

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA

FACULTAD DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS

**ARTE Y MIGRACIONES HISPANOAMERICANAS
EN LA GLOBALIZACIÓN**

TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR:

Dn. Néstor Olivier Tovar Larenas

DIRIGIDA POR:

Dr. Dn. Miguel Corella Lacasa

Valencia, noviembre de 2016



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN Y PALABRAS CLAVES

Resumen

La presente tesis se concentra en analizar los discursos y recursos de las obras de arte sobre la migración hispanoamericana desde la caída del Muro de Berlín en 1989, prolegómeno de la polarización del mundo, particularmente en el ámbito de lo económico.

Basándonos en criterios comunes en las obras de prestigiosos artistas, en nuestra investigación proponemos agrupaciones, clasificaciones y geminaciones de los productos artísticos contemporáneo. Estos objetiva o poéticamente documentan descripciones, opiniones o críticas sobre los distintos aspectos del éxodo de las numerosas fracciones hispanoamericanas, tales como sus causas, antecedentes y consecuencias.

El documento final traduce, interpreta y articula lógicamente las reflexiones de los intelectuales de la imagen en constante relación con la coyuntura político económica en un estudio muy coherente con nuestro tiempo.

Palabras Clave:

Hispanoamérica, arte, frontera, globalización, migración, política, periferia.

SUMMARY AND KEY WORDS

Summary

This thesis focuses on analysing the discourses and resources of the works of art related to the Hispanic-American migration since the fall of the Berlin Wall in 1989. This fall is the prelude to the polarization of the world, particularly in the economic sphere.

Based on common criteria in the works of prestigious artists, in our research we propose groupings, classifications and pairings of the artistic contemporary products. The mentioned classifications objective or poetically document descriptions, opinions or criticisms about the various aspects of the exodus of the numerous Hispanic-American fractions, such as its origins, antecedents and consequences.

The final document translates, interprets and articulates logically the reflections of the intellectuals of the image in a constant relationship with the political and economic joint in a study that is very consistent with our time.

Key Words:

Hispanic America, art, border, globalization, migration, political, periphery.

RESUM I PARAULES CLAUS

Resum

La present tesi es concentra en analitzar els discursos i recursos de les obres d'art sobre la migració hispanoamericana des de la caiguda del Mur de Berlín en 1989, prolegomen de la polarització del món, particularment en l'àmbit econòmic.

Basant-nos en criteris comuns en les obres de prestigiosos artistes, en la nostra recerca proposem agrupacions, classificacions i geminacions dels productes artístics contemporani.

Aquests objectiva o poèticament documenten descripcions, opinions o crítiques sobre els diferents aspectes de l'èxode de les nombroses fraccions hispanoamericanes, tals com les seves causes, antecedents i conseqüències.

El document final tradueix, interpreta i articula lògicament les reflexions dels intel·lectuals de la imatge en constant relació amb la conjuntura polític econòmica en un estudi molt coherent amb el nostre temps.

PARAULES CLAUS

Hispanoamèrica, art, frontera, globalització, migració, política, perifèria.

AGRADECIMIENTOS:

Mi agradecimiento imperecedero a la República del Ecuador en las personas de su mandatario el Doctor Rafael Correa Delgado Presidente, y a sus mandantes los diez y seis millones quinientos cuarenta y nueve mil setecientos veinte y dos ecuatorianos.

A la planta de docentes y administrativos de la Universidad Politécnica de Valencia, en especial a la Doctora Dña. Mau Monleón Pradas y al Doctor Don Miguel Corella Lacasa sin cuya generosa dedicación habría sido imposible este trabajo.

A la familia Tovar Larenas, origen innegable de todo lo que soy y seré.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.	1
Objeto de estudio.	1
Justificación.....	1
Metodología.	1
Memoria de procesos.	2
Preguntas de investigación, hipótesis y objetivos.	4
Normatización de la investigación.	5
Estructura de análisis de cada concepto.	5
Niveles de supeditación.	5
Segundo y tercer nivel de supeditación.....	6
PARTE I APROXIMACIÓN AL SUSTRATO TEÓRICO	9
1. Marco Espacial y Temporal de Estudio.	10
1.1 Breves reflexiones sobre Posmodernidad.....	10
1.2 Posmodernidad y Globalización. Marco Temporal del Estudio.	12
1.3 Horizonte físico del estudio. Marco espacial.....	15
2. Marco teórico	18
2.1 Postcolonialismo.	18
2.1.1 Miembros de los “Estudios Postcoloniales”	18
2.1.2 Aproximación latinoamericana al problema postcolonial: grupo “Modernidad/ Colonialidad”	20
2.1.3 Estudios Postcoloniales y Teorías Decoloniales.	21
2.1.4 Teoría decolonial y Postmodernismo.	21
2.1.5 Miembros del grupo “Modernidad Colonialidad”	21
2.1.6 Postulados Modernidad Colonialidad MC.....	22
2.1.7 Colonialidad.....	25
2.1.8 Migración y postcolonialismo.	29
2.2 Imperialismo.	31
2.2.1 Imperialismo y migración hispanoamericana.	41
2.3 Filosofía de la liberación, el aporte de Dussel.....	46
2.3.1 Conocimiento y niveles	48
2.3.2 Conocimiento científico	48
2.3.3 Conocimiento	49
2.3.4 Imperialismo y economía.	50
2.3.5 El hecho económico	50
2.3.6 Proximidad y proxemia.....	51

2.3.7	Conceptos.....	52
2.3.8	Otredad.....	53
2.3.9	Alienación.....	54
2.3.10	Héroe de la liberación.....	56
2.3.11	Liberación.....	56
2.3.12	Centro y periferia.....	56
2.3.13	Cultura.....	57
2.3.14	Vigencia del sistema: fetichismo.....	57
2.3.15	Ateísmo del fetiche.....	58
2.3.16	Fuera del sistema: exterioridad y escisión económico –estética.....	58
2.3.17	Estética.....	60

PARTE II APROXIMACIÓN A LA OBRA 61

Presentación de la aproximación a la obra.....	62
¿Por qué realizar una aproximación a la obra?.....	62
¿Cómo realizamos la aproximación a la obras?.....	63
Fuentes de las obras y de los artistas.....	63
Criterios de elección.....	64
1. Sucinto descriptivo sujetos (otro).....	65
1.1 Eva desterrada del paraíso: La migración tiene un género.....	65
1.1.1 El liderazgo femenino en la migración hispanoamericana: <i>Proyecto Tijuana la casa de toda la gente</i>	65
1.1.2 La transnacionalización de la determinación de actividades en las migraciones hispanoamericanas: <i>Maternidades Globalizadas</i>	67
1.2 Iberamericano inmigrante: el otro.....	71
1.2.1 Mismos versus otros: <i>MAMA 2000</i>	71
1.2.2 Configurando al otro: S/T, Félix de Rooy.....	74
1.3 Hispanoamericano inmigrante: visibilidad, invisibilidad.....	78
1.3.1 Invisibilidad: <i>12 trabajadores remunerados para permanecer en el interior de cajas de cartón</i>	78
1.4 Hispanoamericano inmigrante: protagonismo, anonimato.....	84
1.4.1 Protagonismo crítico del no migrante: <i>Migraciones II</i>	84
1.4.2 Protagonismo vivencial del migrante: <i>Mapas y Paisajes</i>	88
1.5 Identidad cubierta: alienación, simulacro.....	93
1.5.1 Alienación: <i>133 personas remuneradas para teñir su pelo de rubio</i>	93
1.5.2 Simulacro: <i>San Francisco Varas emigrante, San Francisco Varas deportado</i>	96
1.6 Identidad mezclada: mestizaje, fronteridad.....	100
1.6.1 Mestizaje: <i>LA Liberty</i>	100
1.6.2 Fronteridad: <i>You Are Aquí</i>	104
2. Superación de frontera (hecho).....	109
2.1 Evasión de fronteras: real, utópica y satírica.....	109
2.1.1 Evasión real: <i>20 trabajadores en la bodega de un barco</i>	109
2.1.2 Evasión utópica: <i>Ciudad Aeropuerto</i>	114
2.1.3 Evasión satírica: <i>One Flew Over the Void (Bala Perdida)</i>	120
2.1.4 Evasión satírica: <i>The Loop</i>	125
2.2 Penetración de fronteras: imposición e intromisión.....	130

