



TRÁNSITO Y MOVIMIENTOS MIGRATORIOS EN LAS ARTES VISUALES

**Tesis de Máster de Producción Artística
Tipología 1**

Presentación:

Marcos Ojeda Quintana

Dirección:

Paula Santiago Martín de Madrid

**Universidad Politécnica de Valencia
Facultad de Bellas Artes de San Carlos**

Valencia, Septiembre 2012

Tránsito y movimientos migratorios en las artes visuales.
Marcos Ojeda Quintana

Tránsito y movimientos migratorios en las artes visuales.
Marcos Ojeda Quintana

TRÁNSITO Y MOVIMIENTOS MIGRATORIOS EN LAS ARTES VISUALES

**Tesis de Máster de Producción Artística
Tipología 1**

Presentación:

Marcos Ojeda Quintana

Dirección:

Paula Santiago Martín de Madrid

**Universidad Politécnica de Valencia
Facultad de Bellas Artes de San Carlos**

Valencia, Septiembre 2012



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

Tránsito y movimientos migratorios en las artes visuales.
Marcos Ojeda Quintana

Tránsito y movimientos migratorios en las artes visuales.
Marcos Ojeda Quintana

Tránsito y movimientos migratorios en las artes visuales.
Marcos Ojeda Quintana

Quiero expresar mi más sincero agradecimiento a mi tutora de la tesina Paula Santiago Martín de Madrid, por su inestimable apoyo y su gran paciencia. También quiero agradecer a Ana y Harry, que siempre me han llevado por el buen camino...y muchas gracias también a ti, Santi.

Tránsito y movimientos migratorios en las artes visuales.
Marcos Ojeda Quintana

Tránsito y movimientos migratorios en las artes visuales.
Marcos Ojeda Quintana

Tránsito y movimientos migratorios en las artes visuales.
Marcos Ojeda Quintana

Índice

Introducción	17
1. El nuevo espacio público del desplazamiento	23
1.1 El viaje en coche	28
1.2 En La Carretera	33
1.3 Metáforas espaciales	38
2. Migraciones	55
2.1 El movimiento del otro	69
2.2 Estéticas Migratorias	77
2.3 Tiempos de colisión	89
Bibliografía	99
Conclusiones	105

Tránsito y movimientos migratorios en las artes visuales.
Marcos Ojeda Quintana

Tránsito y movimientos migratorios en las artes visuales.
Marcos Ojeda Quintana

Tránsito y movimientos migratorios en las artes visuales.
Marcos Ojeda Quintana

Introducción

Tránsito y movimientos migratorios en las artes visuales.
Marcos Ojeda Quintana

Introducción

Vivimos en un mundo de desplazamientos, no se puede estar quieto, tenemos que permanecer en movimiento al menos para padecerlo. Hay que viajar para conocer el mundo, actualizar nuestros conocimientos para no estar desfasados y que decir de tener un móvil que no esté al día de las últimas tecnologías. Este imperativo es sobre todo *imaginable*, genera apertura, una imagen del mundo más cercano y dinámico, y es evidente que los avances en los medios, que son la cabeza visible de nuestro *progreso*, nos conceden ir más allá de lo que nuestros pies nos dejarían llegar a ver. Pero ante todo, el desplazamiento genera más desplazamiento, de unos por otros y nunca en igualdad de condiciones. Este detalle quizá ya no sea tan fácilmente imaginable. En un primer momento, quizá porque hay aspectos de nosotros que se resisten o nunca se terminan de mover aunque sean permeables, sustratos profundos que permanecen ocultos bajo una superficie brillante y pulida. Estar desincronizado, "desconectar", es un lujo que se dan algunos, pero sobre todo, supone la miseria de muchos que no son reconocidos, que están desfasados. Este sería el momento en el que hay que volver al mundo terrestre, no como planeta, sino como lugar de encuentro de realidades diversas; no dejar de tener los pies en la tierra, pero manteniendo cierta distancia siempre, lo que es cuanto menos, algo bastante prudente.

Los espacios públicos, esos momentos donde nos encontramos entre la apertura y el cierre, "un afuera dentro",¹ recientemente, han sido objeto de diferentes cambios de naturaleza y de ellos el arte no ha sido ajeno. Su presencia inmóvil y solemne, como monumento, se ha tenido que bajar del pedestal para perder el aura en el *fango del macadam*, como diría Baudelaire² o hacerse "automóvil" para estar entre el tráfico, arriesgarse al accidente. Esto le ha hecho correr el peligro de convertirse en una *mónada leibniziana*: " [...]

¹Bachelard, Gastón, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2000.

²Baudelaire, Charles, "Pérdida de la aureola", *El spleen de París*, México, 2000, p.157.

máquina infinita en la que todas las piezas son máquinas, plegadas diferentemente y más o menos desarrolladas"³.

Hemos elegido el motivo del viaje en coche, por tratarse de una experiencia muy recurrente en el arte desde el principio de la modernidad. Nuestro objetivo desde un principio es evitar la imagen mitificada, para sacarle otro provecho más acorde al que le fue contemporáneo. Esta práctica no es tan sorprendente en un mundo como el nuestro, del ciberespacio y las redes sociales, pero antaño supuso algo revolucionario para la vida cotidiana y la imagen de los desplazamientos.

Los tiempos y los espacios tradicionales fueron atravesados creando un lugar entre espacios que se resiste a diferenciarse de manera clara y distinta del mundo. Es bien sabido que las antiguas murallas de las ciudades medievales, en muchos casos, fueron derruidas para abrir paso al tráfico, lo cual no quiere decir que otras nuevas y más sofisticadas se hayan erigido en sustitución de estas. Por ello no sería del todo preciso alardear de la total libertad de movimiento y del final de todas las fronteras. Es en este espacio, el fronterizo, que no es solamente el de su emplazamiento, donde la imagen se nos presenta en su posibilidad e imposibilidad. Una vez más, la técnica, en manos de artistas conscientes y responsables, puede acompañar esos procesos de inteligibilidad, que por otra parte, ella misma ha generado.

Como principal acompañante de todo viaje, la fotografía, es el medio más frecuente, pues no hay viaje sin esas fotos que nos hacen recordar y acreditan nuestra huella dejada en ese lugar. Esto, de ninguna, manera puede ser equiparable a afirmar que se valga por sí misma completamente. Esta huella es similar a la que las ruedas de coche dejan impresas en los caminos que recorreremos, que se desenvuelven ante nosotros hacia el infinito. Este infinito y no otro, incluiría lo finito, lo contingente, lo cotidiano y lo fugaz, por ello se

³Deleuze, Gilles, *El pliegue: Leibniz y el Barroco*, Paidós, Barcelona, 1989, p. 161.

resiste a ser representado. De tal manera, cualquier intento solo podría acompañarnos en su constante posibilidad de ser mucho, lo cual no es algo exento de confrontación debido a las relaciones de poder que genera el ser descrito y definido por esta. Los procesos migratorios y la inclusión del "otro" como productor de su propia imagen, han reavivado el debate de un campo muy fructífero, el del arte, que ya todos se habían apresurado a dar definitivamente por muerto.

En la metodología a emplear para abordar tan extenso objeto de estudio, nos hemos decantado por la teoría antropológica y los estudios postcoloniales además de recurrir a textos celebres de críticos y teóricos del arte como son los de Rosalind Krauss o Hal Foster.

Como objetivo, nos hemos propuesto abordar el problema de los desplazados entendiendo por ello todos aquellos que han sido obligados a trasladarse, los que han perdido el derecho a la tierra que pisan y por ellos están obligados a deambular, desprovisto de toda agencia y derechos y que son frecuentemente criminalizados. Hemos indagado en las estrategias de las que se han valido los artistas para hacer de ello algo aprehensible.

Tránsito y movimientos migratorios en las artes visuales.
Marcos Ojeda Quintana

1. El nuevo espacio público del desplazamiento

Tránsito y movimientos migratorios en las artes visuales.
Marcos Ojeda Quintana

1. El nuevo espacio público del desplazamiento

El incremento del tráfico en las ciudades supuso cambios en la estructura de las mismas que determinaron nuevos espacios públicos sustituyendo a los anteriores y los regímenes de visibilidad del mismo. Las carreteras y las autopistas se convertirán en los espacios de intercambio mas significativos dando lugar a nuevas maneras de percibir el entorno urbano. Estos se extenderán mas allá de las murallas de la vieja ciudad abriendo sus fronteras internas hasta alcanzar lo más remoto. El arte monumental creaba grandes espacios, normalmente en forma de plazas. Eran espacios acotados destinados para la reunión de los ciudadanos y con un doble sentido conmemorativo. Félix Duque lo explicará de la siguiente manera:

" [...] dado que su emplazamiento configuraba por lo común -naturalmente- una plaza; bien estaban ubicados en jardines y parques, conjuntando así las glorias de la historia patria con una naturaleza domesticada y armónicamente estructurada, como símbolo de la dominación general de la urbe sobre el territorio [...] Los monumentos y sus espacios estaban proyectados también de acuerdo a una idealización del orden temporal, histórico: enlazaban el pasado y el presente, convirtiéndose así en una suerte de *aide-memorie* colectiva, dando así a la nación sus señas de identidad..."⁴

Dentro de la gran distinción entre lo público y lo privado, estos espacios protegidos se acotaban para el ocio de momentos puntuales que suponían la única manera de manifestarse del pueblo en general:

⁴Duque, Félix, "Un contaminado lugar de encuentro", *EXITBOOK n°7 Arte Público*, Verano, 2007, pp. 16-17.

" [...] del Público sin más (algo así como el *ser* hegeliano, es decir, *nada*, el sujeto amorfo de una pausa, de un hueco en el trabajo productivo [...] llenado, a saber, al menos por su propia inservible presencia corporal).⁵

Eran nexos inmóviles que unían el externo movimiento viario, la interna actividad política, religiosa y económica y los hogares privados, creando una serie de metáforas espaciales de dentro y fuera, de abierto y cerrado que no se articulaban entre sí.

Los bulevares, contribuyeron a abolir esta inmovilidad creando lugares de encuentro, de tránsito. Esto como es habitual, genera un proceso siempre inverso ligado al progreso, de desplazar poblaciones y destruir barrios locales para su ejecución. El *flaneur* baudeleriano encontraría aquí un lugar de visibilidad de todo lo cotidiano que se hace presente con sus luces y sus sombras, además de una nueva manera de mirar desde la calle, juntándose con los diferentes estratos de la sociedad, perdiendo el aura como poeta. Estas calles bulliciosas y caóticas, por ejemplo, las descritas por Baudelaire refiriéndose al París de su época, reunían tanto personas, caballos y vehículos que generaban un ambiente de irrupción de ese flujo de energías que son las redes viarias:

"Los caballos y sus jinetes, los vehículos y sus conductores, tratan a la vez de dejar atrás a los demás y de evitar chocar con ellos. Sí, en medio de todo esto, también se ven obligados a evitar a los peatones que en cualquier instante pueden lanzarse a la calle, sus movimientos se harán todavía más inciertos, y por tanto más peligrosos que nunca. Así, al luchar contra el caos en movimiento, el individuo no hace sino agravar el caos." ⁶

⁵Duque, Félix, *op. cit.*, p. 17.

⁶Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, SigloXXI, Buenos Aires, 1989, p. 195.

Este ambiente convulso que anticipa cualquier revuelta, ese espacio público generado por la apertura al tráfico, impide el mayor aprovechamiento del flujo de las mercancías y las personas por igual. Los arquitectos y urbanistas como hizo en su momento el barón Haussmann, buscarían soluciones para racionalizar y controlar ese flujo de energías para provecho de los intereses de control y productividad de las instituciones del poder. Le Corbusier, el arquitecto más influyente del siglo XX idearía la solución para superar este bullicio, de manera utópica, en su libro *L'urbanisme*. Relata la imposibilidad de dar un paseo por los bulevares, en una época en la que el coche se ha impuesto al peatón, remitiéndose a un pasado nostálgico e idealizado de armonía perdida:

"Le Corbusier se siente amenazado y vulnerable de la manera más directa: «Salir de nuestra casa significaba que, una vez que habíamos cruzado el umbral, estábamos en peligro de ser aplastados por los coches que pasaban», impresionado y desorientado, compara la calle (y la ciudad) de su madurez con la de su juventud, antes de la gran guerra: «Pienso en mi juventud como estudiante hace veinte años: *entonces la calle nos pertenecía*; cantábamos en ella, discutíamos en ella, mientras el autobús tirado por caballos pasaba suavemente junto a nosotros [...] Entonces la calle nos pertenecía»".⁷

El hombre de la calle, el transeúnte, amenazado por este tener que esquivar el tráfico, se incorporaría a ese nuevo poder al convertirse en el hombre del coche:

"El hombre nuevo, dice Le Corbusier, necesita un *nuevo tipo de calle* que será *una máquina de tráfico* o, para variar la metáfora básica,

⁷Berman, Marshall, *op. cit.*, p. 197.

«una fábrica de producir tráfico. Una calle genuinamente moderna debe estar «tan bien equipada como una fábrica»".⁸

De esta manera las planificaciones urbanísticas y los modelos desarrollistas han atacado sistemáticamente al caos del movimiento de la vida urbana que hubo en el siglo XIX. La antigua calle moderna con su encuentro de tráfico, personas de diferentes clases y comercios se está redistribuyendo de manera separada y racionalizada. Las fuerzas anárquicas y explosivas que una vez fueron reunidas por la modernización urbana, han sido separadas por una nueva ola de modernización, respaldada por la ideología del modernismo desarrollista. Un mundo espacial y socialmente segmentado. La creación generalizada de autopistas como agilizador del tránsito y solución urbanística, es su respuesta. Atravesando barrios y paisajes, indiferente al tiempo o al territorio locales, se convierte en un lugar exclusivo solo para ser transitado en coche. Marshall Bergman lo expresará de manera muy clara al describir el cambio que supuso para su barrio natal en el Bronx neoyorquino, la implantación de este tipo de soluciones:

"Al ver cómo era derribado uno de los más encantadores de estos edificios para dejar paso a la autopista, sentí una tristeza que, ahora puedo verlo, es endémica de la vida moderna. Pues a menudo el precio de hacer avanzar y expandir la modernidad es la destrucción no sólo de instituciones y ambientes «tradicionales» y «premodernos», sino también —y aquí reside la verdadera tragedia— de todo lo más vital y hermoso del propio mundo moderno. En el caso del Bronx, gracias a Robert Moses, la modernidad del bulevar urbano fue sentenciada por obsoleta y hecha pedazos por la modernidad de la autopista interestatal. *¡Sic transit!* Ser moderno resultaba mucho más problemático y más peligroso de lo que yo había pensado."⁹

⁸Berman, Marshall, *op. cit.*, p. 198.

⁹Berman, Marshall, *op. cit.*, p. 303.

Ya apenas quedan los resquicios de ese espacio monumental de la plaza que se creaba alrededor de la escultura. Rosalind Krauss, en su célebre texto *La escultura en el campo expandido*¹⁰, detectaría cómo la lógica del monumento que era la misma que la de la escultura, se empieza a desvanecer justo en el siglo XX precisamente, cuando todos estos cambios se empezaron a producir. Esto en un principio otorgaría una autonomía de esta de su emplazamiento o su relación con el lugar y una pérdida del suelo. De ahí que a partir de ese momento se consideren libres para sentar sus bases en cualquier sitio, de aquí parte la proliferación de todas esas obras relacionadas con el nomadismo. No obstante su condición negativa al monumento, este espacio idealista que se separa de la representación temporal y espacial del lugar, empezará a agotarse hacia 1950:

" [...] empezó a agotarse, es decir, empezó a experimentarse como pura negatividad. En este punto la escultura modernista aparecía como una especie de agujero negro en el espacio de la consciencia, algo cuyo contenido positivo era cada vez más difícil de definir, algo que solo era posible localizar con respecto a aquello que no era."¹¹

Es bien sabido que viajar en coche nos obliga a pasar de largo los monumentos, aunque como apunta Krauss, su declive se debió a un proceso paulatino e histórico.¹² No obstante la invención del coche es otro aspecto muy recurrente en el arte y más aún al referirnos a la vanguardia histórica. En ese momento las redes viarias no solo conectan *intra o extra* muros de la ciudad sino que de manera más extendida constituyen el modo visible de canalizar las fuerzas y el tránsito de mercancías, personas e información, que conforma y determina nuestra manera de ocupar el territorio. Este sirvió a los artistas para

¹⁰Krauss, Rosalind, "La escultura en campo expandido", *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza Forma, Madrid. Este ensayo se publicó inicialmente en *October 8* (primavera de 1979).

¹¹Krauss, Rosalind, *op. cit.*, p. 293.

¹²Krauss, Rosalind, *op. cit.*, p. 292.

trasladarse de un viejo y agotado paisaje, cuyos límites se experimentaban como fronteras convencionales, a un paisaje más allá del límite. Esto generaría nuevas formas de inteligibilidad y representación del espacio ya que al superar la limitación del perímetro de la ciudad se lanzan a la exploración de "entre espacios".

