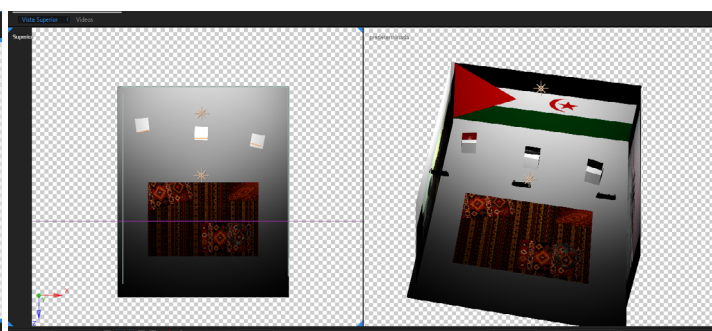


Figura 12. Plano 3D de la instalación con las proyecciones en las 3 paredes

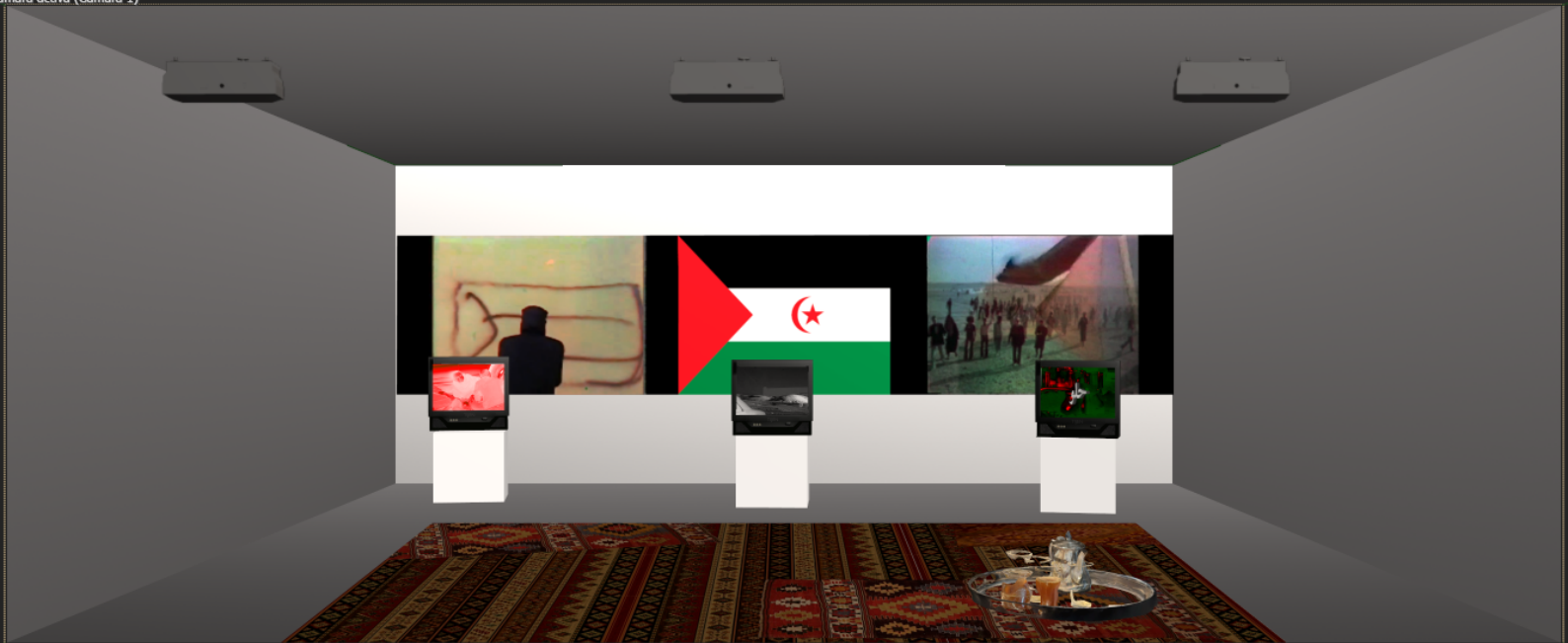


Figura 13. Plano 3D Frontal de la Instalación

5.5. Discusión y conclusiones del proceso

Esta videoinstalación no es un producto cerrado, sino un proceso vivo que materializa las tensiones entre memoria y olvido, entre lo digital y lo corporal. Como escribe T.J. Demos (2016):