2.2.1	Imposición: <i>Sumisión</i>	130
2.2.2	Intromisión: <i>Toy an-horse</i>	133
3.	Desplazamiento (hecho).....	139
3.1	Prohibición del desplazamiento.....	139
3.1.1	Criminalización del desplazamiento: <i>The line and the mule</i>	139
3.2	Registros de desplazamiento: entes no substantivos, entes substantivos.	146
3.2.1	Registro del desplazamiento de los entes no substantivos: <i>La Isla Migra</i> . 146	
3.2.2	Registro del desplazamiento de los entes substantivos: <i>El Cadáver, El Tesoro</i> . 151	
3.3	Libertad de desplazamiento humano.....	158
3.3.1	La última e ineludible migración: <i>Untitled (Passport)</i>	158
3.4	Libertad de desplazamiento material.....	167
3.4.1	Desplazamiento de la prospección de mercado: <i>La pintura más deseada en Tijuana, La pintura más deseada en San Diego</i>	167
3.4.2	Desplazamiento de la producción y entrega: <i>Brinco</i>	174
3.5	Desplazamiento masivo.....	181
3.5.1	Éxodo económico: <i>The Middle of the road, La mitad del camino</i>	181
3.5.2	Éxodo político: <i>La Regata</i>	184
4.	Arribo y anfitrión (mismo).....	192
4.1	Tensiones entre etnias.....	192
4.1.1	Segregación por razas: <i>Shibboleth</i>	192
4.2	Tensiones entre fases.....	203
4.2.1	Fobia por la fase periférica: <i>By the Night Tide, junto a la marea nocturna</i> . 203	
5.	Frontera (objeto).....	213
5.1	Visibilidad de la frontera: visible, invisible.....	213
5.1.1	Frontera visible: <i>Visualizando el paraíso Picturing Paradise</i>	213
5.1.2	Frontera invisible: <i>Century 21</i>	219
5.2	Frontera: objetivos y espacios.....	227
5.2.1	Objetivos comunes alcanzados desde espacios separados: <i>Aerial Bridge [Puente Aéreo]</i>	227
5.2.2	Objetivos distintos desde espacios comunes: <i>Las Reglas del Juego</i>	230
CONCLUSIONES GENERALES.....		234
1.	Conclusiones desde los recursos.....	234
1.1.	Recursos desde las Tácticas del Arte.....	234
1.1.1.	Escala.....	234
1.1.2.	Forma y color.....	235
1.1.3.	Fragmentación.....	236
1.1.4.	Descontextualización (lugar).....	236
1.1.5.	Comparación.....	237
1.1.6.	Ocultación y desvelo.....	237
1.1.7.	Desplazamiento.....	238
1.1.8.	Espectáculo.....	238
1.1.9.	Recursos del campo literario.....	239

1.1.10. Metáfora.....	241
1.1.11. Historia del arte.....	242
1.2. Recursos desde las estrategias de la globalización.	243
1.2.1. Mercadotecnia.....	243
1.2.2. Difuminación de fronteras	245
1.2.3. Perspectiva extranjera.....	246
2. Conclusiones desde los discursos de las obras.	246
BIBLIOGRAFÍA GENERAL	254
TABLA DE IMÁGENES	271
ÍNDICE TERMINOLÓGICO.....	273

INTRODUCCIÓN.

Objeto de estudio.

En nuestro trabajo investigativo estudiamos las representaciones de artes visuales bidimensionales o tridimensionales muebles o inmuebles en las que se trata el tema de la inmigración o emigración desde y hacia los países provenientes de Hispanoamérica a partir del colapso del bloque socialista.

Justificación.

Importantes artistas contemporáneos en los foros de distinguidos certámenes y bienales de nuestra Hispanoamérica, han trabajado sobre los temas de migración. Sus discursos han sido elevados no solo desde las técnicas y lenguajes más convencionales, sino también desde las más actuales: arte de acción, instalación, arte público, y video.

En nuestro proyecto se aporta a la ciencia la realidad social construida por los hechos de los migrantes, en diálogo con las obras de los artistas siempre enmarcado por la principal coyuntura político económica del auge liberal.

El discurso de la investigación desde el pensamiento local, pone en duda la vigencia universal del paradigma occidental de *posmodernidad* y la validez del paradigma mundial de *globalización*.

La prevalencia de la migración hispanoamericana iniciada en los noventa, y de los dramáticos efectos: hogares desestructurados, xenofobia, explotación del inmigrante, demuestra con su comportamiento el reflejo de las decisiones políticas de sus países. Al tiempo del estudio un interesante cambio inesperado nos permite testificar el inicio del éxodo de países como España a Hispanoamérica, esta última latitud conocida como tradicional fuente de emigrantes.

Como posible solución la teoría crítica de este trabajo, dirigida a la región, permitirá a la población tener un elemento mnemotécnico de juicio adicional que apoye una de sus primordiales herramientas de acción: su voluntad política.

Metodología.

Enmarcamos nuestro trabajo en el paradigma de investigación social Interpretativo, en lo ontológico concibe cada realidad social construida por los significados resultantes de las vivencias, del medio y del tiempo de los sujetos, en lo metodológico se sirve de técnicas cualitativas en lugar de las cuantitativas.

Coherentes con el paradigma adoptado, en nuestra investigación utilizamos la Metodología Cualitativa, idealmente aplicable a investigaciones en Ciencias Sociales y Humanidades. Como la teoría al respecto indica, la Metodología Cualitativa no tiene un enfoque experimental frente al fenómeno, no pretende reproducirlo sino observarlo.

Como observamos en la *Memoria de Procesos*, el proceso de la investigación es abierto y cambia a lo largo del desarrollo de nuestra investigación. Partimos de un banco de preguntas e hipótesis tentativas, no de una hipótesis inicial clara e inamovible. Acudimos a la teoría de modo paralelo a nuestras observaciones, acudimos a la bibliografía constantemente a lo largo de todo el proceso por lo que cada estudio posee un resumen de la bibliografía utilizada.

Los conceptos están abiertos y en construcción predisponiendo a la observación, sin limitarla previamente. El diseño de la investigación es flexible y hasta orgánico antes que rígidamente lineal.

La información la recogemos de forma abierta y emergente de acuerdo a su peso conceptual y no a su predominancia cuantitativa o criterios estadísticos, la información se prioriza sobre la base de relevancia teórica y no cuantitativa. La naturaleza de los datos es rica y profunda. Los resultados de los datos procesados no son presentados en histogramas, tablas ni otras herramientas, sino como textos que contrastan y dialogan argumentos como se observa en *Relaciones y Nexos* en esta introducción. El resultado final no es la generalización de una relación expresada en la promulgación de un teorema ni de una ley al no tratarse de una investigación basada en paradigmas positivistas; el resultado final es una serie de clasificaciones y tipologías nuevas sobre el tema propuesto.

Los análisis para la obtención de resultados toman como objeto a la obra de arte, y como sujeto al artista y al migrante desde el discurso artístico. Persiguen como objetivo la comprensión del punto de vista del artista, desde su exposición en su trabajo artístico, y del migrante desde el sedimento histórico.

Memoria de procesos.

Iniciamos el trabajo de campo con una recopilación y aproximación analítica de 69 artistas de trayectoria reconocida y 150 de sus obras. La condición para que las obras sean incluidas es que traten sobre conceptos íntimamente relacionados con el tema de la migración hispanoamericana contemporánea, las obras deben ser realizadas en el año de 1989 o posteriormente, dado que la caída del muro de Berlín acaeció en noviembre de ese año, y marca como hito el inicio del mundo monopolar, y la franca implantación de la Globalización como rasgo característico de nuestra contemporaneidad¹.

Realizamos un primer análisis y ordenamiento de las obras por los siguientes criterios:

-por género artístico: instalaciones, objetos, arte público, fotografía, pintura, gráfica;

-por tema: los refugiados, la frontera movimientos internos, tránsito o desplazamiento, ingreso y legalidad, el otro y/o la empatía, la coexistencia y vecindad ideal, los abandonados, las víctimas del cruce de fronteras, género de la migración, rechazo del otro victimizando al invasor, desplazamientos colonialistas y post-colonialistas, condiciones políticas como premisa de un éxodo;

-por origen geográfico (sujeto) Hispanoamérica, América del Norte, América Central, América del Sur;

-por causas: factores de expulsión, factores de atracción;

-por consecuencias: explotación, racismo, xenofobia, estrategia estatal de exteriorización, estrategia estatal de persecución, estrategia estatal de internación, estrategia estatal de deportación;

-por soluciones: libre circulación de personas, supeditación de multinacionales a estados;

¹ Para comprender el período abarcado por nuestro estudio ver Marco temporal

-por descripción: descripción por su destino internas externas, descripción por su dirección inmigraciones emigraciones, descripción por su marco temporal históricas, contemporáneas, descripción por su género masculina femenina, descripción por su número individual colectivo grupal o masiva (éxodo).