1.1 El viaje en coche

El primer manifiesto de la vanguardia publicado en *Le Figaro* en 1909, nos cuenta una experiencia automovilística. Se relata cómo un grupo de jóvenes, de noche, que se encuentran en el apartamento milanés del artista, se valen del automóvil para abandonar ese interior decadente. Cambian esa forma de "útero" que este les supone el lugar, por la del automóvil, de la que exclama Marinetti: "me tendí sobre el coche como sobre un ataúd"¹³. Es una muerte necesaria que les sirve para renacer al alba, como sujetos tecnológicos, centauros modernos. En este primer manifiesto, también aparece otra imagen similar relacionada con el accidente como bautismo:

" ¡Oh, fosa maternal, casi llena de agua fangosa! ¡Hermoso desagüe de fábrica! Paladeé el nutritivo ceno; y me acordé del bendito pecho negro de mi nodriza sudanesa [...] ¡Cuando salí –rasguñado, mugriento y maloliente- de debajo del coche volcado, sentí cómo me atravesaba el corazón el hierro al rojo vivo de la alegría!".¹⁴

Dejando a un lado las alusiones misóginas a los símbolos femeninos relacionados con naturaleza, que no son objeto de este trabajo, las constantes referencias tecnológicas dirigidas al coche, son muy recurrentes en toda su literatura. Sin ir más lejos se encuentra su famosa afirmación:

¹³Foster, Hal, *Dioses prostéticos*, Akal, 2008, p. 131.

¹⁴Foster, Hal, *op. cit.*, p. 132.

“No tenemos inconveniente en declarar que el esplendor del mundo se ha enriquecido con una nueva belleza: la belleza de la velocidad. Un automóvil de carreras, con su caja adornada de gruesos tubos que se dirían serpientes de aliento explosivo [...] un automóvil de carreras, que parece correr sobre metralla, es más hermoso que la *Victoria de Samotracia*. ”¹⁵

El coche, pues, les servirá para la conquista del espacio exterior, que se presenta como una selva de maquinas. Este no supone un habitáculo interior donde aislarse marcando una disyuntiva entre dentro y fuera, sino que funciona como prótesis necesaria para desenvolverse en ese entorno salvaje. La ciudad moderna sin ágora ni plaza solo puede ser abordada públicamente desde el automóvil que también es vehículo de la palabra desde donde lanzar las once proclamas de su manifiesto, a gritos, confundida entre el rugido de los motores.

Como escasos antecedentes del futurismo, Marinetti reconoce una novela de viaje escrita por Octave Mirbeau. Dicha obra está titulada en honor a su auto de la siguiente manera: *La 628-E8*. Se trata de matrícula de su coche con el que efectuó una serie de viajes por Europa a principios del siglo XX. En ellos atravesó varios países europeos tales como Bélgica, los Países Bajos y Alemania. Es pues una especie de “diario” del viaje que será publicado en 1907. El vehículo es el principal héroe, y de él exalta la velocidad, la autonomía y el progreso que supone. Es una máquina dócil conducida por el artista. Muestra una imagen de Europa percibida como territorio común, ya que una de las ventajas del coche para Mirbeau, consistía en dotar de una mayor permeabilidad a los países europeos entre sí y además de crear una nueva relación con el paisaje y el viaje que difiere de los otros medios como por ejemplo, el tren:

¹⁵VV.AA, *Manifiestos y textos futuristas*, Ediciones del Cotal, Barcelona, 1978. p. 37.

"En algunas horas, me había dirigido de una raza de hombres a otra, pasando por todas las mediaciones del terreno, de la cultura, de las costumbres, de la humanidad que las reúne y las explica, y experimentaba esa sensación -tantas cosas me parecía haber visto- de haber, en un día, vivido meses y meses. Y esta sensación que sólo puede dar el automóvil, puesto que los ferrocarriles, que tienen sus vías prisioneras, siempre iguales, sus poblaciones cerradas, siempre iguales, sus ciudades cercadas que son los talleres y las estaciones, siempre iguales, no atraviesan realmente el país, no te ponen en comunicación directa con sus habitantes- esa sensación, completamente nueva, [corresponde a] esa casa rodante ideal, ese instrumento dócil y preciso de penetración que es el automóvil [...]." ¹⁶

Transcribe impresiones, narra emociones o da rienda suelta a sus propios mecanismos asociativos. No se trata pues, de un registro novelesco, sino más bien de un arte del reportaje sin ninguna intencionalidad por parte del escritor de verificar la información transmitida. Al hilo de recuerdos y sueños, el relato discurre chocando con los rígidos esquemas del realismo-naturalista de su época. Su manera de escritura está condicionada con las propias características que definen a la máquina, que crea una libertad de asociación y una inmediatez de las impresiones fragmentadas e imprevisibles. En este sentido, Mirbeau se encamina hacia una representación irracional del hombre fusionado con la máquina, perceptible tanto en la visión robotizada de lo humano, como a través de un automóvil humanizado y con frecuencia erotizado. La libertad y la disponibilidad que el auto procura, empujan la curiosidad del novelista que abandona los libros en favor de la posibilidad de ir a ver *in situ*. Si el automóvil adquiere así la consideración de máquina de sensaciones, se convierte asimismo en instrumento de conocimiento. Estaba caracterizado por una concepción del espacio y del tiempo que se abstraían y en consecuencia, el propio paisaje y las cosas que en él se depositan. El viaje

¹⁶Mirbeau, Octabe, 628-E8. *Un viaje en automóvil*, Universidad de Cádiz, 2007, p. 9.

ya no era simplemente trasladarse de un lado a otro, no hacía falta ir a ningún sitio pues lo que creaba adicción era la velocidad que generaba ese estado de viaje; de una vez de estar allí, desear con la misma presteza, volver a continuar la marcha:

“Pero no la velocidad mecánica que arrastra la máquina sobre las carreteras a través de los países, sino la velocidad de alguna manera neuropática, que arrastra al hombre a través de todas sus acciones y sus distracciones [...] que ya no puede mantenerse más en su lugar, trepidando, los nervios tendidos como resortes, impaciente por volver a salir desde que llega a cualquier parte, con ganas de estar en otro sitio, siempre en otro sitio, más allá de cualquier sitio...”¹⁷

Se está en constante circulación, se es incapaz de permanecer en un lugar fijo, de la misma manera que la escultura pierde su suelo, los paisajes ya no están enmarcados aunque pueda seguir considerándose pintura. Las figuras se hacen imprecisas, todo fluye, todo lo sólido se desvanece con el deseo de estar siempre en otro sitio. Una infinitud que no se puede contener en los límites del marco. Cabe destacar que *El Gran Vidrio* de Duchamp también fue concluido gracias a la mediación de un viaje automovilístico y lo fortuito de su transcurso.

Otro conocido viaje en coche lo protagoniza Tony Smith. En diciembre de 1966, la revista *Artforum* publica su relato por una autopista en construcción en la periferia de Nueva York. Una noche, junto a algunos estudiantes de la Cooper Union, Smith decide introducirse sin permiso dentro de las obras de dicha vía. Esta experiencia se coloca en un debate entre defensores de un arte formalista preocupados por la especificidad del medio y defensores de los límites de la pintura y los partidarios de su transgresión. Estos últimos, tienen las aspiraciones de actuar en otro medio más *real* contemporáneo al espacio-tiempo del espectador, que se hace visible en ese nuevo espacio público.

¹⁷Mirbeau, Octabe, *op. cit.*, p. 6.

Michael Fried, heredero de Clement Greenberg, dará su punto de vista a esta experiencia achacándole principalmente su teatralidad. En su ensayo *Arte y objetualidad*, explicaba esto de la siguiente manera:

"La versión de Smith acerca de su experiencia en la autopista llama la atención sobre la profunda hostilidad del teatro hacia las artes y revela, precisamente debido a la ausencia del objeto y a aquello que toma su lugar, lo que podría llamarse la teatralidad de la objetualidad. Según el mismo supuesto, sin embargo, el imperativo de que la pintura modernista derrote o suspenda su objetualidad equivale, en el fondo, al imperativo de derrotar o suspender el teatro. Y esto significa que hay una guerra entre lo teatral y lo pictórico una guerra que, a pesar del explícito rechazo literalista de la pintura y la escultura modernistas, no es, básicamente, una cuestión de programa e ideología, sino de experiencia, convicción, sensibilidad."¹⁸

Para Francesco Careri, en su libro *Walkscapes. el Andar Como Práctica Estética*, la aportación de Smith abre principalmente dos vías que son analizadas por el Minimalismo y el Land Art respectivamente. Por un lado está el concebir la calle como signo y como objeto en el cual se realiza la travesía y la segunda es la propia travesía como experiencia, como actitud que se convierte en forma:

" [...]una improvisada toma de conciencia que, al cabo de poco tiempo, iba a sacar el arte de las galerías y de los museos con el fin de reconquistar la experiencia del espacio vivido y de las grandes dimensiones del paisaje. Si la experiencia de Tony Smith se parece todavía a los *ready made* dadaístas, a partir de ese momento la práctica

¹⁸Fried, Michael, *Arte y objetualidad: Ensayos y reseñas*, Antonio Machado, Madrid, 2004, p. 80

del andar empieza a convertirse en una auténtica forma de arte autónoma."¹⁹

En la lógica del trabajo de Careri, este momento fue decisivo para fundamentar el caminar como práctica artística, pero, no obstante, todavía se trata de un viaje realizado dentro de un coche, en mitad de la noche por una superficie artificial poco relacionada con la tierra y más con la lógica del solar. Es poco aceptable equiparar el andar y su cercanía corpórea con el lugar, con la experiencia de desplazarse rodando por una superficie que se extiende hacia el infinito, "una cinta de asfalto negra"²⁰ que atraviesa el espacio y evita el contacto con el suelo. No puede ocultar que se trata de una experiencia vivida, pero siempre de un coche a través de una autopista, además sin tráfico, en un espacio periférico. En este caso surgiría el debate sobre el problema de la construcción técnica del paisaje y la representación pictórica, enlazándolo con lo que la autopista supuso para la lógica de la escultura monumental y el espacio público. Aún correspondiendo a las aspiraciones anteriormente citadas por Careri, relacionar el rodar con el andar, en cuanto a prácticas artísticas se refiere, corresponde cuanto menos a dos órdenes de percepción y de inteligibilidad diversos, lo que trae a colación cierta afirmación de Guillaume Apollinaire:

"Cuando el hombre quiso imitar la acción de andar, creó la rueda, que no se parece a una pierna. Del mismo modo ha creado, inconscientemente, el surrealismo [...] Después de todo, el escenario no se parece a la vida que representa más que una rueda a una pierna"²¹

1.2 En la carretera

¹⁹Careri, Francesco, *Walscapes: El andar como práctica estética*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p. 121.

²⁰Careri, Francesco, *op. cit.*, p. 119.

²¹Esta cita forma parte del prefacio a su drama *Las tetas de Tiresias*, de 1917.

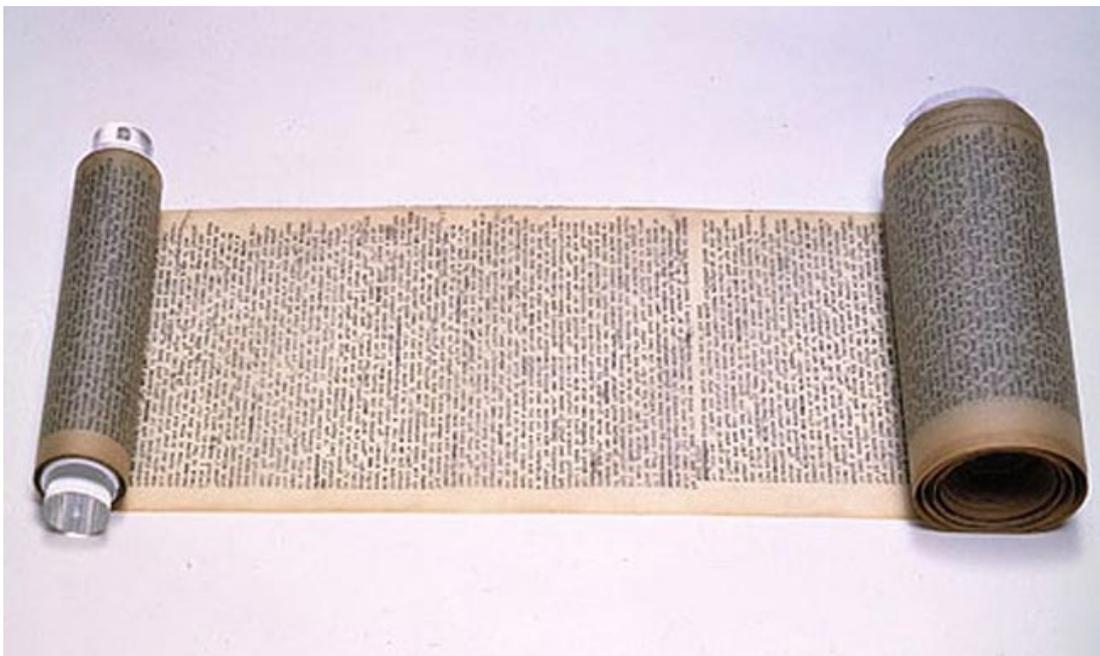
Algo parecido sucedió con otra obra que aglutina la experiencia de otro famoso viaje en coche. En ella la acción transcurre de tal manera que es difícil pensar que los participantes desearan permanecer mucho tiempo con los pies en la tierra. *On the road*, es una novela escrita por Jack Kerouac en su mayor parte entre 1948 y 1949, terminada en 1951 y publicada por primera vez en 1957 por la editorial estadounidense *Viking Press*. Fue traducida primeramente al castellano con el título de *En el camino* lo que podría estar motivado por su supuesto carácter autobiográfico. A pesar de concebirse como una aventura moral, o un vagabundeo por los Estados Unidos, "el camino" no lo es tal. Es más una actitud o un estado de ánimo marcado por el deseo de velocidad, de estar siempre sobre ruedas. Con este fragmento podemos comprobar su declaración de intenciones: "— ¿Qué chicos, vais a algún sitio o simplemente vais? —no entendimos la pregunta, y eso que era una pregunta jodidamente buena."²²

No obstante el título original *En la Carretera*, solo se utilizará traducido así recientemente para la versión transcrita del manuscrito original, también llamado *El Rollo*. A diferencia de un camino, la carretera es un lugar con un determinado proyecto, en este caso es el de rodar, y la rueda su manera de andar. Es comparable al registro dejado en un carrete o en el rodar de una cinta, todas ella combinaciones de rueda y motor. Es una huella que se deja en la carretera como un sustrato. La velocidad del motor hace desaparecer el cuerpo y el pie se convierte en una rueda por lo que se pierda el contacto con la tierra, con todo lo establecido.

"Conocí a Neal no mucho después de la muerte de mi padre... Acababa de recuperarme de una enfermedad de la que ahora no me molestaré en decir nada salvo que tenía que ver con el hecho de que mi padre hubiera muerto y de mi espantosa sensación de que todo había

²²Kerouac, Jack, *En el camino. El rollo mecanografiado original*, Anagrama, Barcelona 2009, p. 17.

muerto. Con la aparición de Neal empezó de veras para mí esa parte de mi vida que podría llamarse mi vida en la carretera. Antes de eso yo siempre había soñado con irme al Oeste, con ver el país, aunque nunca había pasado de planearlo de forma vaga y no había llegado nunca a partir realmente. Neal era el tipo perfecto para la carretera, porque incluso había nacido en ella, cuando sus padres pasaban por Salt Lake City en 1926, en un cacharro con ruedas, camino de Los Angeles."²³



Jack Kerouac, *El Rollo*, 1951

Neal, al haber nacido en la carretera, es un personaje marcado por su origen, sin tierra propia, es un reducto de significación para la visión estática del país, es alguien abocado al desplazamiento constantemente y por ello la persona perfecta y paradigmática para esta actitud vital.

Sin ánimo de continuar con la leyenda que gira en torno a su realización y a toda la mística asociada a su vida, más bien nuestra intención sería la de "iluminar el mito", el mismo que hoy en día la hace asimilable como simulacro,

²³Kerouac, Jack, *op. cit.* p. 10.

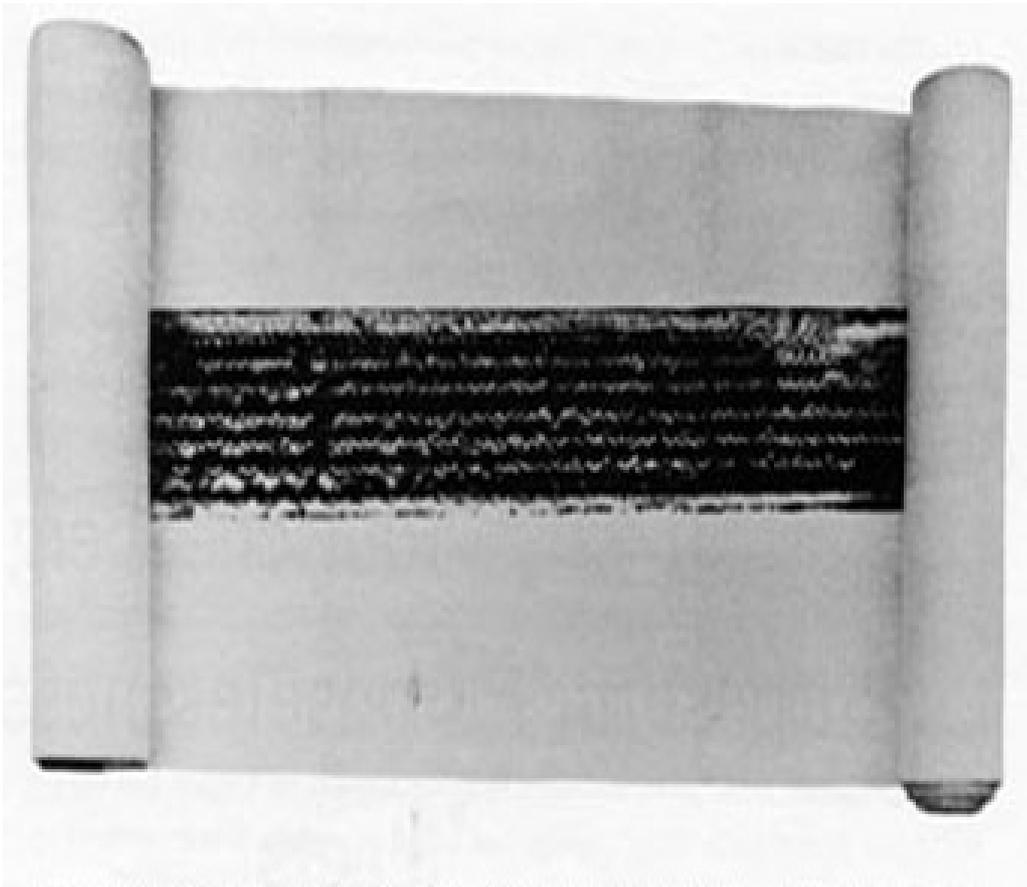
alimentando las fantasías de realización de un espíritu juvenil de rebeldía. La magnitud de la leyenda ha absorbido a la propia obra y al propio autor. Al igual que hemos descrito anteriormente en otras obras de tema automovilístico, la escritura tiene una particularidad marcada por la manera de hacer inteligible esa determinada experiencia. Jack Kerouac escribió *On the Road* a máquina, en un rollo de papel que armó pegando una tras otra ocho larguísimas hojas, a un espacio y sin un solo punto y aparte. Y tardó en hacerlo tres semanas. Ocho tramos de largura diversa (en total 36 metros de papel de calcar, del tipo utilizado por los arquitectos) recortados longitudinalmente para que se ajustaran al carro de la máquina y pegados uno tras otro hasta formar un rollo de papel continuo. Su mantra era “primer pensamiento: el mejor pensamiento”, por lo que rechazaba el proceso de revisión y reescritura en su trabajo, y privilegiaba la espontaneidad y la improvisación como expresiones genuinas del ser. Al igual que otros integrantes de la generación Beat, surgieron como resistencia literaria al sugerir una nueva manera de decir la palabra, liberada de los formalismos tradicionales que mantenían a la literatura secuestrada en las aulas académicas.