“La pantalla dividida se convierte en el análogo formal de la conciencia diaspórica: una simultaneidad de ‘aquí’ y ‘en otro lugar’” (p.92).

Al descolonizar la tecnología y el espacio expositivo, la obra performatiza la resistencia saharaui. No la muestra, la activa.

Este proyecto culmina una etapa de experimentación, pero deliberadamente se resiste a la clausura. La obra está justificadamente incompleta, su naturaleza flexible y no vinculada a un espacio concreto exige adaptarse y a transformar en función de los diferentes futuros contextos expositivos. Una característica de la obra que, inopinadamente, replica la condición nómada de la cultura saharaui.

6. Resultados

En esta carpeta se encuentra la simulación de instalación en un espacio genérico y homogéneo, junto a los videos individuales usados en la instalación

Enlace: <https://drive.google.com/drive/folders/1grxTz46MMPMHt2S63CDDucXh3Va-jExsz?usp=sharing>

7. Referencias bibliográficas

Amnistía Internacional. (2023). Sahara Occidental: 48 años de ocupación y exilio. <https://www.amnesty.org>

Azoulay, A.A. (2019). *Potential History: Unlearning Imperialism*. Verso.

Bishop, C. (2005). *Installation Art: A Critical History*. Tate Publishing.

Caratini, S. (2007). *La prisión del tiempo: Los saharauis, un pueblo en espera*. Catarata.

Demos, T.J. (2013). *The Migrant Image: The Art and Politics of Documentary During Global Crisis*. Duke University Press.

Demos, T.J. (2016). *Decolonizing Nature: Contemporary Art and the Politics of Ecology*. Sternberg Press.

Entrevista con Limam Boicha en revista de la Universidad de Austin, Texas. 2012. (s. f.). <https://generaciondelaamistad.blogspot.com/2015/04/entrevista-con-limam-boicha-en-revista.html>

Fanon, F. (1961). *The Wretched of the Earth* (R. Philcox, Trans.). Grove Press. (Obra original publicada en 1961).

Gargallo, F. (2014). *Saharauis: La sonrisa del sol*. Editorial Corte y Confección.

Gargallo, Francesca, *Saharauis* (2014) *La sonrisa del sol*. México: Editorial Corte y Confección, pp. 5-6.

Gómez Justo, J. C. (2018). EL FRENTE POLISARIO: LA HISTORIA DE UN MOVIMIENTO DE LIBERACIÓN NACIONAL VIVO. *Revista Internacional De Pensamiento Político*, 8, 261–280. Recuperado a partir de <https://upo.es/revistas/index.php/ripp/article/view/3669>

Gómez Martín, C. (2016). La organización política y social de los saharauis en España. Desarrollo y desafíos de las asociaciones de migrantes. *Kamchatka. Revista De análisis Cultural.*, (7), 125–138. <https://doi.org/10.7203/KAM.7.8501>

Guillén, J. B. (2022, 1 febrero). El Haul: un elemento cultural identitario saharauí. <https://revista.puertadeafrica.com/index.php/2022/02/01/el-haul-un-elemento-cultural-identitario-saharai/>

Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. Prensas de la Universidad de Zaragoza.

Harris, M. (1979). *Cultural materialism: The Struggle for a Science of Culture*. New York : Random House.

Hasnaui, Z. (2017). *El silencio de las nubes*.