Este ordenamiento aunque lógico y objetivo sufre algunos importantes defectos: no parte desde el discurso de las obras de arte sino desde el discurso preconcebido sobre migraciones, es un ordenamiento genérico que no resulta específico para el caso hispanoamericano, sirve para las migraciones de cualquier época y no únicamente para las observadas en la globalización, es predecible, no permite nuevas lecturas y por ende sus resultados no serán ricos ni innovadores.

Posteriormente en un segundo intento clasificamos las 150 obras recopiladas de acuerdo a los temas sobre los que versan, estos temas son: violencia, victimados, línea invisible, línea visible, profrontera, migraciones internas, criminalización, ilegalidad, lo que, evadiendo fronteras, evasión sarcástica del cerco, intromisión, en búsqueda de lo no delimitado, no delimitante, no delimitable; registros de desplazamiento, libertad de ingreso, libertad de tránsito; migración de la cadena productiva de valor y producto/servicio final, interconexión y desencuentro, la línea objetivos y espacio, nido lleno nido vacío, Eva desterrada del paraíso, la migración tiene un género; el otro: opuesto ajeno, distinto, diferente; migrante visibilidad e invisibilidad, migrante: individualidad anonimato, el otro: subordinación influencia o dominación, el otro: resistencia, identidad: simulacro, alienación; identidad: fronteridad, fusión, mestizaje, *melange* y sincretismo; racismo, xenofobia, antecedente histórico temporal, primeras migraciones, el migrante secuestrado: esclavismo, nomadismo y deriva, tensiones: pobreza/ riqueza, capas, clases, exclusión de Ingreso, explotación y tareas inapetentes, éxodo masivo, condiciones previas a la migración y reconfiguración del mundo.

A su vez el total de las 150 obras fueron relacionadas con los conceptos: Lucha de clases, Democracia / Imposición, Imposición/Libertad, Alteridad Subalternidad y Otridad, Feminismo, Poscolonialismo, Subalternidad, Neocolonialismo e Imperialismo, Mundialismo, Globalismo, Globalización, Interdependencia y Aldea Global, Mixtura, Hibridación, Mestizaje, Sincretismo, Fronteridad, Alienación, Nomadismo y Deriva.

-Finalmente basados en la coincidencia de criterios de los temas, la pertinencia del discurso del artista por su pericia y experiencia frente al tema, la calidad, reconocimiento de la obra e incluso el alcance cantidad calidad y fiabilidad de la información escogimos trabajar nuestra tesis sobre 35 obras de 26 artistas. Las coincidencias de criterios organizan las obras en relación a todos los elementos partícipes en el problema de la migración hispanoamericana, es decir en: los sujetos involucrados (otro y mismo), el hecho y el objeto. Los elementos nos permiten amalgamar en 5 grandes grupos las obras, estos grupos son nuestros cinco capítulos:

1 Sucinto descriptivo de sujetos (otro): en este punto nos referimos al sujeto involucrado que inicia la acción, el sujeto que parte.

2 Superación de fronteras (hecho): aquí tratamos sobre el hecho de la vulneración de la frontera ejecutado por el sujeto (otro).

3 Desplazamiento (hecho): tratamos sobre el hecho de la traslación e internación indispensable en el problema de la migración.

4 Arribo y anfitrión (mismo): en este punto nos referimos al encuentro del inmigrante con el *mismo*, el sujeto involucrado que termina la acción, que recibe; nos referimos al anfitrión

5 Frontera (objeto): aquí nos referimos al estudio de la línea fronteriza como elemento clave en las migraciones.

Preguntas de investigación, hipótesis y objetivos.

Al basarnos en la Metodología Cualitativa partimos preguntas de investigación cuyas respuestas tentativas constituyen hipótesis provisionales. Los objetivos denotarán las acciones para responder a las preguntas de investigación y a la validación de las hipótesis.

1º Pregunta de Investigación: ¿Bajo qué paradigma relatan las migraciones en el presente los artistas hispanoamericanos?

1º Hipótesis: Los artistas de las sociedades hispanoamericanas en nuestra época reflexionan sobre las migraciones bajo la óptica de la globalización, bajo la óptica poscolonial y aún neocolonial correspondiente a un imperialismo.

1º Objetivo: Citar los postulados de globalización postcolonialismo y del neocolonialismo.

2º Objetivo: Enmarcar el discurso de los artistas hispanoamericanos en el paradigma que más se ajusta a su discurso sobre el tema migraciones en nuestra época.

2º Pregunta de Investigación ¿Cuáles son las características de las migraciones de las sociedades postcoloniales hispanoamericanas en tiempos de la globalización?

2º Hipótesis: Las migraciones tienen un norte común y razones de causalidad y no se deben a la casualidad.

3º Objetivo: Esbozar las principales características de las migraciones de las sociedades hispanoamericanas en época de la globalización.

3º Pregunta de Investigación: ¿Cuál es el discurso de los artistas en torno a las migraciones de las sociedades poscoloniales hispanoamericanas en tiempos de la Globalización?

Hipótesis: El discurso actual de los artistas en torno a las migraciones hispanoamericanas determina como origen de las migraciones a las sociedades con mayor necesidad, y como destino de las migraciones a las sociedades con más recursos.

4º Objetivo: Traducir el discurso los artistas contemporáneos cuyas obras versan sobre las migraciones hispanoamericanos.

4º Pregunta de Investigación: ¿Hay una poética común o afín con la que los artistas hispanoamericanos discursan sobre el tema de las migraciones en la época de la globalización?

Hipótesis: Con la imagen del tránsito, viaje, desarraigo, pesimismo

5º Objetivo: Describir las poéticas con las que los artistas discursan sobre el tema de las migraciones hispanoamericanas en la época de la globalización.

6º Objetivo: Comparar las poéticas con las que los artistas discursan sobre el tema de las migraciones hispanoamericanas en la época de la globalización.

7º Objetivo: Determinar puntos comunes en las poéticas con las que los artistas discursan sobre el tema de las migraciones hispanoamericanas en la época de la globalización.

Normatización de la investigación.

En lo instrumental, para obviar ambigüedades y regirnos a un criterio internacional y objetivo nos basamos en la norma *ISO690:2010 (E) International Standard third edition*² debido a que es la última vigente y establece claros procedimientos para: realizar transliteraciones, abreviaciones, orden de elementos, registrar creador, nombres personales, títulos, formas de títulos, traducciones, designar medios registrados, designar producción, lugar, fecha numeración. También incluye instrucciones precisas para registrar información específica: de origen electrónico, de origen audiovisual, de naturaleza cartográfica, de origen gráfico, musical. La norma ISO 690:2010(E) incluye inclusive direcciones claras sobre: métodos de citación, presentación de referencias y ejemplos de referencias bibliográficas.

Estructura de análisis de cada concepto.

Cada concepto está representado por una obra. El estudio de cada concepto está estandarizado con una estructura implícita que consta de:

-una introducción biográfica del autor en la que registramos su fecha de nacimiento y si corresponde de deceso, su formación académica, los premios y distinciones más importantes con los que ha sido reconocido, los rasgos más representativos de su vida privada que puedan trascender a su óptica y a su obra.

-metodología personal, en la que exponemos y estudiamos las principales influencias del artista, las características de su obra y sobre todo el orden y las acciones que sigue para planificar y ejecutar sus obras.

-producción suplementaria, en donde recopilamos y analizamos otras obras relacionadas con el tema migratorio y con la obra principal que ayudarán a su comprensión.

-producción epónima, por motivos de estandarización y orden presentamos y estudiamos una obra, la más representativa, la que a nuestro criterio es vehículo del concepto que es motivo del estudio. Esta obra puede ser un elemento único, o una serie indivisible.

-resumen de ideas resultantes, últimas líneas de cada estudio donde exponemos unas escuetas conclusiones producto del estudio de cada obra de arte.

Niveles de supeditación.

La clasificación lógica definitiva y jerarquizada de las obras y sus temas divide al trabajo en dos partes, la primera parte titulada *Aproximación al sustrato teórico*, en este exponemos las principales bases teóricas sobre las que se basa el trabajo, que en definitiva constituye el marco teórico. Este sustrato teórico comienza con un *1 Horizonte Espacial y Temporal de Estudio* en el que declaramos las lindes espaciales y el alcance temporal de nuestra tesis, con este fin abordamos en *1.1 Breves reflexiones sobre Posmodernidad y Globalización* nuestra posición sobre dos de los paradigmas interpretativos más difundidos sobre nuestra contemporaneidad. En *1.2 Posmodernidad y Globalización. Marco Temporal del Estudio* determinamos con fechas exactamente el tramo temporal que estudiaremos, inmediatamente en *1.3 Horizonte físico del estudio, marco espacial* acotamos con exactitud, con criterios

² La norma *ISO690:2010 (E) International Standard third edition* a la fecha de la elaboración de la presente tesis únicamente estaba disponible en inglés, su difusión prohibida por lo que solo es posible acceder a ella con licencia.

geopolíticos el alcance y los límites físicos del estudio. La óptica con la que leeremos el discurso de las obras se expone en 1.4 *Postcolonialismo* 1.5 *Imperialismo* adoptando el enfoque crítico expuesto en 1.6 *Filosofía de la Liberación*.