Kerouac no sólo aspiraba a reproducir el estilo de vida de los grandes jazzistas, sino que aplicó las ideas constituyentes del jazz bop a su escritura en un estilo que llamó “prosa bop”. Las largas oraciones en flúir de conciencia y párrafos interminables y desposeídos de rigores gramaticales, excepto por el ocasional guión largo, revolucionaron la prosa estadounidense con la publicación de la novela experimental. Está escrito con el acelerador puesto en la máquina de escribir sobre la superficie del rollo que se extiende hacia el infinito. En palabras de Kerouac:

"La carretera conduciendo a la gente hacia delante la carretera loca, solitaria, conduciendo en curvas a las aperturas de espacio hacia el horizonte de nieves

de Wasatch que nos fue prometido en la visión del oeste alturas vertebrales del fin del mundo..."²⁴

Otro rollo importante que se asemeja sobremanera al que nos referimos, es el que Robert Rauschenberg obtiene como resultado de la impresión de una llanta entintada de un Ford A – manejado por John Cage – sobre veinte hojas de papel, las que luego fueron montadas sobre una tela de más de seis metros de largo.



Robert Rauschenberg
Automobile tire print, 1953

Forma parte de una acción performativa que realiza en su taller de Fulton Street en 1953, de la que queda la huella. Es un fragmento que se remite a una

²⁴Frank, Robert, *Los americanos*, La fábrica, Madrid, 2008, p. 4.

durabilidad mayor el que limita entre el arte y la vida, que deja de ser un marco para convertirse en una superficie de contacto. En el caso de Rauschenberg, se trata de un mero ejercicio formal, pero en cuanto a Kerouac, se afirma que en este, *El Rollo*, se crea un vínculo de comunicación entre la vida y la parte de su vida en la carretera, lo cual implicaría que tanto en el acto creativo como en la manera de actuar en el mundo, se genera vivencia. Algo como la memoria, que rememora, no como la presencia de una ausencia sino como la actualización de un momento presente de contacto.

1.3 Metáforas espaciales

La teoría formalista americana y sus ansias de protagonizar el *telos universal* de la historia, poco a poco quisieron hacer un arte más puro y universalista. Tal era la influencia de las ideas del crítico de arte Clement Greenberg, que se rechaza todo *lo humano*, las cuestiones antropológicas y psicoanalíticas que estaban presentes en la *Escuela de Nueva York*, o la misma expresividad de Pollock, y su *acción-painting* cercanos al surrealismo. Fueron siendo separadas de cada medio en busca de la especificidad y diferenciación propias, con la intención de evitar la contaminación de otras disciplinas como la literatura. Hasta cierto punto esto posibilitó desenmascarar un subjetivismo marcado por la personalidad del artista y su *phatos* individual. Las corrientes minimalistas y procesuales aunque rompen las barreras internas y se sitúan *entre medios* de lo que era el arte modernista, cierta visión analítica permanecería intacta. Solo hasta que surgieron las teorías postestructuralistas del psicoanálisis y la antropología que partían de *la muerte del hombre* foucaultiana, el sujeto occidental e histórico, no se incorporaron como formas críticas y objetivas a la cultura imperante. De la misma manera que se opusieron a la negatividad de la escultura autorreferencial modernista, la cultura occidental era autorreferencial y opresora, en la época de La Guerra Fría y sus regímenes totalitarios,

desentrañando sus relaciones de poder y su problemática universalidad y su racismo cultural.

En los años 50, todavía persistirían esos aspectos, en ciertas obras de artistas neodadaístas como es el caso de Robert Rauschenberg que mezcla lo cotidiano en sus collages y ensamblajes, con el gesto característico del *accion-painting* como una crítica a la figura Pollock, el hombre occidental. En el caso de "En la carretera" lo autobiográfico y su posición *underground* mantendrán la presencia de lo cotidiano, y lo cultural, hasta desenmascarar sus barreras internas, y alcanzar sus límites más remotos.

La fotografía urbana o *street* no es un ejercicio documental que se acerca a esta cultura *underground*. Sobre todo las imágenes generadas por los fotógrafos "callejeros" norteamericanos, referentes ineludibles de este subgénero del reportaje. En los artículos y ensayos referidos a la fotografía de calle es frecuente que se señalen paralelismos, similitudes de forma y fondo entre las imágenes de los fotógrafos urbanos y la pintura contemporánea, especialmente la corriente *Pop*. Los textos dedicados a fotógrafos de los años 60's y 70's como Lee Friedlander, Stephen Shore, Garry Winogrand o Joel Meyerovitz, suelen remarcar la mutua influencia entre éstos y los lienzos de Andy Warhol, Roy Liechenstein o Robert Rauschenberg.



Robert Rauschenberg,
Untitled, 1963

La relación con la literatura beat es patente debido a la interdisciplinariedad del grupo. Esto lo demuestra la intervención en el texto a la introducción del libro de fotos de Robert Frank *Los Americanos* por Kerouac. Teniendo en cuenta lo cinematográfico de la cultura americana, se refiere con estas palabras a la experiencia que comporta:

“Esa loca sensación en América cuando el sol calienta las calles y la música sale del jukebox o de un funeral cercano, eso es lo que Robert Frank ha capturado en tremendas fotografías sacadas mientras viajaba por carretera alrededor de casi 48 estados en un viejo coche usado (becado por la Guggenheim) y con la agilidad, el misterio, el genio, la tristeza y el extraño secreto de una sombra ha fotografiado escenas que

nunca antes habían sido vistas en película. Por esto sin duda será celebrado como un gran artista en su campo. "²⁵

Robert Frank, al ser un discípulo aventajado de Walker Evans, obtuvo en 1955 una beca Guggenheim para hacer un trabajo fotográfico que retratase a la sociedad americana del momento. Viajó alrededor de Estados Unidos, en ocasiones con su propia familia, realizando un retrato, que en ocasiones resulta descarnado y duro, de este país de acogida que, por aquel tiempo, ya ejercía como imperio político y cultural en el resto del mundo. Frank emigró a los Estados Unidos en 1947, y obtuvo un empleo en la ciudad de Nueva York como fotógrafo de moda para *Herper's Bazaar*, por lo que se le puede considerar un artista en la diáspora de postguerra. El despegue económico y social del *baby-boom* posterior a la guerra, el nacimiento de la clase media, y esos años 50 en los que el progreso y bienestar parecían no tener límites, son examinados al detalle y de manera crítica y sin tapujos por parte de este fotógrafo. Pero sobre todo la relevancia de su trabajo es ser contemporáneo de la revolución "beat", y poner de algún modo imágenes a esa otra versión del mito americano del viaje, que consagró Jack Kerouac en su novela *On the road*, relatando sus viajes con Allen Ginsberg. Las fotos de Frank tienen la chispa espontánea y a veces furtiva del objetivo de Evans, pero en ocasiones la solemne capacidad documental de Dorothea Lange.

²⁵Frank, Robert, *op. cit.*, p. 3.



Robert Frank,
US 285 Nuevo México, 1956

Cuando Frank publicó su libro, en 1959, fue duramente criticado por reflejar una imagen excesivamente dura y pesimista de la sociedad americana. Pero el prólogo se encontraba escrito por Jack Kerouac, a quien Frank se había presentado para proponérselo. Kerouac le presentó también Allen Ginsberg, su compañero de aventuras. La obra de Frank no solo ha resistido el tiempo de forma admirable, sino que, pasadas las críticas iniciales, es hoy en día no solo un clásico de la fotografía de todos los tiempos, sino también un retrato magnífico de una sociedad americana de mediados de los años 50 que se debatía entre la construcción mítica del “sueño americano”, y las vidas vacías de muchos de sus ciudadanos, envueltos en una dinámica social vacía y mecanizada. Y al tiempo, el retrato de un viaje que, si bien no es estrictamente una versión fotográfica del de Kerouac, sí que es un escenario magnífico para esta pequeña revolución cultural “beatnik”, que fue el primer y tímido movimiento de todo lo que sucedería en la segunda mitad de la década de los

En la obra de Frank, hay una fotografía impactante. Se retrata una ardiente e interminable recta de una carretera perdida en Nuevo México, por la que un único coche transita en todo lo que alcanza la vista. Una recta interminable que inevitablemente remite a la recta que en la foto de Dorothea Lange dirigía al oeste.



Dorothe Lange,
Carretera al oeste a Nuevo México, 1938

Un símbolo idéntico, para una nueva sintaxis del mito del viaje, diferente a la de las angustiosas emigraciones de la década de los 30, pero en el fondo complementaria. Dos fotos iguales que al mismo tiempo suman y se contrarrestan de manera imponente, simbólica, y sobre todo, desasosegante. En este caso la manera de retratar al país no es solamente la integradora de una población campesina vista como desplazados por una catástrofe sino más bien el lado menos grato de la sociedad americana. Esto estaría además unido a su afán de hacer próximo lo más remoto, el ir siempre más y más hacia el sur.

En todos los casos, la manera de representa al otro está dirigida por alguna institución y sobretodo bajo la autoría de alguien, este es el caso similar a Kerouac es su libro. Cabría todavía una necesidad de que haya un sujeto que representa la realidad y que sirva de intermediario, esa actitud del artista ante la representación del mundo y por lo tanto del país y de los pueblos desplazados

La estética de la citada fotografía de Frank es deudora del legado de Dorothea Lange. Durante la crisis de los treinta un periodo de escasez y desarraigo, sus imágenes, en parte integradas en un proyecto del gobierno estadounidense para poner de relieve la tragedia de los desplazados del medio rural y dotar de dignidad a su situación, se convirtieron rápidamente en iconos de una parte de Estados Unidos que contrastaba radicalmente con el esplendor irreal de las grandes metrópolis o con la inalcanzable potencia industrial del noroeste y su Detroit, capital industrial del mundo.

En las obras de Lange, aparecen siempre en segundo plano, a veces como escenario y otras como actores secundarios, todos esos coches destartalados que los campesinos del medio oeste mal compraban para desplazarse a la “tierra prometida” californiana. Parte del trabajo de Lange estaba englobado dentro de un programa del gobierno americano destinado a dignificar la figura de los emigrantes interiores de los campos del medio-oeste, y sobre todo a dar a conocer al resto de la nación, focalizada en Michigan y las costas y su opulento desarrollo, el problema humano que se daba en el medio rural. Viendo hoy las fotografías, se aprecia mucho más de documentación desalentadora que de dignificación, pero lo cierto es que en torno a la obra de Lange hay una permanente sombra de polémica acerca de la “autenticidad” de sus imágenes, especialmente de la propia *Migrant Mother*. Sin embargo, desde el punto de vista de la iconografía del viaje, y de lo que significa en un país motorizado como el Estados Unidos de antes de la Segunda Guerra Mundial, quizá no haya una foto más imponente e influyente que la agónica carretera retratada en

1938 *The Road West*. Una impactante fotografía sobre la que Robert Frank volvería casi veinte años más tarde. Para ella, la carretera tiene una dirección hacia el campo y a sus habitantes que representa creando cercanía. Estos campesinos desplazados por la crisis serán una vez más retratados por el gobierno y no tendrán su propio testimonio. Este camino será de una sola dirección, del campo a la ciudad, quizá sin regreso. En ella la metáfora espacial se centra en dar cercanía o acercar lo lejano que es en este caso las regiones rurales del sur. Sus fotos sirven de inspiración para el libro *Las uvas de la ira*.

Retomando el caso de Kerouac y sus acompañantes en el viaje, después de deambular varias veces por el país, de New York a San Francisco, deciden ir más allá de las fronteras internas y se introducen en México. En la concepción apasionada del viaje que poseen, la fantasía de poder ir a cualquier lugar le lleva a pensar en un más allá que no esté contaminado por occidente, un lugar mítico y virgen. Aquí se pone de manifiesto un problema además antropológico, de la mirada de occidente sobre *el otro*. En este tiene la idea de un lugar de contemplación y disfrute de una naturaleza originaria, un desplazamiento en el espacio que conllevaría un desplazamiento en el tiempo a un momento previo. No obstante, además del carácter mítico que despiertan esas tierras remotas, hay ese deseo de conocer y dar voz a esos personajes que aún sin saber hablar su idioma, quieres reconocer de tú a tú sin distancias. Finalmente descubrirán que por muy remotos que vaya, ya la civilización ha llegado y no quedan tierras vírgenes ni indígenas que lo miran todo con ojos inocentes.

" -¿Lo ves, Jack? Un Jim Holmes de San Antonio, México. La misma historia en todo el mundo. ¿Ves cómo le pegan en el culo con el taco? «¡Ja, ja, ja!» Mira cómo se ríen. ¿Ves? El pobre quiere ganar la partida; se ha apostado cuatro cuartos. ¡Fíjate! ¡Fíjate! Observamos cómo aquel enano angélico intentaba un triunfo difícil. Falló. Los otros soltaron grandes risotadas. -Ah, tío -dijo Neal-. Ahora mira. Habían cogido al enano por el cogote y lo anduvieron vapuleando en broma por todo el

local. El pobre diablo chillaba. Al final salió a la calle oscura, no sin echar una última mirada avergonzada y tierna a su espalda.-Oh, Dios, cómo me gustaría conocer a ese tío... Saber qué piensa y con qué chicas se lía... ¡Oh, Jack, este aire me «coloca»!.²⁶

Otro ejemplo es la impresión que le causa, después de una juerga exótica para turistas en un burdel mejicano, la imagen de un lugar común, algo que no tiene ese aire nuevo y fresco que esperarían encontrar en un lugar tan remoto, es la presencia del modo de vida occidental que con los medios de transporte y sus infraestructuras, coloniza y homogeneiza cualquier latitud:

"Sí, los tres queríamos darnos un maravilloso baño. Y Gregor nos condujo hasta el sitio más extraño que uno pueda imaginar: una casa de baños común y corriente, muy similar a las norteamericanas, situada a un kilómetro y medio de la ciudad, al lado de la autopista, y llena de chiquillos que chapoteaban en una piscina, y con duchas dentro de un edificio de piedra (a unos centavos por ducha, con jabón y toalla, que te entregaba un encargado)".²⁷

De una manera mucho más frívola y ociosa, esta intuición se acercaría aunque muy de lejos aún, al tono de pesimismo que Claude Lévi-Strauss, el fundador de la etología estructuralista, trazó en esas páginas de su propia autobiografía intelectual que fue *Tristes trópicos*. De aquel contacto con el Nuevo Mundo, surgió una nueva sensibilidad etnográfica –capaz de llevar las oposiciones polares más allá de sus diferencias contemporáneas hasta su forma original– y una redefinición del papel del etnógrafo que, en contacto con las fuentes, estaba en condiciones ya de formular modelos culturales universalmente aplicables. *Tristes trópicos* muestra, tal como Susan Sontag lo expresó en cierta ocasión, una «antropología entendida como necrología», como una triste

²⁶Kerouac, Jack, *En la carretera. El rollo mecanografiado original*, Anagrama, Barcelona 2009, p. 323.

²⁷Kerouac, Jack, *op. cit.*, p. 327.

remembranza de un mundo desaparecido. En esta obra Lévi-Strauss constata que los trópicos no son ya exóticos, sino que se hallan fuera de época.