Hasnaui, Z. (2018). *Arena en la boca*. Ediciones Saqueru.

Hernández Hernández, F. (2008). La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. *Educatio Siglo XXI*, 26, 85-118. Recuperado de <https://revistas.um.es/educatio/article/view/46641>

https://www.iri.edu.ar/publicaciones_iri/IRI%20COMPLETO%20-%20Publicaciones-V05/Publicaciones/12/12-2A.htm

Humania del Sur. Año 9, No 17. Julio-Diciembre, 2014. Juan Carlos Velázquez Elizarrarás Orígenes de la identidad del pueblo saharai... pp. 13-31.

Jiménez Jiménez, A. (2014). *El español para la paz y el desarrollo en el desierto de Tin-douf*. Universidad de Murcia.

Lebow, A. (2015). *The Unwar Film* [Tesis]. <https://alisalebrow.net/documents/Lebow-Unwar-Film.pdf>

López García, B. (2015). Limitaciones de la política marroquí en relación con el Sahara Occidental. *TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, 5(3). <http://dx.doi.org/10.5070/T453029640> Retrieved from <https://escholarship.org/uc/item/9zf3m9ww>

Maira, S., & Shihade, M. (2012). Hip Hop from '48 Palestine. *Social Text*, 30(3), 1-26. <https://doi.org/10.1215/01642472-1597314>

Marks, L. U. (2000). *The Skin of the Film*. En Duke University Press eBooks. <https://doi.org/10.1215/9780822381372>

Mignolo, W. (2011). *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options*. Duke University Press.

Mignolo, W. (2011). *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options*. Duke University Press.

Morocco and Western Sahara. (2022, 13 enero). Human Rights Watch. <https://www.hrw.org/world-report/2022/country-chapters/morocco-and-western-sahara>

Santos, B. de S. (2014). *Epistemologies of the South: Justice Against Epistemicide*. Paradigm Publishers.

Shaw, J., & Weibel, P. (2002). *Future cinema: The Cinematic Imaginary After Film* [published to Accompany the Exhibition Held at the Center for Art and Media Karlsruhe, 16 November 2002-30 March 2003 ; Museum of Contemporary Art KIASMA, Helsinki 28

June - 28 September 2003 ; NTT InterCommunication Center [ICC], Tokyo 2 December 2003-7 March 2004].

Shohat, E. (2006). *Taboo Memories, Diasporic Voices*. Duke University Press.

Taylor, D. (2003). *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke University Press.



8. Índice de figuras

Figura 1. Fotograma del proyecto “Electrical Gaza” (2017) de Rosalind Nashashibi	15
Figura 2. “Appropriated Spaces” (1989) de Santu Mokafeng	18
Figura 3. Espacio de trabajo Premiere Pro durante la realización de uno de los videos del proyecto	22
Figura 4. Material técnico utilizado para la grabación del proyecto	24
Figura 5. Tablero estético del proyecto	25
Figura 6. Fotograma de metraje histórico saharauí	27
Figura 7. Fotograma de grabación en Tinduf manipulada en edición	27
Figura 8. Espacio de trabajo de FL Studio	28
Figura 9. Boceto de plano 2D frontal	29
Figura 10. Boceto de plano 2D cenital	29
Figura 11. Plano 3D de la instalación con las proyecciones en 1 pared	30
Figura 12. Plano 3D de la instalación con las proyecciones en las 3 paredes	30
Figura 13. Plano 3D Frontal de la Instalación	31





UNIVERSIDAD MIGUEL HERNÁNDEZ
Facultad de Ciencias Sociales y Jurídicas de Elche

GRADO EN COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL

Jaimas digitales en la diáspora
Videoinstalación como reconstrucción decolonial de la memoria saharaui

Trabajo de Fin de Grado

2024/2025

Autor: Salek Salec Cheikh
Tutor: Damián Jordà Bou
Modalidad práctica y/o profesional