La tesis se complementa con una segunda parte titulada *Aproximación a la obra* en la que efectivamente proponemos la clasificación de las obras de arte atendiendo a su discurso, a los hechos coyunturales relacionados con la obra y con la migración. Esta aproximación está a su vez dividida en cinco partes principales que buscan clasificar las obras en relación a todos los elementos partícipes en el problema de la migración, es decir en los sujetos involucrados, el hecho y el objeto, estas cinco partes son:

1 *Sucinto descriptivo sujetos (otro)*, en esta parte describimos a los sujetos, a los migrantes (otro).

2 *Superación de frontera (hecho)*, en este apartado describimos el concepto de migración como el hecho de abandonar un espacio al que se consideraba arraigado un elemento, hecho central de las obras de arte en las que se centra nuestra tesis.

3 *Desplazamiento (hecho)*, en esta parte reflexionamos sobre la acción de moverse de un lugar a otro, acción clave en el tema migración.

4 *Arribo y anfitrión (mismo)*, en este apartado discurremos sobre la situación del sujeto no del "otro", sino del "mismo", el anfitrión involuntario, como contraparte involucrada siempre frente al hecho migratorio.

5 *Frontera (objeto)*, en esta parte meditamos sobre la línea fronteriza, el objeto clave en el tema de migración contemporánea.

Segundo y tercer nivel de supeditación.

Subordinado a 1. *Sucinto descriptivo sujetos (otro)* tenemos a:

1.1 *Eva desterrada del paraíso: La migración tiene un género*. En esta parte de nuestra tesis reflexionamos sobre la impresión de género que producen las migraciones hispanoamericanas, y el discurso sobre el tema que elevan los artistas, está conformada por los estudios de los puntos: 1.1.1 El liderazgo femenino en la migración hispanoamericana: *Proyecto Tijuana la casa de toda la gente*; 1.1.2 La transnacionalización de la determinación de actividades en las migraciones hispanoamericanas: *Maternidades Globalizadas*, de la artista Mau Monleón Pradas, obra presentada en los años 2006 y 2007.

1.2 *Hispanoamericano inmigrante: el otro*. En este lugar como parte del descriptivo propuesto recopilamos las visiones del migrante como inmigrante, como el ajeno distinto y diferente. Para lograr este cometido estudiamos en 1.2.1 *Mismos versus otros: MAMA 2000.*; y en 1.2.2 *Configurando al otro: S/T, Félix de Rooy*.

1.3 *Hispanoamericano inmigrante (el otro): visibilidad, invisibilidad*. Aquí se evidencia la percepción del arte respecto al grado la visibilización del inmigrante como característica. Con esta intención analizamos en 1.3.1 *Invisibilidad: 12 trabajadores remunerados para permanecer en el interior de cajas de cartón*.

1.4 *Migrante hispanoamericano: protagonismo, anonimato*. Continuando con la descripción del migrante como sujeto, en este apartado demostramos las categorías conceptuales antagónicas protagonismo y anonimato utilizadas en el tema. Para demostrar este aspecto descriptivo

realizamos una aproximación analítica en 1.4.1 Protagonismo crítico del no migrante: Migraciones II.; y en 1.4.2 Protagonismo vivencial del migrante: Mapas y Paisajes.

1.5 *Identidad cubierta: Simulacro, alienación.* En este lugar exponemos el desmoronamiento identitario percibido por el arte en el “otro” inmigrante como reacción a la presión del medio extraño en el que está inserto. Para este cometido examinamos en 1.5.1 Simulacro: 133 personas remuneradas para teñir su pelo de rubio. Por la misma razón analizamos en 1.5.2 Simulacro: *San Francisco Varas emigrante, San Francisco Varas deportado.*

1.6 *Identidad mezclada: fronteridad, mestizaje.* En este apartado demostramos la percepción artística frente a los sujetos cuyas identidades experimentan fuertes influencias. Para lograr lo expuesto estudiamos en 1.6.1 *Mestizaje: LA Liberty.* También en 1.6.2 *Fronteridad: You Are Aquí.*

Subordinado a 2. *Superación de frontera (hecho)* creamos: 2.1 *Evasión de fronteras*, en este lugar develamos los tipos de evasión de líneas fronterizas que los artistas observan y presentan. Para lograr lo propuesto en analizamos en 2.1.1 *Evasión real: 20 trabajadores en la bodega de un barco.* 2.1.2 *Evasión utópica: Ciudad Aeropuerto.* 2.1.3 *Evasión satírica. One Flew Over the Void (Bala Perdida)* y en 2.1.4 *Evasión satírica: The Loop*, de Francis Alÿs. 2.2 *Penetración de frontera*, Espacio en el que demostramos la percepción de permeabilidad de la frontera. Estudiamos 2.2.1 *Imposición: Sumisión* y 2.2.2 *Intromisión: Toy an-horse.*

Subordinado a 3. *Desplazamiento (hecho)* tenemos a:

3.1 *Prohibición del desplazamiento.* En este lugar sostenemos el particular cariz de punibilidad que los artistas observan en la migración hispanoamericana contemporánea. Para este cometido analizamos en 3.1.1 *Criminalización del desplazamiento: The line and the mule.*

3.2 *Registros de desplazamiento: entes no substantivos, entes substantivos.* Aquí nos encargamos de demostrar el interés por la aproximación a trabajos clave que evidencian un movimiento de un campo delimitado a otro campo delimitado. Con esta intención estudiamos en 3.2.1 *Registro del desplazamiento de los entes no substantivos: La Isla Migra.* Hacemos lo propio en 3.2.2 *Registro del desplazamiento de los entes substantivos: El Cadáver, El Tesoro.*

3.3 *Libertad de desplazamiento.* Aquí exponemos y meditamos sobre el anhelo de libre circulación presente en obras artísticas. Con esta intención en 3.3.1 *La última e ineludible migración* analizamos la obra *Untitled (Passport).*

3.4 *Libertad de desplazamiento material.* En esta parte presentamos y meditamos sobre el desplazamiento real de los componentes de las empresas de productos y servicios. Con este fin nos aproximamos a 3.4.1 *Desplazamiento de la prospección de mercado: La pintura más deseada en Tijuana, La pintura más deseada en San Diego.* Lo mismo hacemos con 3.4.2 *Desplazamiento de la producción y entrega: Brinco.*

3.5 *Desplazamiento masivo.* Aquí develamos y reflexionamos sobre los desplazamientos que son percibidos como intensivos y caudalosos por la sensibilidad artística. Para lograr lo propuesto estudiamos en 3.5.1 *Éxodo económico: The Middle of the road, La mitad del camino.* Con la misma finalidad analizamos en 3.5.2 *Éxodo político: Regata.*

Subordinado a 4 *Arribo y anfitrión (mismo)* tenemos a:

4.1 *Tensiones entre etnias.* En este apartado desvelamos y reflexionamos sobre la impresión artística del “mismo” como anfitrión forzado del “otro”. Con esta finalidad estudiamos en 4.1.1 *Segregación por razas: Shibboleth.*

4.2 *Tensiones entre fases*. En este apartado evidenciamos la visión artística de incómoda tirantez entre el mismo y el otro y sus lugares de origen. Para demostrar tal percepción analizamos en 4.2.1 *Fobia por la fase periférica: By the Night Tide, junto a la marea nocturna*.

Subordinado a 5 *Frontera (objeto)* hemos creado:

5.1 *Visibilidad de la frontera: visible, invisible*. En este punto evidenciamos la impresión artística sobre las separaciones o fronteras propias de nuestro presente y su verdadero rigor. Para este cometido analizamos en 5.1.1 *Frontera visible: Visualizando el paraíso Picturing Paradise*; y en 5.1.2 *Frontera invisible: Century 21*.