"Cuando el arco iris de las culturas humanas termine de abismarse en el vacío perforado por nuestro furor, en tanto que estemos allí y que exista un mundo, ese arco tenue que nos une a lo inaccesible permanecerá, mostrando el camino inverso al de nuestra esclavitud, cuya contemplación —a falta de recorrerlo— procura al hombre el único favor que sabe merecer: suspender la marcha, retener el impulso que lo constriñe a obturar una tras otra las fisuras abiertas en el muro de la necesidad y acabar su obra al mismo tiempo que cierra su prisión; ese favor que toda sociedad codicia cualesquierasean sus creencias, su régimen político y su nivel de civilización, donde ella ubica su descanso, su placer, su reposo y su libertad, oportunidad esencial para la vida, de desprenderse y que consiste —¡adiós salvajes ! ¡adiós viajes!—. "²⁸

La relación del paisaje entre lo imaginado como lo propio y cercano de un país y lo remoto, el derecho sobre este territorio a identificarse ¿quien crea las imágenes que tenemos como naturales? ¿esta pregunta podría ser comparable a quien considera el derecho sobre estas? Para Johannes Fabián, las diferentes *escuela* antropológicas tienen en común la particularidad de ignorar la contemporaneidad de su objeto. Los antropólogos, porque hacen de las "representaciones" de los otros un objeto de descripción y de reflexión, sólo consideran a esos otros como una fuente de informaciones, excluyen todo verdadero diálogo con ellos (en el sentido de que un diálogo implica contemporaneidad e igualdad de los interlocutores) y establecen así una situación de *alocronismo*. La ausencia del otro en nuestro tiempo ha sido su modo de presencia en nuestros discursos, como objeto y como víctima"²⁹

²⁸ Lévi-Strauss, Claude, *Tristes trópico*, Paidós, Barcelona, 1988, , p. 468.

²⁹ Auge, Marc, *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*, Gedisa, Sevilla 2006, pp. 67-70

El *alocronismo* (*alo*, otro; *cronos*, tiempo) es la operación básica del conocimiento antropológico que, apoyada en una concepción lineal y evolutiva del tiempo, sitúa a las sociedades que estudia en un tiempo anterior. Así, evita la copresencia temporal del otro y naturaliza una distancia que tiene menor relación con el tiempo que con diferencias de poder y economías políticas del sentido.³⁰

Como contrapartida a todas estas experiencias del viaje un una sola dirección, muy recientemente ha sido publicado un trabajo que con el título *de En el camino. México. La ruta de los migrantes que no importan*³¹. Está incluido en un proyecto que reúne además de foto, imagen video y reportajes de periodistas, este último titulado con el título de *Los migrantes que no importan. En el camino con los centroamericanos indocumentados en México*.³² Al no ser posible hacer ver la magnitud de la catástrofe se propone unir todos estos medios para al menos llegar a intuirlos. Se busca otra manera de hacer periodismo desde dentro, conviviendo con ellos durante más de un año, durmiendo en sus albergues, subiendo con ellos a los trenes, y sobre todo, escuchando sus relatos. Este es un camino muy diferente que el realizado el destartalado coche de Kerouac y sus amigos. Se trata de 5.000 km donde los indocumentados sufren vejaciones y violaciones de los derechos humanos. Esta condición les hace perder la agencia, les criminaliza y les deja a merced de la terrible amenaza cotidiana de asaltos y secuestros perpetrados por las autoridades corruptas y grupos vinculados al narcotráfico. Sufren violaciones y encuentran la muerte en los trenes de mercaderías de los que muchos de ellos se sirven. Luego, en la frontera norte, las dos alternativas para cruzar a EE.UU son igualmente lúgubres y peligrosísimas: salvar el Río Bravo o adentrarse en el laberinto sin muros del desierto.

³⁰Fabian, Johannes, *Time and the Other. How Anthropology Makes its Object*, Columbia University Press, 1983, New York.

³¹VV.AA, *En el camino. México. La ruta de los migrantes que no importan*, Blume, 2010. Madrid.

³²Martinez, Oscar, *Los migrantes que no importan. En el camino con los centroamericanos indocumentados en México*, Icaria editorial, 2010, Barcelona.

Sin embargo, en el relato de Keruoac, el traspasar la frontera de Norte a Sur, resulta algo que difiere bastante de ser algo tortuoso o lleno de peligros. Hemos considerado pertinente copiar el párrafo completo por lo significativo del contraste de ambos mundos y maneras de desplazarse y de experimentar el territorio. Aún tratándose de un relato de finales de los años 40, no se aleja demasiado de nuestro presente más cercano. La misma sensación de contemporaneidad que es virtud de esta obra, en este caso tampoco lo que cuenta nos parece igualmente próximo a nuestros días:

"Los funcionarios mexicanos se acercaron al coche sonriendo y nos pidieron que por favor abriésemos el maletero y sacásemos el equipaje. Y eso hicimos. No podíamos quitar la vista del otro lado de la calle. Deseábamos cruzar corriendo la calzada y perdernos en aquellas misteriosas calles españolas. No era más que Nuevo Laredo, pero a nosotros nos parecía Barcelona.

—Esos tipos se pasan la noche levantados -nos susurró Neal.

Nos apresuramos a enseñar el pasaporte para pasar al otro lado. Nos advirtieron que no bebiéramos agua del grifo a partir de aquel momento. Los mexicanos miraron nuestros equipajes con desgana. No parecían en absoluto funcionarios. Eran holgazanes y afectuosos. Neal no podía dejar de mirarlos.

-¿Estáis viendo cómo son los polis en este país? ¡No puedo creerlo! -Se frotó los ojos-. Debo de estar soñando.

Llegó el momento de cambiar el dinero. Vimos grandes montones de pesos encima de una mesa, y nos dijeron que ocho pesos equivalían más o menos a un dólar norteamericano. Cambiamos la mayor parte del dinero que llevábamos, y nos metimos los rollos de billetes en los bolsillos con auténtico placer. Luego volvimos las caras hacia México con timidez y maravillado asombro, mientras las docenas de mexicanos nos observaban en la noche desde debajo de las alas secretas de sus

sombreros. Más allá se oía música y había restaurantes abiertos toda la noche, de cuya puerta salían humos de cocina.

-¡Yuju...! -susurró Neal, con voz casi inaudible.

-Eso es todo -dijo con una sonrisa el funcionario mexicano-. Todo listo, muchachos. Adelante. Bienvenidos a México. Que os divirtáis. Cuidado con el dinero. Conducid con cuidado. Os lo digo a título personal; soy Red, todo el mundo me llama Red. Preguntad por Red. Comed bien. Y no os preocupéis. Todo está en regla.

-¡Sí, sí, sí!-gritó Neal.

Y cruzamos la calle, y entramos en México a pie. Dejamos el coche aparcado y echamos a andar de tres en fondo por la calle española, y pronto nos vimos en medio de aquellas luces mortecinas y amarillentas. Había ancianos sentados en sillas al aire de la noche, y parecían adictos a algún narcótico u oráculos orientales. Ninguno nos miraba, pero sabíamos que eran absolutamente conscientes de todo lo que hacíamos. Doblamos a la izquierda y entramos en un pequeña casa de comidas llena de humo, en la que sonaba una música popular de guitarra en una vieja máquina de discos norteamericana de los años treinta. Taxistas mexicanos en mangas de camisa y mexicanos excéntricos con sombrero de paja estaban sentados en taburetes devorando ingentes revoltijos de tortillas, judías, tacos y demás. Pedimos tres botellas de cerveza fría -se nos informó al instante de que en español beberse decía «cerveza»-, que nos costaron treinta centavos, o diez cada una. Compramos cigarrillos mexicanos a seis centavos el paquete. Mirábamos y mirábamos nuestro maravilloso dinero mexicano, que daba para tanto, y jugueteábamos con él, y mirábamos en torno y sonreíamos a todo el mundo".¹³³

³³Kerouac, Jack, *op. cit.*, pp. 325-326.

Tránsito y movimientos migratorios en las artes visuales.
Marcos Ojeda Quintana



Edu Ponces,
El cónsul de El Salvador en Tapachula, Nelson Cuéllar, muestra una de las fotografías de migrantes muertos sin identificar, que recibe con regularidad.



Edu Ponces,
En la zona sur es común que cientos de indocumentados viajen en un solo tren. Ixtepec, Oaxaca.

Tránsito y movimientos migratorios en las artes visuales.
Marcos Ojeda Quintana



Edu Ponces,
Un grupo de migrantes indocumentados hace fila para recibir el almuerzo: sopa de restos de pollo que los encargados pidieron en el mercado.

2. Migraciones

Tránsito y movimientos migratorios en las artes visuales.
Marcos Ojeda Quintana

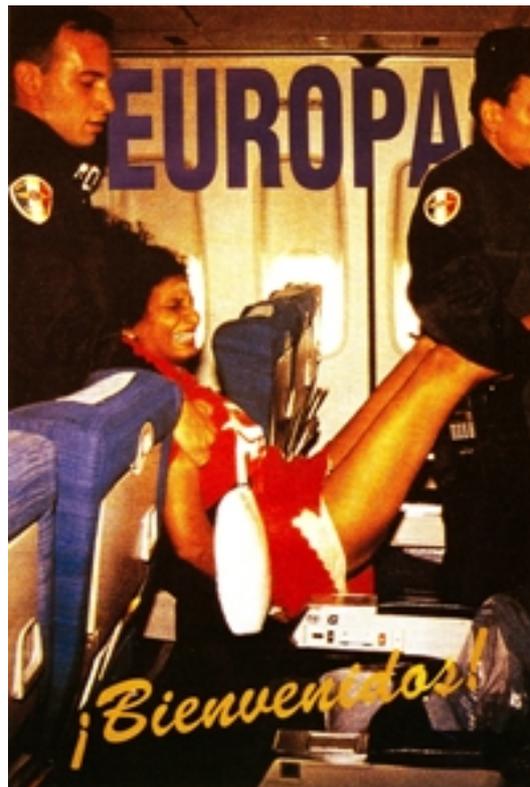
2. Migraciones

Los nomadismos se han entendido de manera mítica como algo liberador, primitivo. También como una condición humana común a todas las épocas que le ha llevado a poblar el planeta y buscar mejores condiciones de vida. Hoy en día, es visto como un derecho y también una obligación. La imagen del turista que busca un metro cuadrado de sol donde clavar la sombrilla, la materialización de sus deseos o simplemente, experimentar ese paisaje. Para ello muchas veces hay que desplazar a las poblaciones autóctonas, de manera que el placer de unos se convierte la desgracia de muchos. Esto evidencia que hay algo que no puede ser equiparable a aquellos que tienen la movilidad como un imperativo causado por motivos político económicos y por lo tanto denunciados. Como si la historia, ese tiempo que pretende ser universal, tuviera la capacidad para imponer su ritmo eliminando todo lo que no se le equipare. El pensamiento de Walter Benjamin sigue vigente ahora más que nunca, hay algo que nos impide mirar a toda esa pila de escombros de los vencidos.



Rogelio López Cuenca.
Odisea Canto VI, 2005.

Un aspecto fundamental de las migraciones, que las diferencia de los nomadismos "primitivos" o de cualquier actividad artística basada en lo arcaico como posición estratégica, radica en el hecho de que la explicación de un fenómeno de esta índole, con ese calificativo, despolitizaría sus causas, lo alejaría del conflicto. Favorece el imaginario de una condición global última y benefactora del progreso. Es un análisis tan "alejado" de la realidad como la posición del observador que de esa manera lo concibe. Como afirma el profesor e investigador de la UNAM, México D.F, Néstor García Canclini: "¿cómo competir con *performances* como la demolición del Muro de Berlín y las miles de imágenes de travesías ilegales, embarcaciones atestadas de africanos que quieren arribar a Europa, despliegue espectacular de militares y equipos de vigilancia?"³⁴



Rogelio López Cuenca.
Europa: Bienvenidos, 1998

³⁴García Canclini, Néstor, "Artes y migraciones: preguntas sin respuestas", *Exit Express Temas centrales*, nº especial quinto aniversario, Julio de 2009.

Más que demostrar *el fin de la historia*, el fin de las ideologías, por la economía, y las fronteras³⁵, más bien denuncia un mundo con más fronteras y nuevas voces que reclaman su participación y representatividad propias. Son ellos los que hacen replantear lo que hasta ahora había sido la idea sólida y dominante de occidente como "faro de la humanidad" y ponen de manifiesto la complejidad del mundo en cuanto aparecen en escena.

Alemania se unifica con la caída de *El Muro* a partir de los años 90, los regímenes comunistas comienzan a dirigirse hacia el capitalismo económico. Como resultado del cambio geopolítico de la Unión Soviética, eclosionan movimientos nacionalistas y étnicos sofocados por las dictaduras. En EE.UU termina el periodo de las políticas conservadoras de Ronald Reagan, gobierno caracterizado por lo políticamente correcto y el sistema *commodity* en la industria cultural, para dar paso al demócrata Bill Clinton en el año 1993. Una serie de cambios políticos y sociales que hacen patente la existencia del *otro* dentro y fuera de las propias fronteras y ponen en crisis la hegemonía de la cultura blanca, aquella que en EE.UU estaba dominada por el espíritu *W.A.S.P.*³⁶

En el ámbito del arte esto supuso reconocer la existencia de un *otro* múltiple, la reubicación de las culturas colonizadas, su capacidad transgresora y su alteridad. En este proceso de desterritorialización, se pueden distinguir dos posicionamientos. Hay uno institucional reconocedor de la alteridad y el multiculturalismo a través del diseño de exposiciones y eventos culturales; por

³⁵Fukuyama, Francis, *El Fin de la historia y el último hombre*, Editorial Planeta, 1992, Barcelona. Finalmente se desmarcará de la corriente "neocon" con fuertes críticas. Teóricamente lo materializa en un nuevo libro *Después de los Neocons: América en una encrucijada*, de 2006.

³⁶W.A.S.P es el acrónimo en inglés de «blanco, anglosajón y protestante». Normalmente se emplea para referirse a los estadounidenses blancos de origen nord-europeo, excluyendo católicos, judíos, negros, hispanos, italianos, asiáticos y amerindios. El término es utilizado con similar significado en Australia y Canadá.

otra parte, se encuentran todos los posicionamientos teóricos que defienden tanto *lo global* como la preservación de la diferencia y atender a *lo local*.

Con el nombre de *nuevo internacionalismo* se ha referido a la aceptación totalizadora que permite a "los artistas otros", sin renunciar a las circunstancias de su cultura de origen, reivindiquen, problematicen y se hagan *productores*, en el sistema hasta ahora cerrado del *mainstream occidental*. Este *nuevo internacionalismo* que en el arte ha supuesto utilizar los lenguajes derivados del minimal, el pop o el conceptual, entendidos como *lenguas francas*, añadiendo las narrativas locales y mostrando las contradicciones de este proceso de pluralización. Quienes practican este *nuevo internacionalismo*, a la vez crean estilos que respetan las identidades particulares locales. Llamam a las puertas del sistema artístico occidental buscando las ventajas que ofrece: el acceso a un discurso vivo y activo más allá de la historia del arte y del museo. De allí que la imagen visual de la diáspora sea necesariamente intertextual, en el sentido de que crea múltiples asociaciones visuales e intelectuales a la vez, dentro y más allá de la producción de la propia imagen. Como sostiene Hal Foster:

"El giro etnográfico en el arte contemporáneo es también impulsado por los desarrollos habidos en la genealogía minimalista del arte durante los últimos treinta años. [...] Ni tampoco el observador del arte pudo ser limitado en términos fenomenológicos; era también un sujeto social definido en el lenguaje y marcado por la diferencia."³⁷

Directamente relacionado con la idea de *aldea global* de Marshall McLuhan, es también un proceso mediático y globalizador, por ello se debe evitar que se vuelva cerrado y autorreferencial.

³⁷Foster, Hal, *El retorno del lo real. La vanguardia a finales del siglo*, Akal, Madrid, 2001, p. 186.

La postmodernidad toma consciencia de asistir a la deconstrucción del centralismo moderno, su pérdida de solidez, y del monopolio de occidente a la vez que des-universaliza y desenmascara las relaciones de poder y vasallaje con su interés epistemológico por las fracturas, el fragmento y lo subalterno³⁸. Reconocen la pluralidad lingüística y la multiplicidad cultural pues tradicionalmente, se consideraba la historia como un conjunto de civilizaciones coherentes, reducidas a una lógica común; a un principio simple, una linealidad. Todas las diferencias podían ser reducidas a una única forma. Es la historia de la conciencia que brinda seguridad. Garantiza que todo lo que se le escapó al *sujeto* puede serle devuelto. Promete certidumbres³⁹

Desde la teoría del arte, basada en los fundamentos antropológicos y críticos del postmodernismo, se analiza la multiculturalidad y la globalización, con las destacadas aportaciones sobre todo de la mano de los críticos norteamericanos, Thomas McEveley y Hal Foster. Este proceso de conceptualización no solo ha sido unidireccional, también el *otro* ha intentado borrar las diferencias con el *uno*, son los llamados intelectuales del postcolonialismo, de entre los que destacan: Homi K. Bhabha, Edward Said, Bell Hooks, Kobena Mercer, Okwui Enwezor, entre otros. En términos generales, las aproximaciones postcoloniales buscan reinterpretar al sujeto y la historia colonial, tal como éstos han sido representados tradicionalmente por Occidente. Sus distintos autores tratan de explicitar la relación entre la formación de conocimiento sobre las colonias y excolonias, el ejercicio de poder hacia ellas, y los distintos tipos de interpenetración que existen entre sociedades colonizadas y colonizadoras. Su objetivo principal es abrir un espacio desde el cual el individuo postcolonial pueda adquirir entidad como sujeto. Por ende, si bien los textos postcoloniales comparten con el

³⁸Gayatri Spivak realizará una crítica radical a este tipo de estudios al describir lo subalterno como aquella posición de sujeto, dado su estatus social, sin "agencia" ni voz..

³⁹En *La arqueología del saber* Michel Foucault afirma que todo el pensamiento moderno es permeado por la idea de pensar lo imposible.

postmodernismo la gran mayoría de las críticas que éste ha formulado a la modernidad, difieren en el rechazo postmoderno de la categoría del sujeto.