5.2 *Frontera: objetivos y espacio*. En este apartado revelamos y reflexionamos acerca de la impresión artística sobre las estrategias con las que son efectivamente trascendidas las líneas fronterizas en nuestro presente. Por tal razón incluimos en 5.2.1 *Objetivos comunes alcanzados desde espacios separados*: la obra *Aerial Bridge [Puente Aéreo]*. En 5.2.2 *Objetivos diferentes alcanzados compartiendo el mismo espacio*: analizamos la obra *Las Reglas del Juego* de Gustavo Artigas.

Relaciones y nexos.

Tanto la estructura interna del estudio de cada obra, como la estructura de la tesis en la que ubicamos los distintos temas producen conocimientos que se relaciona horizontal y verticalmente.

La relación horizontal está presente en la relación de la obra representativa con las obras escogidas de los otros artistas. La comparación está dada desde distintos puntos de vista desde un mismo tema.

Las obras de otros artistas que más nexo tienen, se relacionan compartiendo con la obra representativa un mismo apartado. Las obras que se relacionan por otros aspectos que no han merecido un apartado específico lo hacen mediante comparaciones y llamados puntuales.

La relación vertical se observa en la concordancia acentuada entre la obra representativa con otras obras de arte del propio artista, así como con otros aspectos como las experiencias vivenciales propias de su biografía.

Esta suerte de trama y urdimbre genera una rica malla de comparaciones

Impacto de los resultados.

La tesis se alinea con el Plan Nacional de Desarrollo / Plan Nacional para el Buen Vivir 2013-2017 Senplades 2013 del Gobierno de la República del Ecuador, patrocinador de toda esta labor investigativa, coadyuvando a la consecución del objetivo 5: "Construir espacios de encuentro común y fortalecer la identidad nacional [...]" (p.494) apoyando a valorar y resignificar las memorias colectivas, mediante la difusión de sus resultados con la finalidad de garantizar el legado a futuras generaciones, como lo contemplado en su estrategia 5.2 lineamiento b (p.495). También mediante la cooperación a la promoción de la "integración intercultural en los procesos contrahegemónicos de integración regional". Alcanzable al "Impulsar el intercambio y el diálogo intercultural regional mediante la difusión del patrimonio tangible e intangible" como previsto en la estrategia 5.6 lineamiento a. (p. 498).

PARTE I APROXIMACIÓN AL SUSTRATO TEÓRICO

1. Marco Espacial y Temporal de Estudio.

1.1 Breves reflexiones sobre Posmodernidad.

Un paradigma es una unidad mínima de consenso dentro de un sistema de pensamiento, válida por un periodo de tiempo indeterminado, hasta ser sustituida por otra que resulte vigente. Fiel a su etimología es un concepto que ejemplifica un comportamiento. En lo social, los paradigmas que rigen las distintas etapas de la historia de la humanidad han sido discutidos, y han pretendido ser deducidos para explicar a manera de patrón las tendencias del pensamiento, y el comportamiento generalizado de los distintos miembros de una sociedad determinada.

En esta etapa de nuestra investigación introducimos la *posmodernidad*, uno de los paradigmas contemporáneos más aceptados, de los que pretenden explicar el comportamiento de los miembros de la sociedad de la época en la que es hecha nuestra investigación.

La aproximación a la *posmodernidad*, nos permitirá principalmente determinar las características que propone este paradigma como modelo social para definir las particularidades de nuestra sociedad, entre ellas las peculiaridades de su manifestación artística, el *posmodernismo*.

Como su nombre lo sugiere, sobreviene a la *modernidad* propia de la economía industrial, y lo hace para reflejar el comportamiento de una nueva comunidad con un orden económico distinto, visible ya después de la Segunda Guerra Mundial, conocida como sociedad posindustrial o de consumo. Es la propia del capitalismo multinacional.

Aunque el inicio de este cambio de etapa se asocia con el boom económico de EEUU en la transición de la década de los 40 a la de los 50, o a finales de los 50 en Europa relacionándola con la Quinta República en Francia; es a inicios de los años 60 cuando se perfila internacionalmente (Jameson, 1985, pp. 167-168).

La *posmodernidad* Constituye el presente del hombre organizativo. Las características principales de este nuevo período son:

Prepondera de manera importante el sector del servicio, se observa un cambio evidente a nuevos tipos de consumo.

Aumenta la velocidad de circulación de los bienes al disminuirse su ciclo de utilidad. Los objetos son diseñados y contruidos con la intención de cumplir cortos ciclos, son fabricados para ser desechables

Tendencias poco duraderas, pronta mudanza entre modas y estilos

Agresiva incursión y posicionamiento de la publicidad en el quehacer cotidiano

Amplia dispersión y penetración de los medios de comunicación como nunca antes se había experimentado televisión, internet, etc.

Se observa una tendencia a una uniformización universal

Avanza grandemente la vialización a nivel planetario se construyen redes de autopistas

Se impone la cultura del automóvil

Se disuelve el concepto de pasado y la importancia de futuro, hasta el punto en que se vive en una serie de presentes o en un presente perpetuo (Jameson, 1985).

Arte

El arte modernista se había impuesto como una serie de estilos chocantes y escandalosos, que en un momento, en su estadio calificado como modernismo superior, como Jameson observa, gana su lugar entronizándose en museos, y en el circuito comercial de galerías y ferias (1985, p. 166).

A inicios de los 60 las propuestas modernistas ya son consideradas clásicas, es de hecho en este período que el arte modernista se institucionaliza oficialmente al academizarse (Jameson, 1985, p. 185). Esta preponderancia es concebida como una victoria pírrica pues gana terreno imponiendo sus osados estilos, perdiendo simultáneamente su naturaleza subversiva, su propia razón de ser. Es en este punto en el que surge el arte Posmodernista.

Características

Una de las principales características es su falta de uniformidad, al ser la antítesis expresa del periodo que pretende superar, hay tantas formas de posmodernismos como modernismos hubieron.

La antigua división entre arte culto y vulgar se difumina. Se puede observar que la división entre cultura superior y cultura de masas tiende a desaparecer.

Se recurre a la imitación y apropiación de los rasgos estilísticos individuales propios, característicos de otros estilos; pero sin la intención de ridiculizarlos, inclinación propia de la parodia; sino con la sola y manifiesta intención de usarlos. En otras palabras: prima el uso del pastiche suplantando, desplazando a la parodia.

Desde el Posmodernismo se decreta que la búsqueda de algo nuevo es inútil, que la innovación estilística es imposible pues casi todo está ya hecho.

Se aduce la imposibilidad esquizofrénica de percibir la temporalidad, los conceptos de pasado y futuro ya no están conectados al de presente, esta fragmentación o ruptura de la continuidad del tiempo condena a los contemporáneos a vivir en un presente perpetuo.

Al ignorar el futuro, las personas se encuentran en un inmovilismo que únicamente permite acciones inmediatas. Es el fin de la era de los proyectos, pues estos se plantean contando con objetivos, fines, metas y acciones ulteriores.

Existe una reducción de la realidad a apariencias por el tratamiento esquizofrénico que se le da al lenguaje: los significantes sin significados se convierten en imágenes.

Se predica el fin del individualismo del sujeto como individualidad dueña de una visión personal, única e inconfundible del mundo que se refleje en su estilo: esto es registrado como la "muerte del sujeto".

Conclusiones.

Ha existido cierta urgencia por empoderar y dar autoridad al posmodernismo desacreditando las alternativas lejanas al capitalismo avanzado, tal es así que desde los años 70 los neoconservadores han buscado enfrentar a los portadores de la modernidad cultural buscando erosionar su imagen señalando aparentes características impopulares de sus posiciones, al confundir las mismas con malicia con las diversas formas de extremismo: empoderamiento regulador del estado con totalitarismo, antiarmamentismo con subordinación al comunismo, liberación femenina con destrucción a la familia como había observado Habermas (1985, p. 185).

La posmodernidad, al enunciar un tipo de sociedad donde existe un claro desgaste de la utopía, desechando los meta-relatos del siglo XX (como el marxismo, el socialismo, etc.), ayuda al neoliberalismo a encontrar un camino limpio y llano donde sembrar sus planteamientos. Es la coartada filosófica para cimentar la liberación total de mercado promulgando la superación de los anhelos de avance conjunto propios del Modernismo.

1.2 Posmodernidad y Globalización. Marco Temporal del Estudio.

En las siguientes líneas determinamos el horizonte temporal del estudio del arte que versa sobre las migraciones hispanoamericanas en la actualidad.

Nuestro objetivo en estas líneas es presentar el concepto temporal que abarca el fenómeno que examinamos en nuestra contemporaneidad, describir las características del presente, tiempo en el que tiene lugar nuestro objeto de estudio. Como resultado al especificar este concepto y sus características adquirimos el marco, horizonte o límite temporal que limita nuestro estudio.

El marco temporal es de singular importancia para determinar la naturaleza de las migraciones y la posición de los artistas frente a ellas.

La globalización, signo irrenunciable de nuestro presente, y período marco de la contemporaneidad, a juicio de Steiger “se refiere a la expansión e intensificación de las relaciones sociales y la conciencia a través del tiempo mundial y del espacio mundial”. (2003, p. 15). El Fondo Monetario Internacional es más claro en su apreciación al nombrar el principal componente de la globalización: el componente económico, así la define como

“[...] la interdependencia económica creciente del conjunto de los países del mundo, provocada por el aumento del volumen y la variedad de las transacciones transfronterizas de bienes y servicios, así como de los flujos internacionales de capitales, al tiempo que la difusión acelerada y generalizada de la tecnología”

Notamos que el primer criterio relaciona al concepto de globalización al aspecto social, mientras que el segundo criterio lo relaciona con el hecho económico. En este punto nos sirve de árbitro la lexicografía, la “Real Academia de la Lengua Española”, al referirse simplemente al significado de la palabra como tal utilizada en nuestro idioma, desde su punto de vista desprovisto de pasiones, centrado en la semiótica, anota que globalización es la “Tendencia de los mercados y de las empresas a extenderse, alcanzando una dimensión mundial que sobrepasa las fronteras nacionales.”. Notamos que no solo insiste sino que centra y reduce el concepto al hecho económico mercantil. Es este el criterio que utilizaremos desde este punto en adelante.

Aunque la globalización ciertamente tiene antecedentes históricos que se pueden remontar inclusive al descubrimiento de América, antecedentes entre los cuales no pretendemos distraeremos, la globalización signo de nuestra contemporaneidad de finales del siglo XX e inicios del XXI como lo anota Steger “[...] está íntimamente ligada al de liberalización de las economías en el mundo”. (2003, p. 41) por lo que tiene su auge a partir de la caída del muro de Berlín, en 1989 al perder la contraparte política del Socialismo ortodoxo como alternativa al Capitalismo.

Contamos a partir de este punto con una fecha de inicio de un período: 1989 inicio del auge de la globalización, inicio de nuestra contemporaneidad económica, este es el inicio de nuestro período a estudiar. Poseemos también un paradigma que pretende explicar la inclinación del pensamiento actual.

Cabe en este punto la pregunta ¿son correspondientes posmodernidad en tanto paradigma social y globalización como etapa histórica? Cotejamos las características más particulares de la globalización con algunas características de la posmodernidad, paradigma social con el que no en vano cohabita en la contemporaneidad de inicios del siglo XXI.

Para comenzar anotamos que la posmodernidad testifica que “[...] la mercancía es el primer medio del mundo moderno, al menos de esta modernidad, y es medio porque hoy por el precio de todo transmitimos su aprecio e importancia” (Baudrillard, 1985, p. 194), el filósofo francés, redacta en estas líneas el imperio del consumismo. Exactamente el mismo caso se esboza en la globalización, en la que como característica se implanta la sociedad de consumo.

Prosiguiendo, Moncada observa que una de las particularidades muy propias de la globalización³ es “[...] el efecto combinado del crecimiento rápido de las comunicaciones e informática (los ordenadores, las telecomunicaciones y la televisión)” (2006,p. 18), el mismo autor sobre las características específicas de la globalización anota “Esta interconexión se produce por los avances técnicos en transporte y comunicaciones”.(Moncada, 2006,p. 8), notamos que este criterio tiene su par en el de Jameson, quien coincide exactamente en que una de las características -esta vez de de la posmodernidad- es la particular “Penetración de medios de comunicación”.

En un punto íntimamente relacionado, la globalización en lo tecnológico depende de los avances de la conectividad humana. Se observa un auge del transporte y de las telecomunicaciones, Jameson afirma que también la posmodernidad se caracteriza por la dependencia de la conectividad, de hecho describe a esta época como caracterizada por “grandes redes de autopistas” y por la imposición de la “cultura del automóvil” como hecho evidente de esta conectividad.

Para la globalización, las ideas de avance colectivo⁴ dejan de estar vigentes y son suplantadas por el individualismo, o como lo explica Estefanía “El sentido fundamental de toda actividad, no sólo de la económica, es el interés individual; conseguirlo asegura el máximo bien público [...]” (Estefanía, 2002, p.32), coincide completamente con este punto la postura de la posmodernidad que afirma que en el presente se observa el “Fallecimiento del sujeto moderno que habla del nosotros ” (Lyotard, 1987, p. 40).

³ Cabe notar que el auge de las comunicaciones e información no solo es una característica muy propia de la globalización, sino una de sus causas instrumentales para que se haya gestado.

⁴ Tipificadas sobre todo en las doctrinas de izquierda, y de modo principal en el socialismo ortodoxo, uno de los metarelatos desacreditados por la posmodernidad.

Continuando con esta comparación, la posmodernidad se caracteriza por nuevos tipos de consumo, a la par que en la globalización también se observan tipos inéditos de consumo tanto por su origen como por su volumen. Por su origen son de carácter marcadamente transnacional, no local. Según observa Moncada, en la globalización las transnacionales promueven sus peculiares estilos de vida y sus modelos de consumo (2006, p.38). Por su volumen de consumo afirma Steger que el “sobreconsumo es una característica de la globalización: EEUU posee solo el 6% de la población mundial pero consume el 30a 40% de los recursos del planeta” (2003, p. 86).

En otro punto a comparar, “La globalización alimentaba lo que Schumpeter, uno de los economistas más sugerentes del siglo XX, había denominado destrucción creativa, que significaba el continuo desecho de las tecnologías viejas para dar paso a las nuevas; este permanente cambio de las herramientas tecnológicas en las sociedades, en las empresas, en las familias, en los individuos, aumentaba la productividad sin parar y los niveles de vida ” (Estefanía, 2002, p.124), por su parte son precisamente los cambios rápidos en modas y estilos una característica singular de la posmodernidad.

En otro punto comparable, la posmodernidad observa una acusada penetración de la publicidad distinta en su intensidad y alcance a la de otras épocas. En la globalización se observa lo propio “Saturando la realidad cultural global con TV shows y anuncios de publicidad sin sentido, estas corporaciones modelan cada vez más las identidades de las personas y la estructura de deseos alrededor del mundo” (Steger, 2003, p.78), Moncada indica también sobre la globalización que “La publicidad manda. Y es que el negocio de los medios no es tanto ofrecer información, opinión y entretenimiento a sus lectores y audiencias como vender lectores y audiencias a los anunciantes” (2006, p.168).⁵

Como importante vehículo de la publicidad atendemos a los medios de comunicación. Así en efecto otra de las características de la posmodernidad al criterio de Jameson es la penetración de los medios de comunicación como nunca antes se había experimentado (TV, internet, etc.). Respecto a este punto, desde la óptica de la globalización Dehesa afirma “El número promedio mundial de usuarios de Internet como porcentaje del total de la población ha subido de 1 por ciento en 1994 al 14 por ciento en 2000, pero en dicho año alcanzaba el 55 por ciento en Estados Unidos, el 45 por ciento en la Unión Europea, el 37 por ciento en Japón y el 18 por ciento en los países emergentes de Asia” (Dehesa, 2007, p 23).

La posmodernidad basada en la penetración de los medios de comunicación y en discursos con inédito poder de divulgación, posee como otra de sus singularidades, la uniformización universal, exactamente lo mismo afirma observar Steiger en la globalización “[...] un modelo propone una clara correlación entre el crecimiento global significancia de unos pocos idiomas como el Chino Inglés y Español, y la disminución de otros idiomas en el mundo [...] algunos lingüistas han predicho que del 50% al 90% de los lenguajes existentes habrán desaparecido para fines del siglo 21” (2003,p. 81), la uniformización de la que hablamos, no es, ni se refiere solo al campo cultural, tampoco es el resultado del libre albedrío de los pueblos, Estefanía refuerza este concepto respecto a la globalización y sostiene que “La idea de que todas las economías modernas deben converger hacia un único modo de vida económico -el

⁵ Extendiéndonos en este criterio, Chomsky sobre la Globalización indica que “La séptima parte del PIB de EEUU – en torno a mil millones de dólares anuales- se gastan en relaciones públicas y mercadotecnia, que básicamente representa diferentes formas de manipulación y engaño. Esto alcanza una escala enorme” (Chomsky, 2003,p. 121)

neoliberalismo, el consenso de Washington- no cuadra con la historia ni con la libre elección política de los ciudadanos" (Estefanía, 2002,p. 58)

Para terminar Lyotard sostiene la incredulidad de los metarrelatos como característica de la posmodernidad, contrastando este rasgo típico de la posmodernidad, con los propios de la globalización, por ejemplo refiriéndose al metarrelato de la democracia Estefanía observa "Para que votar, nos podríamos preguntar en el extremo, si la política de un Gobierno libremente elegido no es tan determinante para el bienestar de los ciudadanos de ese país como la acción de un grupo de operadores anónimos (los famosos mercados)".(Estefanía, 2002,p. 36)

Concluimos que globalización y posmodernidad son equivalentes geminadas, globalización es el período histórico marcado por una característica económica, Posmodernidad es su paradigma social que exterioriza todas sus características.