Thomas McEvelay articula su teoría sobre la *otredad* de la siguiente manera:

“en el espacio donde se abre la trampa posmoderna, que deja de lado los valores inmanentes y universales para convertirse en productores de diferencia, a partir de la concentración de está, para honrar al otro y permitirle ser él mismo”⁴⁰

De esta manera la etnografía moderna abre paso a la visión de una metacultura múltiple en el que la globalización corregiría los esquemas eurocéntricos en su difusión y consumo de la imagen de los mismos. De manera más extensa su teoría del *otro* se expondrá en el texto *Art and Otherness. Crisis in Cultural Identity*.

En cuanto a Hal Foster, es de destacar su célebre ensayo *El Artista como Etnógrafo*. Recupera el concepto de *artista como productor* que Walter Benjamin presentó por primera vez como conferencia en abril de 1939 en el Instituto para el Estudio del Fascismo de París. Se plantean ciertas oposiciones en el arte, como por ejemplo la cualidad estética frente al contenido, o la técnica por encima del tema. Estas oposiciones todavía afectaban al arte entre los 80 y los 90 (cualidad estética frente a la relevancia política, la forma frente al contenido). Para superar esta dicotomía, Benjamin propuso un tercer término, *producción*. El *activismo* frente a la teoría es una actualización de esta dicotomía y el artista como etnógrafo el nuevo paradigma que la supera.

⁴⁰McEvelley, Thomas, "Abrir la trampa. La exposición posmoderna y Magos de la Tierra", *Los Manifiestos del Arte Posmoderno*, Anna Maria Guasch, Akal/Arte contemporáneo, Madrid, 2000, p. 365.

El giro etnográfico es impulsado cuando la institución del arte dejó de describirse únicamente en términos espaciales (museo, estudio o galería) y el observador delimitado únicamente en términos fenomenológicos, sino como sujeto social, definido en el lenguaje y marcado por las diferencias económicas, étnicas, sexuales etc. También, por la presión de movimientos sociales como diversos feminismos, la política de la homosexualidad, derechos civiles, y el multiculturalismo. Y por desarrollos teóricos como el psicoanálisis, la convergencia del feminismo, entre otros. En palabras de Foster:

" [...] la antropología es considerada como la ciencia de la alteridad; en este respecto es, junto al psicoanálisis, la *lingua franca* tanto de la práctica artística como del discurso crítico. "⁴¹

También expone que estas toman la cultura como su objeto, campo donde la teoría postmoderna se sitúa además de los estudios culturales y el historicismo. La etnografía es considerada *contextual*, por lo que responde a las demandas de los artistas y críticos contemporáneos de un trabajo de campo en lo cotidiano y de una metodología interdisciplinar. Estas razones unidas a la reciente auto-crítica de la antropología, al igual que el psicoanálisis por parte del mundo homosexual, le confieren un estatus vanguardista.

Finalmente, se advierte una vez más un riesgo siempre recurrente en cualquier posible acercamiento a imaginar al *otro* y es el de la *sobreidentificación*. Esto podría implicar la alienación del *otro* y el aniquilamiento de su alteridad, o un fetichismo derivado de las fantasías primitivistas y los exotismos. Fetichismo que sería la causa de que la inicial *xenofilia* (sobreidentificación con el otro) acabe convirtiéndose en *xenofobia*. Este tipo de artista, el artista como etnógrafo, que ya no está interesado únicamente en asuntos económicos o sociales, sino en asuntos identitarios y que cuestiona el mantenimiento de la autoridad etnográfica (una cierta posición arrogante frente al otro), con sus

⁴¹Foster, Hal. *op. cit.*, p. 186.

promesas de autorreflexividad, nos sitúa en una visión del lugar como un *texto de la humanidad*, visión basada en las intersecciones entre naturaleza, cultura, historia e ideología:

"Frente a estos peligros -demasiada o demasiado poca distancia- he abogado por la obra paraláctica, que intenta enmarcar al enmarcador cuando este enmarca al otro."⁴²

No obstante esta postura no estaría exenta de riesgos tales como un hermetismo o un narcisismo, en el que "el otro es oscurecido y el yo pronunciado". Para el autor finalmente, cabría incluso el riesgo de sentir un rechazo al compromiso por la siguiente indeterminación: tanto las posturas de izquierda como de derecha suelen victimizar al otro. Las primeras sobreidentificándose, con lo cual el sufrimiento es sobrevalorado y gerarquizado, y las segundas desidentificándose para construir la solidaridad política "mediante el miedo y la *aversión fantasmales*". Ante esta disyuntiva, Hal Foster, acaba por posicionarse de la siguiente manera:

"Frente a este callejón sin salida, la distancia crítica podría no ser tan mala idea después de todo"⁴³

Sobre este mismo tema Homi K. Bhabha ha dirigido su crítica a occidente poniéndole al fenómeno el nombre de *cultural fantasy o social fantasy*. Reivindica el poderse confundir y reunirse con el *uno* en un espacio y no ser representado por este desde *lo exótico*⁴⁴. Sus fundamentos para explicar el colonialismo, así como la ambivalencia del poder colonial, se articulan a partir de un análisis psicoanalítico basado en el trabajo de Jacques Lacan y Frantz Fanón. Una primera explicación que ofrece Bhabha parte del concepto del fetichismo de Freud, que muestra una ambivalencia similar a la xenofobia/xenofilia detectadas por Hal Foster. El fetichismo es cuando el niño

⁴²Foster, Hal, *op. cit.*, p. 207.

⁴³Foster, Hal, *op. cit.*, p. 207.

⁴⁴Bhabha, Homi, *El lugar de la Cultura*, Manantial, Buenos Aires, 2007

(masculino) afronta el momento de la diferenciación sexual, al descubrir que su madre carece de pene. Para sobrellevar este descubrimiento, el niño sustituye la carencia de la madre con un objeto que se denomina fetiche. La estructura del fetichismo como creencia contradictoria está siempre caracterizada por una ambivalencia o ambigüedad, por una tensión productiva que resulta del reconocimiento y la simultánea negación de la diferencia.

De modo similar, en el momento del encuentro colonial, la sociedad colonizadora descubre que no todas las personas en el mundo poseen el mismo color de piel ni son de la misma raza o cultura; es decir, se reemplaza el *pene* por las categorías *piel/raza/ cultura*. En palabras de Bhabha:

" [...] es la sustitución y el deseo por algún tipo de integración original [la idea de una raza original], copando ambivalentemente con el peligro de la división a través de la diferencia, raza y cultura. "⁴⁵

Esta situación es superada con la utilización de los estereotipos en el discurso colonial, los cuales reconocen y niegan la diferencia del "otro" de manera simultánea. El fetichismo como estereotipo es siempre la vacilación de la idea de originalidad y unidad. Bhabha, plantea una segunda explicación y origen de la ambivalencia de la autoridad colonial con lo que denomina *mímica*. Esta se manifestó en aspectos como la educación en los valores occidentales, y en el control y la supresión de los valores nativos tradicionales. Intentaban de esa manera hacer del nativo un sujeto "parecido" a ellos, a través de las misiones civilizatorias: "...el deseo por un *otro* reformado, reconocible, como sujeto de una diferenciación que es casi lo mismo, pero no del todo." ⁴⁶

Esta es para él la definición de *mímica*, porque de hecho, el hombre colonizado nunca es una "copia" fiel del hombre blanco, sino apenas una representación

⁴⁵Bhabha, Homi, *op. cit.*, p. 75.

⁴⁶Bhabha, Homi, *op. cit.*, p. 86.

parcial de éste, una mímica (casi lo mismo pero no del todo). La relación entre colonizador y colonizado no es estática ni unidimensional, sino que por el contrario, ésta se caracteriza por un complejo proceso de negación y reconocimiento simultáneo de la diferencia que genera la práctica de la mímica así como la estereo-tipificación del otro como fetiche. En términos generales, la ambivalencia que caracteriza a la autoridad colonial surge del proceso de diferenciación cultural entre colonizador y colonizado. Según Bhabha, la dominación ejercida por la autoridad colonial se fundamenta en la supuesta superioridad cultural del colonizador. La ambivalencia de esta autoridad radica precisamente en el hecho de que la producción de la superioridad solamente ocurre en el momento mismo del encuentro colonial⁴⁷.

En otras palabras, la construcción de la identidad del colonizador como superior, civilizado y culto requiere de la existencia de un colonizado inferior, incivilizado e inculto; lo uno no puede existir sin lo otro. Para Bhabha, no es suficiente ni útil para la búsqueda de la agencia postcolonial limitarse al estudio de aquellas categorías binarias sobre las cuales la identidad del sujeto colonial se ha construido (yo/otro, Occidente/Oriente), tal como lo hace Edward Said.⁴⁸ Aunque los estudios postcoloniales tuvieron un importante punto de partida en sus teorías, que afirman que la identidad colonial se construye en esas estructuras binarias (lo civilizado / lo primitivo, lo crudo / lo cocido, la cultura / la subcultura). En su lugar, el objetivo principal del autor es examinar las formas híbridas desde donde la teoría "habla" como una forma de repensar lo político y lo social, y en donde la construcción del sujeto ya no es ni el "yo" ni el "otro", pero plantea la idea de la hibridez tanto en este sentido de la construcción de los individuos así como en el tiempo de la modernidad, la cual abre un nuevo espacio para la agencia de los sujetos que han sido colonizados.

⁴⁷Bhabha, Homi, *op. cit.*, p.34.

⁴⁸En su texto, *Orientalismo* de 1979, Edward Said afirma que Oriente no es un hecho de la naturaleza. Por el contrario, éste ha sido configurado en el imaginario de Occidente a través de procesos discursivos que, a su vez, fundamentan relaciones de poder.

"El acto de intercambio entre culturas, se hace afectivo a través de la exacerbación de lo que culturalmente es inconmensurable o extraño, lo cual permite, entonces una comprensión del otro, así como una misteriosa alienación de nuestra propia prioridad cultural"⁴⁹

De parte de las instituciones y su afán por crear eventos culturales y exposiciones que aborden el tema de la *multiculturalidad* e intenten introducir a los artistas otros, ha habido cierta postura etnocéntrica por parte de curadores y organismos implicados. La disidencia se ha expresado tanto en forma de crítica como en la creación de exposiciones que les respondan, y a las llamadas "bienales periféricas".



Foto perteneciente a Magiciens de la Terre, 1989

Las primeras exposiciones que plantean la descentralización cultural fueron: *The other Story. Afro-Asian Artist in post-war Britain* y *Magiciens de la Terre*, ambas celebradas en 1989. Se seleccionan obras de cien artistas de diferentes procedencias y relaciones con el mundo del arte, de la mano de un comité

⁴⁹Bhabha, Homi, *Beyond the Pale: Art in the Age of Multicultural Translation; Biennial Exhibition, Nueva York, 1993* Whitney Museum of American Art, 4 de marzo, 20 de junio de 1993, pp. 62-73.

encabezado por Jean-Hubert Martin. En el prefacio del texto de la exposición expone así su criterio de selección:

"En lugar de una simple colección de objetos, la exposición reúne obras y objetos duraderos o efímeros realizados por artistas ya descubiertos o por artistas que descubrimos en su propio país. Todos estos objetos, de aquí o de fuera, tienen en común la posesión de un aura. No son simples objetos o útiles de valor funcional o material. Están destinados a actuar sobre la mente y las ideas de las que son fruto. Son receptáculos de valores metafísicos. Trasmiten un sentido."⁵⁰

A pesar de pretender ser un encuentro no jerarquizado y la voluntad de establecer un diálogo entre los centros occidentales y sus márgenes y de los márgenes sociopolíticos, fue juzgada con cierta unanimidad como una operación etnocéntrica y hegemónica que seguía tratando a los *otros* como primitivos. Más bien resultó una confrontación estética en la que los artistas occidentales reunidos presuponían una superioridad frente al resto. Para Benjamin Buchloh, era la descontextualización y la fetichización de la muestra la que lo fomentaba, a pesar de que los comisarios estaban asesorados por antropólogos y etnógrafos, Gavin Jatjes afirmaría tajantemente: "*Magiciens*, desarrolla la consciencia occidental y eurocéntrica como un cirujano disecciona su propio cuerpo sin anestesia"⁵¹

Además de críticas, hubieron contraexposiciones que mostraban un arte no etnográfico, contaminado por las vanguardias metropolitanas y del discurso postmoderno occidental. *The Other Story* fue comisariada por el artista paquistaní, residente en Gran Bretaña, Rasheed Araeen, quien también

⁵⁰Jean-Hubert Martin, *Préface, Magiciens de la Terre*, p. 8; Ana María Guasch (ed.), *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980.1995*, Madrid, Akal/Arte Contemporáneo, 2001.

⁵¹Gavin Janqes, *Red rags to a bul, The Other Story. Afro-Asian, Artist in post-war Britain*, Londres, Hayward Gallery, 29 de noviembre de 1989, 4 de febrero de 1990, pp. 125-128.

intervino en el texto del catálogo. Muestra el trabajo de pintores y escultores no occidentales emigrados a las metrópolis y que realizan una obra ecléctica cada vez mas desarraigada de sus países de origen. Se aparta de lo etnográfico, en relación a la propuesta de *Magiciens*, creando un mayor equilibrio entre culturas *curadoras* y las *curadas*. Rasheed Araeen escribe:

"Se trata de una historia de hombres y mujeres que han pospuesto *su otredad* y han decidido entrar en el espacio moderno que les había olvidado no solo para proclamar su clamor histórico, sino para cambiar el marco que define y protege sus fronteras. "⁵²

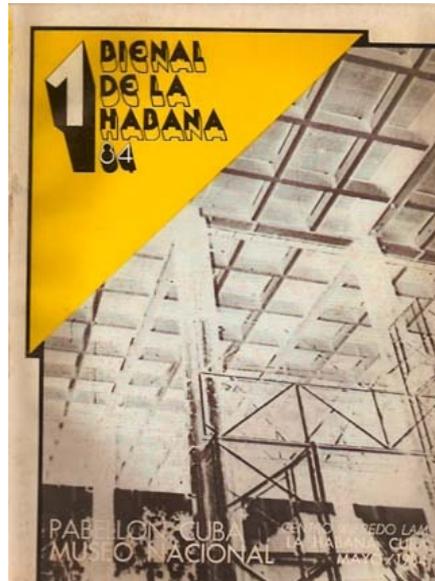
Otra de las más criticadas y controvertidas propuestas expositivas que trataban la oposición entre lo civilizado y lo primitivo, en cuanto a la confrontación estética, fue *Cocido y Crudo*, que Dan Cameron, un crítico neoyorquino, presentó en Madrid en 1994. *Cocido y crudo*, reunía a cincuenta y cuatro artistas seleccionados de veinte países con la principal intención de evidenciar la existencia de un lenguaje común en el arte. Esto significaba un lenguaje obediente a cánones occidentales que negaba la diferencia entre sociedades primitivas y sofisticadas. No era sino traspasar las teorías del antropólogo francés Claude Levi-Strauss en su texto homónimo. Que asocia lo crudo a lo primitivo y lo cocido a lo civilizado. Fue también objeto de las críticas mas incisivas, que la acusaban de querer demostrar la inmanencia de lo occidental y la superioridad en su desarrollo, el cual era patente al ponerlo al lado de los menos desarrollados. De esta manera se anulaba la diferencia por la reiteración de lo mismo, dando importancia a una calidad formal o estética del arte universal supuesto por occidente como único. Esta opinión se condensa de manera mas explícita en la critica hecha por Carlos Vidal, que además de reconocer su negación de la diferencia y del carácter megalómano del despliegue de medios , califica a Cameron de racista:

⁵²Rasheed Araeen, *Introduction: when chickens come home to roost, The Other Story. Afro-Asian artist in post-War Britain*, pp. 9-15.

"Porque en el fondo cualquier artista que estos nuevos racistas (que se sacian con sumas financieras arrebatadas a pises periféricos [...] que estos demagogos van a buscar a Surinam o Australia, será siempre un artista sin nombre y sin individualidad, porque su papel es el de representar a un arte inferior, a pesar de reconocérsele su "derecho a la diferencia", un arte incomprensible pero exótico [...] y pobre de sentidos y reflexividad, una representación de una cultura inexistente siguiendo los parámetros del despótico universalismo humanista, beatificado y pietista."⁵³

El debate creado por Cocido y crudo hizo emerger la cuestión del hegemonismo curatorial, es mas, este acaba siendo el último intento de fomentar por occidente, un discurso intercultural desde el punto de vista del colonizador. Se genera a través de este descontento, un afianzamiento y resistencia de lo marginal frente a lo metropolitano que conlleva la proliferación y el afianzamiento de las bienales periféricas. La de *La Habana*, creada en 1984 en el centro Wilfredo Lam de la capital cubana, se convierte en la mas destacada con el objetivo aglutinar todo la producción artística contemporánea del Tercer Mundo, no solo de Latino América. En su quinta edición celebrada en 1994, se logró de manera celebrada, la creación un espacio de confrontación ante el discurso endogámico del centro. Estas bienales son proyectos de descolonización que intentan articular una cultura de la diferencia alejada del terreno de la etnografía o lo excluyente, y cercanas a la estética transcultural propia de los países occidentales. Además estas bienales están tuteladas por las naciones "en vías de desarrollo" . El objetivo primero no es reclamar cuestiones de identidad sino liberar de toda etiqueta de exotismo y primitivismo.

⁵³Vidal, Carlos, *Comentario sobre el multiculturalismo de los señores Jan Hoet, Bonito Oliva, Hubert Martin y Dan Cameroll*, p. 25.



Bienal de la *La Habana*,
en su edición de 1984

La universalidad o el verdadero multiculturalismo, no sería tal si estuviera en manos de una sola civilización porque solo es tal en relación con otras civilizaciones, no excluyente sino incluyente, como plantea H. Bhabha, deben diluir las fronteras creando experiencias intersubjetivas y colectivas.⁵⁴

2.1 El movimiento del otro

Los movimientos migratorios y el fenómeno de la diáspora es uno de los signos mas claros de la reestructuración que el mundo actual está sufriendo. Con el final de La Guerra Fría y la aceleración de la economía global referido con anterioridad, la inmigración entre las distintas partes del mundo se ha convertido en un fenómeno en alza. La circulación del capital, los bienes y las personas son condición esencial de la maquinaria de nuestra economía, mientras que la inmigración de países no occidentales hacia el mundo

⁵⁴Bhabha, Homi, *op. cit.*

desarrollado es un elemento clave para rehacer su demografía y poder enfrentarse al reto de determinados cambios sociales.

“Los datos demuestran que la geografía de la inmigración está fuertemente estructurada. Las zonas de origen de la inmigración están situadas mayoritariamente en las respectivas áreas de influencia de los países receptores. Es evidente que los imperios coloniales del pasado han creado verdaderos puentes y debemos reconocer que también la moderna estructura económica transnacional está creando lo mismo.”⁵⁵

Por otra parte, con el *boom* del crecimiento de nuevas economías en distintas regiones del mundo no occidentales, se están estableciendo nuevas estructuras económicas de origen occidental. Este movimiento multidireccional de personas está provocando un intercambio entre las diferentes culturas, desconocido hasta ahora, y está teniendo como consecuencia la modificación de las distintas cultura locales.

La postmodernidad se apresuró por declarar agotadas las naciones e imaginar que la desterritorialización y el cruce de fronteras eran la condición normal de la humanidad. Se volvió un dogma que idealizaba el poder liberador de cualquier deslocalización como un *cosmopolitismo abstracto*. Todo tipo de desterritorializaciones -viajes migraciones, turismo, ect...- el pensamiento postmoderno los aglomeró como nomadismos sin marcar diferencias entre un tipo de desplazamientos y otros. Movimientos masivos de población que enlazan ahora muchos otros países y que incluso se diferencian con el pasado cercano en el que eran sinónimo del tránsito del campo a la ciudad como ocurrió en gran parte del siglo XX. Hoy en día los desplazados se encuentran en contacto constantemente a través de locutorios o internet conociendo "a tiempo real" instantaneamente, lo que sucede en sus países de origen. La

⁵⁵Sassen, Saskia, *Migranti, coloni, refugiati. Dell emigrazione di massa alla fortezza Europa, Campi del sapere*, Fetrinelli, Milán, 1999, p.78.

proliferación de fronteras físicas y económicas entre las diferentes naciones dentro y fuera, es ahora incomparable.

Hay dos riesgos principales que se han manifestado recientemente en la representación de las migraciones. El *nomadismo* postmodernista, y el exacerbado afán de ciertos artistas del *documentalismo lírico*, que para globalizar su producción fotografían o filman situaciones muy heterogéneas y buscan su exhibición internacional.

En cuanto al nomadismo que, al declarar *desterritorializados* por igual a migrantes documentados e indocumentados, de cualquier latitud o circunstancia sociopolítica, ha incurrido en la *despolitización* de los mismos: "Puesto que se decía que las naciones estaban en vías de extinción, había que enfocar los cruces de fronteras y hablar como si todos los muros hubieran sido demolidos"⁵⁶ Uno de los mayores teóricos de esta indiferenciación, es el sociólogo francés Michele Maffesoli. Ha trabajado y popularizado el concepto de *tribu urbana*, las culturas juveniles y el elogio del conocimiento ordinario. Demuestra una gran afinidad electiva en sus trabajos con los planteamientos de Jean Baudrillard.

" [...] deja de ser válida la contraposición entre una vida errante elitista -la de la *yet set*- y la propia de los pobres -la de la migración en busca de trabajo o libertad- lo que realmente nos uniría a todos sería una despreocupación dionisiaca por el mañana, el gozo o el momento, el arreglárselas con el mundo tal cual es. "⁵⁷

Por lo tanto estaría presente la idea de *que lo mismo que nos aliena nos libera*⁵⁸, todo ello referido a los medios, como internet, que crean una supuesta relación horizontal entre sus usuarios. Esto es una vez más una generalización,

⁵⁶García Canclini, Néstor, "El éxodo y sus alrededores". *EXIT n°2 Éxodo*, Noviembre 2008 Enero 2009, p. 22.

⁵⁷Maffesoli, Michel, *El Nomadismo. Vagabundeo Iniciático*, FCE, México, 2004, p.142.

⁵⁸í Maffesoli, Michel, *op. cit.* p.169

puesto que no todos pueden acceder por a igual las tecnologías y ante todo, se trataría de un análisis de una cultura occidental mundializada y a su modelo económico neo-liberal. A causa de estos posicionamientos teóricos le ha sido reprochado que ha ido mas allá que Nietzsche o Fukuyama en sus afirmaciones. Sebastião Salgado, en su exposición titulada *Éxodos*, fue otro gran criticado y reprochado por el mundo académico aunque galardonado por las instituciones. Nos servirá de ejemplo significativo de este tipo, los artistas que deseando mostrar la magnitud de la explotación capitalista y el dolor de los otros, alienan opresiones, desarraigos y penurias.



Sebastião Salgado
Exodos, 2000

Este fotógrafo brasileño reúne desplazamientos poblacionales de más de cuarenta países y lo presenta en una gran cantidad de ciudades sobre todo del primer mundo. En la introducción a *Éxodos* muestra declaración de intenciones: "Más que nunca, siento que solo hay una raza humana. Más allá de las diferencias de color, de lenguaje, de cultura y posibilidades, los sentimientos y reacciones de cada individuo son idénticos." ⁵⁹

Es significativo como un proyecto fotográfico que pretende documentar el drama de las fronteras trate de abolir los límites y las diferencias entre

⁵⁹Salgado, Sebastião, *Exodos*, ELR ediciones, Madrid, 2000, p. 3.

condiciones sociales e incluso con su sugerente título, se puede querer asociar al éxodo de los israelitas conducidos por Moisés de Egipto a Palestina y su historia melodramática y épica. Intenta hacer parecer que es algo que ocurrirá hace siglos y que ocurrirá siempre, propiciado por el carácter consagrado y remoto que le otorga la fotografía en blanco y negro, algo que paraliza y justifica más que denunciar. Susan Sontag, crítica a Salgado que retrataba la tragedia humana con una belleza estética propia del mundo comercial, restando autenticidad al documento. Julio Ramos en *Coreografías del terror: justicia estética de Sebastião Salgado* escribe:

"También importan los cuerpos y prácticas culturales en descomposición. A diferencia de las obras contemporáneas que se sitúan en el lugar del cadáver o de sus huellas, como las de Teresa Margolles, o de los restos mortales engalanados, como en Damien Hirst, Salgado reitera cuerpos moribundos, despojados de *agency* y de derechos, hace visible el terror."⁶⁰

Según Ramos, la única salvación que les quedaría es la *justicia estética*, una justicia abstracta global, que homogeneiza lo discontinuo y deshace la especificidad de los contextos en cada caso determinado. Ante la falta de organismos internacionales que hagan efectiva la solidaridad y los derechos internacionales y la igualdad de su práctica, se buscan universalizaciones simbólicas como la del arte. No obstante, estos artistas actualizan antiguas preguntas sobre la legitimidad de la fotografía documental para registrar la realidad y la variedad de experiencias

Más que valorar la eficacia y el impacto que han producido en la sociedad se trata de preguntarse por el poder interpretativo de las obras o acciones, las tensiones ocultas que destapan para que las acciones artísticas trasciendan a

⁶⁰Ramos, Julio, *Coreografías del terror: justicia estética de Sebastião Salgado, Sujetos en tránsito, (in)migración, Exilio y diáspora en la cultura latinoamericana*, Alianza Editorial, Buenos Aires, 2003, p. 68.

lo simplemente simbólico. Ante ello Nestor García Canclini se pregunta: " ¿qué hace que ante el dolor de los demás (Sontag) una parte considerable del arte contemporáneo oscile entre huellas embellecidas de cadáveres y cuerpos desfilando moribundos despojados de agencia y derechos? " ⁶¹



Sebastião Salgado,
Exodos, 2000

La manera de responder a los conflictos entre artistas, comisarios e instituciones, para traducir esos conflictos interculturales, se puede ver claramente en eventos basados en conceptos tan controvertidos como el de nación. La intervención de Santiago Sierra en el pabellón Español de la Bienal de Venecia de 2003, muestra la tendencia actual de artistas y pabellones nacionales, a no sentirse comprometidos a representar a su país y cada vez más los circuitos del arte se organizan con lógicas no nacionales. Ésta consistió en cerrar el pabellón de España y solo permitir la entrada por la puerta trasera, vigilada por guardias armados, a quienes exhibieran el documento español de identidad. Ni críticos, ni siquiera los jurados de la Bienal,

⁶¹García Canclini, Néstor, *op. cit.*, p. 30.

podieron ingresar. Metaforizó la exclusión de los indocumentados en España o también es posible una lectura de la dificultad de mostrar una cultura nacional. Tras la obra de Santiago Sierra, no será fácil volver a utilizar un pabellón nacional.



Intervención de Santiago Sierra
en el pabellón español de la Bienal de Venecia, 2003

Cuando Antoni Muntadas fue designado por el gobierno español para la siguiente Bienal de Venecia, convirtió el pabellón de España en una sala de espera de un aeropuerto. Escenifica la historia del poder global para marginar, seleccionar y traducir. También aparecen nuevas versiones de su obra *On traslation*. Con este trabajo pone en relación distintos modos de ver y nombrar en culturas diversas, la imposibilidad de la traducción plena y la idea de que hay obras originales y definitivas. Indeterminación e imprevisibilidad del mensaje estético, nada más allá de convertir el arte en un lenguaje de la reconciliación universal. En palabras de Nestor Garcia Canclini:

"La capacidad del arte no de representar sino de acompañar los procesos de movilidad contemporáneos se construye en tanto las practicas artísticas trabajan en su propia acción este sentido intercultural: se sitúan en un espacio de intersecciones, de traducciones."⁶²



Antoni Muntadas, *On traslation*, 2005

El problema de la reubicación de las poblaciones que suponen los procesos de migratorios también ha sido a su vez, la necesidad renovar el imaginario de occidente hacia ese "otro" que antes era representado desde lo exótico. Los intentos por mantener ese régimen, del derecho de poner una imagen y de no reconocer a esos pueblos con la autoridad para gobernarse, se ha cuestionado de manera abrumadora. Después de la amnesia que supuso la aparición de los pensamientos neoconservadores, que valiéndose de la supuesta "muerte del hombre", proclamaron la fiesta de la indeterminación mundial, el "otro" y su pensamiento límite, ha entrado para renovar los discursos anquilosados. El rigor para poder acercarse y dejar que "ellos" sean los productores de su identidad, hace patente concebir algún tipo de espacio descolonizado, un lugar que muchos han idealizado en el arte.

⁶²García Canclini, Néstor, *op. cit.*, p. 22.

2.2 Estéticas migratorias

En la reflexión sobre los procesos migratorios y las artes visuales, los artistas más comprometidos han sentido la necesidad de reflexionar sobre el mismo en sus proyectos creativos, optando para ello principalmente por el video-arte en movimiento para abordar la realidad de otro movimiento, el humano. Contribuye a crear espacios de visibilidad y manipulación del tiempo de proyección de las imágenes que lo componen.



Nam June Paik.
Tv-cello, 1967-1996.

A principios de los 60 comienzan las primeras experiencias con el video en un sentido artístico, principalmente por artistas como Nam June Paik y Wolf Vostell. En aquel entonces el objetivo principal era apartarse de la imagen televisiva por ser una imagen masiva, banal y manipuladora.

El *documental televisivo*, que suele ocuparse de temas sociales, opta por una visión dramática, más interesada en aumentar la audiencia, que es el principal interés de los medios de comunicación masivos. Por su parte, los video artistas utilizan imágenes evocadoras y una estudiada manipulación del tiempo.

Aunque recurran al registro documental, evitan la fácil captación del espectador a través de *lo obscuro*⁶³, imágenes dramáticas o violencia, que simplemente exhiben sin activar la mente del mismo. Los artistas comprometidos en el tema, mas bien se decantarán por sugerir y denunciar. El objetivo se centra en invitar al espectador a reflexionar y plantearse los hechos que están viendo.⁶⁴

El vídeo y las tecnologías son inseparables, por lo que desde entonces hasta la actualidad han ido incorporando los nuevos avances técnicos. También se ha hibridado con otras artes visuales como el cine, el teatro o la danza y en lo documental, que lo hace interesarse por el contexto político social y económico de cada época.

Principalmente, en relación al tema de estudio, su capacidad de sucederse en el tiempo, un cierto tipo de movimiento, le otorga idoneidad para reflexionar sobre la cuestión de las migraciones. Además, incide en una suerte de interdisciplinabilidad, que sin caer la aspiración del arte de la *obra total*, permite el desplazarse entre los diferentes medios y abordar contenidos creando nuevas maneras de inteligibilidad.

Como ya hemos apuntado anteriormente, una de las consecuencias más visibles y necesarias de la globalización, es el aumento de los movimientos migratorios, principalmente del *tercer mundo* al *primero mundo*, teniendo en cuenta la gran generalización que supone dicha afirmación. Aunque hay diferentes causas de la ingente llegada de inmigrantes, la más común es encontrar un puesto de trabajo digno en el país de acogida. Una vez reubicadas estas personas, se introducen en una dinámica que las posiciona entre migrantes o extranjeros, y a la vez les enfrenta a los llamados *nativos*.

⁶³Cruz Sánchez, P.A. *Ob-Scenas. La redefinición política de la imagen*, Nausícaä, Murcia, 2008.

⁶⁴Debido al estado de la población europea en progresivo envejecimiento y al fenómeno migratorio en su generalidad, el vicepresidente de la comisión europea Franco Frattini afirmó lo siguiente: "Tenemos que mirar a la migración como un enriquecimiento, como un fenómeno inevitable del mundo de hoy, no como una amenaza". Estas declaraciones fueron recogidas Por Ricardo de Rituerto en el artículo "La UE busca migrantes cualificados" en *El País*, 6 de diciembre de 2006.

En la mayor de las ocasiones suelen ser vista como una amenaza y un peligro para la pureza y la paz ciudadana, además de la disponibilidad o no del inmigrante a la integración, entre otros casos motivada, por la deseada transitoriedad de sus estancias. Entre otras dificultades, el migrante frente al *nativo*, tiene una temporalidad otra que le introduce en un proceso de extrañamiento. En el texto del tríptico de la exposición *Extrajerías, Miradas Convergentes del Arte y las Ciencias Sociales* realizada en el Espacio Fundación Telefónica Argentina, del 8 de julio al 27 de septiembre de 2009, Néstor García Canclini afirma: "El migrante también se siente ajeno a trayectorias históricas [...] se siente extranjero si el nuevo contexto le resignifica y vuelve raros sus comportamientos."⁶⁵

A grandes rasgos, nuestra cultura es una cultura migratoria, esto sobre todo es patente en las tecnologías. Las migraciones tecnológicas hacen de los jóvenes líderes de los cambios. Por ejemplo la tan cercana, pero ya no tan reciente, migración de lo analógico a lo digital, que pone de manifiesto una temporalidad que hace "inmigrantes" a los que no son capaces de adaptarse completamente a ese cambio. Hoy en día las metáforas de migración y éxodo son nociones muy recurrentes en una época de movilidad, conceptos multiuso para procesos muy complejos: "(extrajero y extrañado) No solo el que viene de otra parte y habla otra lengua, sino el que no tiene acceso a las redes estratégicas, el que no participa en su control y por eso depende de decisiones ajenas."⁶⁶

Tras la idealización postmoderna del viaje y los nomadismos, sus beneficios no son ofrecidos a todos ni siempre de celebrar. Uno puede ser igual de extranjero y extrañado en su propia tierra, por una temporalidad global que domina la aprehensión de la realidad.

⁶⁵García Canclini, Néstor, *Texto del tríptico de la exposición Extranjerías: Espacio Fundación Telefónica*, julio y septiembre de 2009 / curador invitado, Néstor García Canclini, Andrea Giunta, Buenos Aires, 2009.p.11.

⁶⁶García Canclini, Néstor, p.12.

La imagen video y las migraciones, entendidas en un sentido amplio, son lo que la teórica y crítica cultural Mieke Bal, ha denominado con el término de *Estéticas Migratorias*. Además de comisariar exposiciones es también video artista. Entre sus películas experimentales sobre migración, se incluye *A Thousand and One Day Colony* y la instalación *Nothing is Missing*. En la exposición titulada *2Move*, realizada en el 2007 en Murcia, da forma al concepto de *Estéticas Migratorias* a través de la obra de veinte artistas de orígenes y estilos diferentes pero que comparten la utilización del medio video. Está comisariada por Miguel Hernandez Navarro y ella misma. En palabras de Mieke Bal:

"Fue un intento de concretar el concepto en una exploración de la interacción entre dos tipos de movimiento, el video, como forma muy difundida de la imagen en movimiento, y la migración y el movimiento social de las personas. El proyecto a más largo plazo comenzó cuando vi que en la biblioteca no conseguía encontrar lo necesario para comprender las ciudades contemporáneas de Europa occidental."⁶⁷

Explora las conexiones entre el vídeo, la movilidad, la cultura migratoria su (in)visibilidad y la intención de comprender las ciudades en el mundo contemporáneo. Contempla este movimiento como doble, no es un pasaje en una sola dirección. Son imágenes que "se mueven y además nos conmueven", ello explicaría la particularidad del título con el que nos ha sido presentada.