Se trata de las dos caras de un mismo fenómeno. La globalización lo abarca en términos de información, en términos comerciales y económicos. Y la posmodernidad, por su lado, consiste en la manifestación cultural de esta situación. (Romero, 2004, p. 1)

1.3Horizonte físico del estudio. Marco espacial.

En este espacio exponemos los más significativos conceptos que pueden enmarcar a los grupos humanos de migrantes y artistas a estudiarse, sobre quienes más adelante aportaremos conocimientos, buscaremos similitudes, tendencias y los consideraremos una unidad en nuestra tesis.

Nuestro objetivo en estas líneas es decidir el concepto que relaciona, que une y determina el universo que examinamos; siempre que opere en nuestro presente, en el de la Globalización. Como resultado al especificar este universo de estudio, definimos un horizonte, un límite espacial para nuestra investigación.

El perímetro que abarcamos cambia sensiblemente, y el mapa que limita nuestro estudio se encoge o se expande, se politiza más o menos en una u otra dirección en las coordenadas ideológicas, dependiendo del criterio que adoptamos aquí para el resto de nuestro escrito. En tal virtud, junto con el marco temporal ya determinado, el marco espacial que especificamos es indispensable para el desarrollo de nuestro trabajo.

Los diferentes criterios que podemos utilizar para dotar de un límite espacial a las migraciones resultantes de la globalización y a sus observaciones en el arte, nos permiten agrupar al universo a investigarse en: los países de América, Iberoamérica, América Latina, Hispanoamérica, Sudamérica, y Países Bolivarianos; cada uno de estos conceptos comprende a distintos estados, agrupados bajo criterios: geográficos, políticos, lingüísticos, culturales e históricos.

El primer razonamiento evidente es el de cohesionar a todos los países de América. Este concepto geográfico, toma como límite al propio continente y sus tres subdivisiones⁶ agrupando a 35 países: Antigua y Barbuda, Argentina, Aruba, Bahamas, Barbados, Belice, Bolivia, Brasil, Canadá, Chile, Colombia, Costa Rica, Cuba, Curazao, Dominica, Ecuador, El Salvador,

⁶ El continente americano comprende a América del Norte, América Central (se segrega también la porción insular conocida como Antillas) y América del Sur.

Estados Unidos, Granada, Guatemala, Guyana, Haití, Honduras, Jamaica, México, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Perú, Puerto Rico, República Dominicana, San Cristóbal y Nieves, Santa Lucía, San Vicente y las Granadinas, Sint Maarten, Surinam, Trinidad y Tobago, Uruguay, Venezuela.

Como virtud, este criterio se ofrece completamente objetivo, pues limita su agrupación con los bordes que la naturaleza a su capricho a impuesto al continente americano. La principal desventaja es que contempla como unidad a estados con profundas diferencias lingüísticas, basta decir que no hace ninguna distinción entre América Anglosajona y América Latina.⁷, zonas estas con objetivos distintos y con orientación totalmente divergente frente al tema de la Globalización de mercados, y por ende también frente al tema de las migraciones.

Un segundo criterio que tomamos en cuenta es el ibero americanismo, a diferencia del anteriormente expuesto, es un concepto histórico que vuelve su mirada a las cohesiones resultantes de la época colonial. Considera a todos los 20⁸ países que formaron parte del Imperio Español y de la corona Portuguesa: Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, Cuba, Ecuador, El Salvador, Guatemala, Honduras, México, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Perú, Puerto Rico, República Dominicana, Uruguay, Venezuela, España, y Portugal. Agrupa a estos estados bajo un concepto que es uno de los factores causales para las migraciones acaecidas en estas latitudes: su antigua historia colonial.

Bajo otra apreciación podemos hablar de América Latina, en este punto nos involucramos con un concepto lingüístico que contempla a los 21 países del continente Americano en los que se hablan lenguas romances⁹, estos países son: Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, Cuba, Ecuador, El Salvador, Guatemala, Haití, Honduras, México, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Perú, República Dominicana, Uruguay, Venezuela.

Consideramos este criterio inexacto pues las líneas limítrofes de los países no coinciden con el uso o desuso de un determinado idioma oficial, en este caso uno de los tres idiomas romances. Bajo este supuesto se debería incorporar a Canadá, pues en Quebec el francés es la lengua oficial, pero no se la puede incluir ya que en el resto del país el idioma oficial es el inglés. De igual manera se debería incorporar a la Guayana Francesa; departamento de ultramar de Francia, y deberían omitirse las distintas partes de América donde las lenguas precolombinas son utilizadas.¹⁰Al ignorarlas agrupando a los países bajo esta óptica, erraríamos al aplicar un criterio euro céntrico extraño al tema de la migración.

Una opinión alternativa constituye la agrupación de todos los países de Hispanoamérica, América Hispana, o América Española. Contempla este criterio lingüístico a los 20 estados de América, en los que se habla mayoritariamente el idioma español. Estos países son: Argentina, Belice, Bolivia, Chile, Colombia, Costa Rica, Cuba, Ecuador, El Salvador, Guatemala, Honduras, México, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Perú, Puerto Rico, República Dominicana, Uruguay, Venezuela.

⁷ En el campo político se puso a prueba este criterio bajo la filosofía del panamericanismo, pensamiento que promueve la unión de la América toda. Su materialización institucional la constituye la Organización de Estados Americanos (OEA por sus siglas en español) con sede en Washington. Una de las críticas que ha recibido la OEA es precisamente la preponderancia del lado anglosajón de la organización en las decisiones.

⁸ De acuerdo a la Real Academia de la Lengua Española, se deben considerar 20 los países Iberoamericanos, pero se pueden contemplar en este grupo a España y Portugal, tal es también nuestro interés.

⁹ En América las lenguas romances están constituidas por los idiomas: español, portugués y francés.

¹⁰ La República del Paraguay posee dos idiomas oficiales: el español y el guaraní, la República del Perú reconoce como idioma oficial al español, y como cooficiales al quechua, aimara y otras lenguas originarias; finalmente, el Estado Plurinacional de Bolivia además del español tiene al quechua, aimara, guaraní y hasta otras 34 lenguas oficiales.

Otra posibilidad consiste en la suma de todos los países de Sudamérica: Este concepto geopolítico comprende a los 13 países que conforman la porción sur del continente Americano: Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Ecuador, Guyana, Paraguay, Perú, Surinam, Trinidad y Tobago, Uruguay, Venezuela.

Como ventaja de este criterio claramente encontramos la facilidad de limitar su espacio geográfico obedeciendo a las fronteras naturales de la parte sur del continente americano. La principal desventaja es que el conjunto resultante para nuestro caso es heterogéneo; no solo mezcla lenguajes distintos, sino también países con historias diferentes. La principal debilidad para el tema de las migraciones, a nuestro juicio es que naturalmente omite a Centroamérica y parte sur de América del Norte, que por sus realidades económicas sociales y su historia común tienen una gran cercanía a la porción continental del sur y a nuestro estudio.

Finalmente contamos con el criterio del bolivarianismo¹¹, bajo este subconjunto político de países iberoamericanos se encuentran agrupadas las cinco naciones de América, que habiendo sido regidas por la corona Española, consiguieron su emancipación de la mano del Libertador Simón Bolívar, estas naciones son: Venezuela, Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia; junto con Panamá¹² formaron parte de lo que fue la Gran Colombia.

El bolivarianismo ciertamente engloba a los cinco países más relacionados por su pasado precolombino, su antecedente colonial y la historia de su emancipación; todas estas premisas han determinado que en la actualidad afronten los mismos problemas. La concepción del bolivarianismo sin embargo deja fuera de la agrupación a otros países que no formaron parte de los estados independizados por el Libertador Simón Bolívar, y que aun así comparten dilemas y objetivos que los bolivarianos por estar en las mismas longitudes o latitudes; tal es el caso de los países del este de América del Sur, de los países de Centroamérica y de la parte sur de Norteamérica.