La conexión con las inquietudes teórico prácticas de la propia Mieke Bal se perciben ya en su trabajo de investigación. En él, se inclina por llevar a cabo un análisis de la cotidianidad, su manera de documentarlo y analizarlo, intentando realizar una mirada no sobre, sino con las personas implicadas.⁶⁸

⁶⁷Bal, Mieke, "Estéticas migratorias: movimiento doble", *EXIT n°2 Éxodo*, Noviembre 2008/Enero 2009, p.138.

⁶⁸Fabian, Johannes, *Time and the Other. How Anthropology Makes its Object*. Columbia University Press, NewYork, 1983.

Todo ello le ha hecho decantarse por la preferencia electiva de la película. Esta le sirve de medio con el que se puede lograr "hacer visible lo que todos pueden ver pero permanece oculto por carecer de una forma que destaque".⁶⁹ A ello le ha dado el nombre de *ficción teórica*

"Por ello, hace poco me he puesto a rodar películas como forma de explorar el aspecto de las cosas, como algo opuesto a explicar por qué tienen el aspecto que tienen. Esta experiencia me obligó a su vez a reunir una serie de obras que abordan, desde muchos ángulos distintos, esa (in)visibilidad de la cultura migratoria"⁷⁰

Por estética se entiende el sentido tradicional, no el filosófico como teoría de la belleza, sino mas bien una conectividad basada en los sentidos. El adjetivo migratorias, en plural, no se refiere a las experiencias reales sino a los rastros de estas, que están cargados de sensaciones. Los conceptos son inseparables de la exposición programada, pues en su metodología de trabajo el análisis no puede existir independientemente de la práctica.

"Esta exposición combina un tema o motivo con una reflexión teórica. Los dos aspectos se funden, de manera que se teoriza sobre el tema y la teoría queda plasmada [...] el video puede contribuir a articular la cultura migratoria y viceversa."⁷¹

La migración en su sentido político social o lo que es lo mismo, el desplazamiento de personas con una duración y un destino no determinados, es el punto de partida pero no se funde totalmente en él. Sin ánimo de aglutinar, como hemos señalado anteriormente en el caso de Salgado, incluye todo tipo de migraciones, por corresponder todas a "rastros del movimiento de personas".

⁶⁹Bal, Mieke, *op. cit.*

⁷⁰Bal, Mieke, *op. cit.*

⁷¹Bal, Mieke, *op. Cit p.* 139

Aunque el movimiento no sea exclusivo de la imagen video, se encuentra en la base de la cultura migratoria. El tipo de movimiento al que nos referimos esta *desnaturalizado*, que se vincula con el video y la cultura migratoria porque crea formas de mirar contrarias a la supremacía perceptiva o *natural*: " [...] se mueven de forma no sincronizada. En consecuencia, aquello que se espera queda velado permitiendo que lo nuevo pase a ser visible."⁷²

En este contexto discursivo, se propone como *abstracción*, entendido en un sentido político, y no de rechazo de la forma u opuesto a la figuración, sino como la apertura a formas *no inventadas*. Por lo tanto, se presupone como una manera de tratar el tiempo potencialmente característica del video como medio y en consecuencia, de crear una mirada determinada por este. En *Gaussian Blur*, obra del artista holandés Roos Theuws, aparecen imágenes fijas que recuerdan a la pintura impresionista y otras ralentizadas de personas y animales, claro ejemplo de esta "técnica del tiempo" que acostumbra al ojo a implicarse y a una lentitud contraria a la prisa habitual. Las imágenes, en movimiento se relacionan con los procesos de la memoria, el recuerdo y el olvido, que reactiva en su posibilidad e imposibilidad. Finalmente, el hecho de que en este video a menudo, parpadeen puntos de luz como ampollas en la superficie, da una sensación de contacto lo cual tiene concordancia con el sentido estética de la muestra.

"Duelen, nos tocan, hacen contacto, pero no se trata de un contacto fácil y obvio. Los cortes de un clip a otro, detrás de la piel del video, son considerablemente crudos, nunca aparecen mitigados por transiciones fluidas. Los puntos parpadeantes de la luz en forma de ampollas forman la piel del mundo cinético y visible."⁷³

⁷²Bal, Mieke, *op. cit.*, p.140.

⁷³Bal, Mieke, *op. cit.*, p.141.

La memoria que es propio de lo humano y su temporalidad, a la que nos hemos referido anteriormente, también está cargada de múltiples sensaciones. No es equiparable al recuerdo traumático. A diferencia, este es pasivo y la memoria es una acción que ocurre en el presente. Sin el acto de recordar no hay memoria, aunque los sucesos acontecidos puedan afectarnos de manera negativa o positiva, no hacen recuerdo. *Nothing is missing*, obra de la propia Mieke Bal, donde las madres de los inmigrantes muestran su resistencia al tiempo lineal y lo transforman con la persistencia del recuerdo de su hijo ausente.



Mieke Bal,
Nothing is missing, 2007

Al proyectar sus testimonios se advierte que en la experiencia migratoria existe *un pasado en el presente*, un tiempo donde refugiarse, necesario para la supervivencia de todos los sujetos implicados en ella. En esta misma línea está la obra correspondiente a la artista Mona Hatoum. La particularidad de su trabajo es la manera de tratar el género epistolar superponiendo por capas escritura y voz, a modo de sustratos de la memoria. El género epistolar fue muy utilizado durante la ilustración. J.J. Rousseau en su novela *Julia o la nueva*

Eloisa, da un ejemplo de un intercambio de experiencias de lugares y tiempos aún muy diferenciables por la gente de aquel entonces, el mundo del campo y el del ajetreo urbano.



Mona Hatum,
frame de *Measures of distance* 1988

La video instalación también está presente en la lógica de *las estéticas migratorias* de manera muy significativa. La propia exposición ya se puede considerar como una instalación única. Las instalaciones suelen ser "arquitecturas teatrales" y como tales poseen un sentido espacio-temporalidad no lineales o geométricos, sino experienciales y múltiples, siguiendo la concepción de *extensidad* del *bergsonismo* de Gilles Deleuze.⁷⁴

Delice de Celio Braga, es una instalación incluida en *2Move* que incluimos aquí como ejemplo paradigmático. Consiste en dos pantallas enfrentadas, ambas con el retrato de su madre, un primer plano con fondo blanco, grabado cámara en mano. Él mismo ha filmado la cara de su madre en su casa, mientras ella padecía el dolor de su hija muerta, hermana del artista. La madre intenta

⁷⁴Deleuze, Gilles, *El Bergsonismo*, Ediciones Catédra, Madrid, 1987.

asimilarlo y él, como a la cámara, sujeta y acompaña a la madre en ese dolor y su imposible comprensión.

Aquí se muestra de manera alegórica todas las intenciones de Bal. El documentar lo cotidiano, acompañándolo y no representado, y el dialogo constante entre producción artística y el discurso teórico que se complementan en la creación de conocimiento. El tema del dolor compartido también hace referencia a ese *doble movimiento* en el que el espectador está implicado. Este debe acceder a la instalación y posicionarse en medio de ambas pantallas, lo que no permite verlo todo a la vez; hay algo que se escapa a la mirada. Esto le hace consciente de un contacto físico y sensorial, de su corporeidad al sentirse vigilado.

"Delice nos invita a entrar y nos echa; invita a la intimidad del encuentro y estipula la ineluctable extrañeza que queda. Gracias a esta instalación, distinta de otra con una única pantalla, la figura de la mujer adquiere poder, la cara tiene representación y el voyeurismo del espectador se mantiene a raya."⁷⁵

Invita al contacto con el otro, su proximidad, mas que a su contemplación como objeto alejado de este. Una intimidad⁷⁶ compartida que implica el contacto físico. La piel es esa superficie fronteriza que permite el disfrute del encuentro entre lo interior y lo exterior, lo que Roland Barthes otorgaba a la fotografía. La luz proyectada que envuelve al espectador, lo incluye mucho más que si se tratase de una simple proyección donde la irrupción de este entre la imagen y la pared, restaría visibilidad con su sombra arrojada.

⁷⁵Bal, Mieke, *op. cit.*. 148.

⁷⁶Pardo, José Luis, *La intimidad*, Pre-Textos, Valencia, 2004. El autor aquí diferencia la intimidad de la concepción de público y privado sometida al régimen mediático o la simple legalidad. Lo concibe como algo que quiere ser compartido.



Celio Braga, *Delice*, 2006.

"La video instalación propone que entre la piel y el espacio, hay un vínculo que fundamenta la estética del vídeo y también las estéticas migratorias. En este sentido, la video instalación es una *zona de contacto* un espacio social donde las culturas se encuentran, chocan y negocian."⁷⁷

Como ya hizo anteriormente el artista chileno Alfredo Jaar en su *The Eyes of Gutete Emerita* (1996), *Delice* trae de nuevo el debate sobre el *documentalismo*. La obra de Jaar que fue incluida posteriormente en una exposición llamada *The Lament of the Images* (2002), consistía en el amontonamiento de un millón, o más, de diapositivas que correspondían al

⁷⁷Bal, Mieke, *op. cit.* P,149.

genocidio de la minoría Tutsi. Plantea la incesante pregunta sobre la posibilidad de empatía, de la representación de lo irrepresentable del dolor del *otro* desde los límites de la imagen. Intentaba abordar el problema de lo que él llamaba, *la calidad de la información*, abogando por un arte preocupado por la desinformación que nos rodea.⁷⁸ Tanto en una, como en la otra, la cara y las miradas encontradas presuponen la importancia del retrato en la manera de crear relaciones de poder, pues solo en el sometimiento y la exclusión se crea el prestigio. Normalmente el retrato excluye toda relación de iguales, busca el destacar una superioridad y eternizarla en la imagen. Algo parecido hace el documentalismo al embellecer las imágenes del otro a través de la dignidad que le otorga, como harían muchos artistas del Barroco. En estas dos obras, la miradas se encuentran de igual a igual, tienen cercanía y contacto.

"[...] si lo político se refiere a todo aquello que va más allá de la pasividad y la indiferencia impotentes al que la guerra actual reduce nuestra participación en el mundo, podemos traducir el desinterés kantiano en el sentido de distancia respecto a un interés determinado, por una ética de la no indiferencia. Solo entonces podrá la experiencia estética volver a su antigua tarea de producir una vinculación corpórea, percibida por los sentidos."⁷⁹

La especificidad del video se hace patente con respecto a la fotografía. El video, en primer lugar, con la casi inmovilidad de la imagen del rostro de la mujer, solo interrumpida por el ligero movimiento de la cara o de la imagen filmada cámara en mano, pregunta por el significado del retrato de este comparado con el fotográfico. En segundo lugar, ese *doble movimiento*, acompaña el duelo, no te hace pasivo sino que conmueve. En el caso de Jaar, se recurría a la metonimia, amontonar muchas partes del todo, por la

⁷⁸Didi-Huberman, Georges, "La emoción no dice 'yo' . Diez fragmentos sobre la libertad estética", AAVV, *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*, editorial Metales pesados, Santiago de Chile, 2008.

⁷⁹Didi-Huberman, Georges, *op. cit.* p.145.

imposibilidad de la imagen de figurar la magnitud de un hecho terrorífico e irrepresentable. Donde no hay palabras, la imagen en movimiento te prepara para lo potencialmente nuevo con su capacidad de apertura o *abstracción*.



Alfredo Jaar,
The Eyes of Gutete Emerita, 1996

La videoinstalación, uniría tanto la capacidad del espacio, como *extesidad* en la que participan todos los sentidos del espectador, como sus posiciones temporales heterogéneas, que relacionan al video con las culturas migratorias. Hay contacto, no es algo simplemente subjetivo. Su sentido estético, expresado en plural, tiene la capacidad política de cuestionar la realidad dominante. La estética se ocuparía en estos casos, de re-configurar la *división de lo sensible*, introducir nuevos sujetos y objetos haciendo visible lo escondido. En palabras de Jacques Ranciere de:

" [...] se designa con el termino estética no la teoría del arte en general, ni una teoría del arte que lo devuelve a sus efectos sobre la sensibilidad, sino un régimen específico de identificación y pensamiento de las artes. Un modo de articulación entre manera de hacer las formas de visibilidad

de las manera de hacer y los modos de pensabilidad de sus relaciones, lo que implica una cierta idea de efectividad del pensamiento."⁸⁰

2.3 Tiempos de colisión

El arte, a diferencia del tiempo que domina la vida o la vida misma, es también un lugar de compromiso ético y de disenso político. Habitualmente la migración ha sido pesada como un desplazamiento en el espacio con referencias a metáforas de la tierra, el hogar, la distancia recorrida o la frontera. Pero desplazarse de un lugar a otro es sobre todo especialmente una cuestión temporal. Por lo tanto, la migración además de un movimiento en el espacio deber ser pensado como un movimiento en el tiempo. El espacio y el tiempo son difícilmente separables en el lugar al que conforman. Los lugares no son fijos, en todo momento están modificándose e incluso están estratificados. El movimiento no es solo una sucesión diacrónica, sino que simultáneamente se enlazan diferentes hechos de manera sincrónica.

"Los estratos del tiempo -no estáticos, como se deriva del pensamiento estructural, sino móviles y en proceso; como estructuras estructurantes- se encuentran conectados entre sí. Son porosos y permeables, de tal modo que en cada concepto, cada acto, cada percepción, se encuentran siempre sedimentos correspondientes a épocas y circunstancias de enunciación diversas."⁸¹

Toda cultura ha poseído un sentido del tiempo determinado por la sucesión y la duración, un *cronos* y un *kairós*. En conjugación de ambos, según Guadalupe Valencia, la temporalidad social alcanza su unidad. El *cronos* es una sucesión

⁸⁰Ranciére, Jacques, *La división de lo sensible. Estética y política*, Centro de Arte de Salamanca, Salamanca 2002; *Sobre políticas estéticas*, Museo de Arte Contemporáneo, Barcelona, 2005, p.66.

⁸¹Hernandez-Navarro, Miguel A, "Presentación. Antagonismo temporales". VV.AA, *Heterocornias: tiempo, arte y arqueologías del presenta Murcia*, Cendeac, 2008 , pp. 9-10.

irreversible de los hechos y la imposibilidad de conocimiento de lo que vendrá. El *kairós* es una temporalidad presente que reconoce su multiplicidad y la convoca para comprender el destino colectivo.⁸²

Ante la evidencia de esa pluralidad natural al ser humano, el tiempo hegemónico occidental ha tendido hacia la supresión de los tiempos locales, a restar, con la autoridad de su supuesta universalidad. Al implantarse la Modernidad tecnológica y sus ritmos de producción de la mercancía y el capital, el hombre moderno desde su nacimiento, se ve "sujeto" a un tiempo único que le supera. En opinión de Miguel A. Hernández-Navarro con el inicio de la modernidad comienza las intenciones de supresión de tiempos "otros":

" [...] un tiempo que, cada vez más, ya no era el suyo (del hombre), sino un tiempo simple, el tiempo de la sucesión. En cierto modo, se podría decir que la modernidad instauró la monocronía, el tiempo único de la producción y la tecnología -único resquicio aún hoy de la creencia en el progreso."⁸³

Este proceso de acelerar el tiempo, se ha ido haciendo más drástico y además se ha extendido a todos los lugares del globo intentado suprimir cualquier distancia. Un tiempo que se dirige a la supresión de todo tiempo o como diría Guilles Lipovetsky, un tiempo de la "urgencia". Se intenta homogeneizar cualquier tiempo local con lo que se ha llamado "la hora occidental", una centralización occidental del tiempo, que tiende a una especie de imperialismo cronológico. Con la globalización y la multiculturalidad y sus demandas de

⁸²García Valencia, Guadalupe, *Entre Cronos y Kairós: Las formas del tiempo socio histórico*, México, Antropos Editorial, 2007, p.1. "Aquí se ofrece una propuesta de análisis centrada en la idea de que la temporalidad social alcanza su unidad conceptual en la conjugación de *cronos* y *kairós*. *Cronos* sintetiza la sucesión irreversible del antes, el ahora y el después, en la que todo lo ya ocurrido no puede desacontecer y nada de lo que vendrá puede ser conocido; *kairós* conjuga, en cambio, la tempo distendido en el que la memoria de lo acontecido, y la imaginación sobre el destino colectivo, pueden convocar al ayer y al mañana en cada ahora histórico."

⁸³Hernandez-Navarro, *op. cit.*, p. 10.

reconocimiento de la alteridad, mas bien se ha intentado "homologar" los tiempos del otro a los tiempo del "uno". A pesar de aspirar a una apariencia de heterogeidad, no es sino otra manera de instaurar un tiempo único.

El inmigrante es el que pricipalmente sufre la hegemonía cronológica occidental ya que, además de todas las barreras culturales y raciales, está también el adaptarse a un ritmo de vida acelerado, un tiempo instantáneo, un no tiempo. Uno de los aspectos más relevantes de las temporalidades migrantes, es que contribuyen a derribar esa ficción del nuevo tiempo único comprimido y acelerado. El tiempo múltiple del inmigrante colisiona con el tiempo único de la globalización.

Entre las muchas intenciones de responder a esta demanda, destacan las de teóricos como Nestor Garcia Canclini o Homi Bhabha. Canclini ha ideado un modelo intercultural que difiere del multicultural llevado a cabo por Estados Unidos, en el que sin segregar a las poblaciones por barrios, crea un modelo social de hibridación. El modelo de tiempo, sería pues un modelo *hibrido*, que sume y no reste, formado por todas las temporalidades de los integrantes de una comunidad multicultural, en un determinado lugar, combinándolas para generar un nuevo tiempo afín a todas ellas. Como Canclini, Bhabha idea un *tercer tiempo* (equiparable al tercer espacio) de negociación de las diferencias entre las culturas implicadas. Es una manera de que occidente se comprometa a reconocer los países *colonizados* sin caer en estereotipos de inferioridad o exotismo. En su discurso, lograr ese tiempo *in between* garantizaría el camino hacia una época realmente postcolonial. En opinión de Hernandez-Navarro, este modelo utópico, se acercaría demasiado a ese tiempo único que se realiza desde la tutela de occidente y su régimen cronológico: "Un tiempo que, en el fondo, tiende a anular los tiempos locales. Es un tiempo de la adecuación."⁸⁴

⁸⁴Hernandez-Navarro, *op. cit.* p. 12.

Su propuesta aboga por una superación de la interculturalidad y la hibridez. Un modelo antagónico o lo que supondría la inclusión de un cuarto tiempo. Este deriva de las tesis de Lacan y Mouffe sobre la democracia, donde es imposible todo acuerdo unánime entre las partes. Siempre conviven tensiones irresolubles que tienden a ser vistas como algo negativo. El acuerdo, de forma habitual, suele asociarse a lo positivo. Hay que eliminar la ilusión de que la resolución de las diferencias siempre es positiva, pues la resolución sin fisuras es el triunfo total del dominante. El modelo temporal sería uno "antagónico", en constante conflicto y por lo tanto no podría ser representado, (ni su resolución), entre otras cosas, porque es móvil, cambiante y no todos los lugares son accesibles a la razón. Toma como ejemplo un pensamiento topológico que valora las discontinuidades, lo que se ha dado a llamar con el nombre de *heterocronías*, o incluso una *discronía*, un tiempo en conflicto imposible de resolver. Este sería opuesto a la representación topográfica, fija e inmóvil del espacio temporal moderno. Las temporalidades migratorias introducen y hacen evidente el conflicto irresoluble con la hegemonía occidental y de toda ilusión de un tiempo único.

"El inmigrante cambia de hora, se desplaza en el tiempo, pero ese cambio nunca es limpio, nunca es total. [...] Hay un real, por decirlo con Lacan, que no puede ser asumido. Y ese real es el que produce la contradicción, el que rompe la ilusión de la integración."⁸⁵

El desacuerdo y conflicto constituyen comunidad, pero en una cultura de la *adhesión*, parecen suponer algo tabú. Sin desacuerdo no hay *aporía* y es imposible todo sentido político e igualdad. La hibridez y la interculturalidad tenderían a una temporalidad siempre tutelada por occidente y su control policial del mundo. Esta se constituye por un espacio inmóvil, euclidiano y topográfico. El tiempo de la modernidad se construyó sobre el progreso del *uno* de una manera lineal. La postmodernidad, se centraría en el tiempo del *otro*,

⁸⁵íbidem.Hernandez-Navarro, *op. cit.*

restando al *uno*. El modelo intercultural presente, se basa en la suma del tiempo del *otro* en el tiempo del *uno*. Estas topografías son perfectamente representables, sin fisuras, y en consecuencia localizables y controlables. El tiempo del inmigrante, tiene un excedente, algo crónico en el sentido de propio y específico que no puede ser adecuado. Un tiempo discontinuo y antagónico, como es el de la colisión, no es una intemporalidad eterna, sino una temporalidad múltiple y heterogénea. Este tiempo, no puede ser ni sumado ni restado y por lo tanto, tampoco representado. Es una topología que valora los restos y los excedentes no aprovechables, esas temporalidades no homologables del inmigrante, en constante conflicto con el tiempo imaginario de la globalización.

Una experiencia clara de la cultura migratoria, se puede encontrar en los locutorios. Es un espacio-tiempo de mediación en el que se juntan lugares y temporalidades diferentes sirviéndose de las tecnologías. Allí se hacen publico servicios que hoy por hoy son muy accesibles e individualizados, creando lo que Giuliana Bruno ha llamado *intimidad pública*. En el se articulan privacidades cuando con el teléfono móvil se puede lograr lo mismo allá donde deseemos. En los locutorios parece que este sentido del tiempo del progreso está rezagado. La experiencia del locutorio colisiona con la idea de occidente de desarrollo tecnológico. Evidencia un acceso a las diferentes tecnologías sin haber hecho el lógico proceso de adoctrinamiento al asimilarlas pues en todo el mundo no hay una total homogeneidad para acceder a ellas. En la obra de Daniel Lupión, *Entrevistándome con inmigrantes*, se ve ese uso heterodoxo y *anacrónico*, una ignorancia capaz de producir usos aberrantes de la tecnología. La obra consiste en una serie de entrevistas que el autor realiza a la inversa, dejando que sean los inmigrantes los que le interroguen y dirijan la cámara. A diferencia del documentalismo habitual, esta vez es el inmigrante el que tiene la palabra y la mirada y no es objetualizado por ellas. Frente al uso programado, el uso del "analfabeto" no adoctrinado o adiestrado, sirve como desprogramación y ruptura de la linealidad acumulativa de las tecnologías

como símbolo del progreso de occidente. Son usos que no están basados en el sentido práctico de esos avances. Son vías muertas o lugares vacíos que rompen su valor de uso. Atender a ellos, es crear nuevos modos de ver y de comprender acercándonos a la condición de los desincronizados de manera más empática.

El locutorio pertenecería a ese tipo de espacios que Ulf Hannerz ha llamado "transnacionales", no los de las grandes multinacionales, sino los que se crean con su vivencia, desde abajo. Nunca se trataría de un no-lugar, sino de un lugar saturado, donde las temporalidades se hacen permeables y se encuentra la memoria, el presente y el futuro. Podemos apreciarlo en la obra *Un trabajo limpio*, un video de Cinema Suitcase, grupo del que la propia Mike Bal es colaboradora junto a Gary Ward.



Cinema Suitcase, *Un trabajo limpio*, 2003

Cada avance técnico determina el intercambio entre los interlocutores. Hay una idea de que las tecnologías acercan y abolen las distancias, lo que Canclini ha llamado *free space*, algo que no llega a ser más que una ilusión. Siempre hay un espacio que se resiste a moverse y ser eliminado, por ejemplo, la separación familiar. *Mimoune* de Gonzalo Ballester, es un claro ejemplo de que hay una distancia real que no puede ser abolida. El artista ha grabado por separado el mensaje y las respuesta como si de una correspondencia entre

Mimoune y su familia se tratase. A su vez ambas partes reciben la imagen del otro en video pero en diferido. La sensación inicial puede ser la de ver una videoconferencia, tan habituales en *nuestro tiempo*, pues han sido montadas una detrás de otra. Inversamente a lo supuesto, la obra fractura esa ilusión de la ausencia de distancia con una falta de contacto. Hay pues varias temporalidades asociadas y una tercera que colisiona con el imaginario asociado a las tecnologías y sus avances. Está el genero epistolar y la imagen televisiva, pero en cambio la interactividad de los chats o el teléfono se suprime y esto es lo que choca y frustra, pero a su vez acompaña y conmueve a todos lo espectadores.

Los tres casos explorados presentan diferentes maneras de generar pensamiento a través de procesos inteligibilidad del tiempo que colisionan con el "no tiempo" o la temporalidad lineal de occidente. En *Mimoune* se confrontan dos temporalidades diferentes para mostrar la imposibilidad de salvar la distancia real de la presencia, el espacio/tiempo de los cuerpos. En la obra de Daniel Lumpi3n, sorprenden los procesos de adoctrinamiento tecnol3gico y la desincronizaci3n en algunas latitudes, que nos puede servir de desprograci3n de los mismos. Finalmente, la importancia del locutorio como lugar donde se articulan y se acumulan pluralidades de tiempos y de tecnolog3as relacionadas a ello, de experiencias. Esto le hace funcionar como una met3fora de la heterocron3a de la temporalidad migratoria.

El lenguaje del video y su naturaleza temporal, ha permitido a los artistas abrir fisuras en las estructuras del poder que someten a todo sujeto subalterno. Les ha dado la posibilidad de tener un espacio de enunciaci3n tanto propio como de la mano de artistas que en consecuencia, actúan desde el compromiso y el respeto. Es cierto que el desarrollo tecnol3gico ha sido el causante de la perdida de la diversidad de tiempos locales, pero conscientemente utiliz3ndo, se convierte en una herramienta para ese tiempo instant3neo y global. En ello

el tiempo local de inmigrante crea la posibilidad de generar cambio y propiciar cuestionamiento.



Gonzalo Ballester, *Mimoune*, 2003.

Bibliografía

Tránsito y movimientos migratorios en las artes visuales.
Marcos Ojeda Quintana

Bibliografía

AUGE, Marc, *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*. Gedisa, Sevilla, 2006.

AUGE, Marc. *Los no-lugares espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*, Gedisa, Barcelona, 2000.

BACHELARD, Gastón, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires , 2000.

BAL, Mieke, Hernández-navarro, Miguel Ángel, *2Move. Video art migration*, Cendeac, Murcia, 2008.

BAL, Mieke, "Estéticas migratorias: movimiento doble". *EXIT n°2 Éxodo*, Noviembre 2008 / Enero 2009.

BAUDELAIRE, Charles, "'Perdida de la aureola", *El spleen de París*, México, 2000.

BERMAN, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, SigloXXI, Buenos Aires, 1989.

BHABHA, Homi, *El lugar de la Cultura*, Manantial, Buenos Aires , 2007.

CARERI, Francesco, *Walscapes: El andar como práctica estética*. Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

DELEUZE, Gilles, *El Bergsonismo*, Ediciones Catédra, Madrid, 1987.

DELEUZE, Gilles, *El pliegue: Leibniz y el Barroco*, Paidós, Barcelona, 1989.

DIDI-HUBERMAN, Georges, "La emoción no dice 'yo' . Diez fragmentos sobre la libertad estética", AAVV, *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*, Metales pesados, Santiago de Chile, 2008.

DUQUE, Félix, "Un contaminado lugar de encuentro". *EXITBOOK n°7 Arte Público*, Verano, 2007.

FABIAN, Johannes, *Time and the Other. How Anthropology Makes its Object* Columbia University Press, New York, 1983.

FOSTER, Hal, *Dioses prostéticos*, Akal, 2008.

FOSTER, Hal. *El retorno del lo real. La vanguardia a finales del siglo*, Akal, Madrid, 2001.

FRANK, ROBERT, *Los americanos*, La fábrica, Madrid, 2008.

FUKUYAMA, Francis, *El Fin de la historia y el último hombre*, Editorial Planeta, Barcelona, 1992.

GARCIA CANCLINI, Nestor, *Texto del tríptico de la exposición Extranjerías: Espacio Fundación Telefónica*, julio y septiembre de 2009 / curador invitado, Néstor García Canclini, Andrea Giunta, Buenos Aires, 2009.

GARCÍA CANCLINI, Néstor, "Artes y migraciones: preguntas sin respuestas", *Exit Express n° especial quinto aniversario, Temas centrales*, Julio de 2009

GARCÍA CANCLINI, Néstor, "El éxodo y sus alrededores". *EXIT n°2 Éxodo*, Noviembre 2008 Enero 2009.

GARCÍA VALENCIA, *Guadalupe, Entre Cronos y Kairós: Las formas del tiempo socio histórico*, Antropos Editorial, México, 2007.

HERNANDEZ-NAVARRO, Miguel A, "Presentación. Antagonismo temporales", VV.AA, *Heterocornias: tiempo, arte y arqueologías del presente*, Cendeac, Murcia, 2008.

KEROUAC, JACK, *En el camino. El rollo mecanografiado original*, Anagrama, Barcelona, 2009.

KRAUSS, Rosalind, "La escultura en campo expandido", *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza Forma, Madrid.

LEVÍ-STRAUSS, Claude, *Tristes trópicos*, Paidós, Barcelona, 1988,

MIRBEAU, Octabe, 628-E8. *Un viaje en automóvil*, Universidad de Cádiz, 2007.

MCEVILLEY, Thomas, "Abrir la trampa. La exposición posmoderna y Magos de la Tierra". *Los Manifiestos del Arte Posmoderno*, Anna Maria Guasch,, Akal/Arte contemporáneo, Madrid, 2000.

MARTINEZ, Oscar, *Los migrantes que no importan. En el camino con los centroamericanos indocumentados en México*, Icaria editorial, Barcelona, 2010.

MAFFESOLI, Michel, *El Nomadismo. Vagabundeo Iniciático*, FCE, México, 2004.

PARDO, José Luis, *La intimidad*, Pre-Textos, Valencia, 2004.

RANCIÉRE, Jacques, *La división de lo sensible. Estética y política*, Centro de Arte de Salamanca, Salamanca 2002; *Sobre políticas estéticas*, Museo de Arte Contemporáneo, Barcelona, 2005.

SALGADO, Sebastiao, *Éxodos*, ELR ediciones, Madrid, 2000.

RAMOS, Julio, "Coreografías del terror: justicia estética de Sebastiao Salgado", *Sujetos en tránsito, (in)migración, Exilio y diáspora en la cultura latinoamericana*, Alianza Editorial, Buenos Aires, 2003.

VV.AA, *Manifiestos y textos futuristas*, Ediciones del Cotal, Barcelona.1978.

Conclusiones

Tránsito y movimientos migratorios en las artes visuales.
Marcos Ojeda Quintana

Conclusiones

¿Cuál es la imagen de los desplazados? En el ejemplo inicial, *En el camino* de Jack Kerouac, nos hemos decantado por hacer uso de la metáfora técnica de *el rollo*, el carrete, el coche como motor que imprime instantaneidad; da la sensación de cercanía con nuestro presente, esa que al leerlo, nos hace parecer que está sucediendo hoy mismo. La carretera, rodar, la fotografía, diversos medios, sobre todo la literatura *Beat*. Los deseos contraculturales de libertad, de un mundo *underground* que busca cómo visibilizarse. Otra actitud ante un poder opresivo, el ambiente de La Guerra Fría, con la que afirmarse sin recurrir a la simple negación. Los desplazados serían una sociedad incomprendida y desencantada, que busca modelos ajenos al *staiblent*, gente perfecta para la vida en la carretera. Desean hacer tambalear los cimientos de un país conservador, con el afán de rodar otras imágenes que no sean las del cine de Hollywood. El estar en la calle, con su tráfico y su cotidianidad, en un país multiétnico, aunque no necesariamente multicultural, como es EE.UU y el deseo de querer escudriñar en lo más remoto de lo humano, nos ha servido de enlace para adentrarnos en cuestiones interculturales. El viaje en coche que nos ha llevado desde la ciudad a mucho más allá de sus viejos límites, en nuestro caso de estudio de la mano de Kerouac *En la carretera*, demuestran el difícil acercamiento a la imagen del *otro* por occidente. Este *otro* que es ahora el protagonista de la movilidad mundial. Kerouac y los suyos, acaban por romper esa distancia y ese tiempo, descubren los estragos de la incipiente globalización y el desencanto de ese "paraíso perdido". Este hecho lo hemos relacionado con las críticas de la antropología y la teoría del *alocronismo*; las metáforas espaciales del viaje a otro tiempo previo, un viaje siempre del norte hacia el sur.

Después de La Guerra Fría, precisamente esa época que inauguraron los *Beats*, el reconocimiento de la diferencia y la multiculturalidad son una urgencia. Por esto que el tema de representar al "otro" se vuelve una cuestión

significativa. Hasta el momento, las imágenes estaban guiadas por el orientalismo, lo exótico, o la postura de superioridad de occidente. Por ello los intentos de generar espacios de reconocimiento y producción propios llevan a terminar con el etnocentrismo curatorial. Desde instituciones y crítica se intenta llegar a un espacio lo suficientemente inclusivo y desinteresado. Las teorías postcoloniales y *la muerte del hombre occidental* conciben la aparición del *otro* como sujeto que introduce el cambio, la diferencia.

¿Pero quiénes son los desplazados? Diferenciar cada caso particular ya es una cuestión política. Los nomadismos y la hogeneización de los casos particulares fomenta un nuevo exotismo globalizado del mundo contemporáneo. Se borran particularidades otorgando una condición antropológica inamovible, el destino último para la humanidad, que con su apariencia liberadora mas bien simplifica y condena a la invisibilidad de los "otros". En este caso nuestra elección por el término de desplazados la vemos suficientemente esclarecedora en ese aspecto.

Como imagen en movimiento, el video es el privilegiado para acompañar otro movimiento, el humano. Las tecnologías forman parte de la cultura migratoria y sus estéticas, asimismo como manera eficiente de crear procesos de inteligibilidad de las mismas ofreciendo otras competencias que medios consagrados como la fotografía no pueden alcanzar.

Además de los espacios, todo lugar incluye una diversidad de tiempos. La modernidad ha intentado suprimirlos sincronizarlos con su imperialismo cronológico acelerado por los avances de la tecnología. A su vez, esta misma tecnología, en manos de artistas comprometidos, se puede convertir en una herramienta crucial de resistencia contra ese tiempo global. Las temporalidades elegidas han oscilado entre los partidarios de un tiempo híbrido y los que opinan que cualquier intento de un tercer tiempo conciliador supondría la intermediación encubierta del tiempo de occidente. Un tiempo de

colisión es el único que incluye a todas las partes y valora la aportación enriquecedora del disenso, cuestión poco contemplada en un mundo dominado por la "cultura de la adhesión".

Tránsito y movimientos migratorios en las artes visuales.
Marcos Ojeda Quintana

Tránsito y movimientos migratorios en las artes visuales.
Marcos Ojeda Quintana