Concentraremos los esfuerzos de nuestro trabajo investigativo en los estados nombrados hispanoamericanos. Hispanoamérica comprende el criterio de agrupación por el que nos decidimos y por el que enmarcamos el horizonte espacial del presente estudio.

El criterio hispanoamericanista nos parece ser el más adecuado al presentar límites claros, cohesión recia basada en un pasado común, por el propio antecedente histórico poseen una cohesión cultural tangible, una historia precolombina, y republicana similar; como resultado posee en la época contemporánea problemas y anhelos iguales.

Esta cohesión inclusive salva las diferencias de tamaño, composiciones étnicas, diferencias de tendencia política, y diferencias de estrategias económicas de un grupo de países con tremendas injusticias sociales, casi siempre en vías de desarrollo: periferias¹³, (Beck, 1997. p. 58).

¹¹ El bolivarianismo inspira a muchos de los líderes actuales de América. Declaran su abierta adhesión a la filosofía del Libertador los presidentes: Nicolás Maduro de Venezuela, de Bolivia Evo Morales, de Ecuador Rafael Correa y de Nicaragua Daniel Ortega. Como ejemplo cabe anotar que mediante la Constitución de 1999 la norteña República de Venezuela pasa a llamarse República Bolivariana de Venezuela

¹² A pesar de no haber sido liberada por el Libertador Simón Bolívar, solicitó posteriormente anexarse a la Gran Colombia.

¹³ Ulrich Beck considera que en el mundo globalizado la ganancia es lograda en base a la explotación que divide al planeta no en dos clases sino en tres fases de carácter geográfico fases: centrales, semiperiferia, países y regiones periféricas. Los últimos resultan ser los más explotados.

2. Marco teórico

2.1 Postcolonialismo.

El término Postcolonialismo tiene tres acepciones: como criterio temporal corresponde al período iniciado tras la independencia de la India en 1947 proceso que significó el comienzo del desmantelamiento del orden colonial establecido por Europa.

Como discurso se refiere a la contribución literaria específicamente producida con sentido contra-hegemónico en los territorios ocupados. El término finalmente en el campo epistemológico se exterioriza en las teorías postcoloniales surgidas en Estados Unidos e Inglaterra. (B.V.L 2016). Según el investigador Agudelo, el prefijo <<post>> en este caso no significa posterior o superado, sino "más allá de" en este caso: más allá de la colonia (2011, p. 65).

Los estudios sobre Postcolonialismo, es decir sobre el problema postcolonial, denuncian la extensión del poder colonial a la representación por medio de canales como la historiografía y la literatura, negando inclusive esta posibilidad al otro objetualizado (Adriaensen, 2003. p, 56). Pueden ser definidos como el cuestionamiento de la representación del otro por parte del discurso hegemónico colonial (Adriaensen 2003. p, 56). Los escritos postcolonialistas pretenden un replanteamiento honesto de las identidades de las ex colonias cuestionando la identidad prefabricada por los colonizadores.

Hispanoamérica es aludida en el diálogo en el que participa generando su propio sustrato teórico reflejo de la naturaleza específica de su proceso histórico. Este proceso histórico es en unos casos completamente particular y en otros casos resulta afín a la historia de las colonias franco europeas en las distintas latitudes y continentes. Anticipamos entonces en estas líneas la existencia de dos enfoques sobre el problema de las ex colonias: el enfoque oriental y el enfoque latinoamericano.

2.1.1 Miembros de los “Estudios Postcoloniales”.

La vertiente oriental que identifica su trabajo como “Estudios Postcoloniales” está principalmente representada por Spivak, Said y Bhabha.

Gayatri Chakravorty Spivak, filósofa, extiende sus conocimientos y conclusiones mediante sus publicaciones y su cátedra. Es natural de la India, nace el 24 de Febrero de 1942. En su natal Calcuta estudia inglés se gradúa en 1959, realiza estudios de postgrado en la “Universidad de Cornell” y en la “Univerdidad de Iowa”.

Realiza importantes trabajos de traducción y principalmente de escritura, es autora de una veintena de libros, el más conocido en la discusión postcolonial es *¿Puede hablar el sujeto subalterno?* (1985).

En su trabajo la pensadora se basa en el paradigma crítico del marxismo, desde una postura feminista sirviéndose de igual manera de otras tácticas: relaciona los estudios postcoloniales con el deconstruccionismo de Derrida (Agudelo 2011, p.69).

Spivak confronta la historia académica sosteniendo que la buena voluntad de la historia academicista no permite la expresión de los subalternos a quienes dice representar

contribuyendo así a su pasividad (Agudelo 2011, p.69). Denuncia de esta manera una falsa representatividad de estos investigadores o teóricos que inconscientemente militan para occidente, para las culturas dominantes desde tiempos coloniales. Fiel a su posición feminista extiende su criterio denunciando que el actual hecho investigativo observa el problema postcolonial desde la óptica del género dominante negando la figura de sujeto, particularmente del femenino, y perpetuando la figura de objeto del otro subalternizado y estudiado (Agudelo 2011, p.69).

Edward Wadie Said nace en Jerusalén (Palestina) el 1º de noviembre de 1935, realiza sus estudios superiores en la “Universidad de Princeton” Estados Unidos en 1957, posteriormente culmina sus estudios en Literatura Inglesa tras recibir su investidura de Magister en 1960 y Doctor en 1964 de parte de la “Universidad Harvard”.

Said dictó cátedra en distintas instituciones educativas estadounidenses como: “Universidad de Yale”, “Universidad Johns Hopkins” y “Universidad de Harvard”. Sin embargo en una institución sirvió con regularidad: en la “Universidad de Columbia” fue profesor de Literatura Comparada hasta el final de sus días.

Todo un intelectual ampliamente educado, este pensador oriental era políglota y un admirable melómano. Políticamente siempre se comprometió con la causa palestina. Fue reconocido en vida con el prestigioso “Premio Príncipe de Asturias de la Concordia”.

Tiene a su haber 21 libros publicados. En el campo de la filosofía, su obra más importante y divulgada es *Orientalismo* (1978), pieza clave en la literatura postcolonial.

Said sostiene que el discurso occidental se apoya en el modo de usar el idioma, en instituciones, enseñanzas al extender sus criterios y legitimarlos en el ámbito académico como extensión de poder colonial. Edward Said fallece en Nueva York en 2003.

Homi K. Bhabha nace en la India (Bombay) el año de 1949. Su formación la recibe de la “Universidad de Bombay” y del “Christ Church College” de la “Universidad de Oxford” donde recibe dos maestrías y su doctorado en Literatura Inglesa.

Ha ejercido de docente para la “Universidad Princeton”, “Universidad de Pennsylvania”, “Dartmouth College”, la “Universidad de Chicago”, “University College de Londres”, y la “Universidad de Harvard” donde actualmente da cátedra de Literatura Inglesa y Norteamericana. Bhabha aplica metodologías post estructuralistas en el estudio de los textos.

Por su parte relata el fenómeno de la ambivalencia, indicando que el colonizado no necesariamente está enfrentado al colonizador en un sentido diametralmente opuesto. Esto arruinaría el presupuesto entre colonizador y colonizado. Cuando el colonizado imita al colonizador quiere aproximarse a su situación, pero en su intento se aleja al parodiarlo, al nunca ser él. El colonizado acude a la figura de la imitación deduciendo que cuando el colonizador invita al colonizado a imitarle el resultado nunca será una mimesis satisfactoria perfecta¹⁴. Este autor acude también a la categoría de hibridez, que tiende a negar la pureza de cultura alguna.

¹⁴ Conviene revisar la presencia del concepto alienación en las obras sobre migración, para lo cual *cfr.* 1.5.2 San Francisco Varas emigrante, San Francisco Varas deportado en esta tesis.

La teoría Postcolonial destaca la existencia de dos involucrados en el problema: el centro siempre en occidente y la periferia que incluye ineludiblemente al llamado "Tercer Mundo", ambos involucrados de carácter antagónico.

Se esperaría que con la globalización el centro ya no sería tan fácilmente localizable y por el mismo fenómeno que las periferias ya no se concentrarían en un mismo territorio (Adriaensen, 2003. p, 57), sin embargo las obras sobre migración hispanoamericana, y no únicamente las compiladas en esta tesis, acuden siempre en su imaginario a las figuras nacionales predecibles de centro y periferia ratificando la prevalencia de lo postcolonial en tiempos de globalización. La parte céntrica se autodefine como avanzada, refinada, civilizada, metropolitana y a su vez ella mismo define a su contraparte periférica como: rústica, incivilizada, bárbara, atrasada.

Otro problema es el de la identidad y la representación. Homi Bhabha responde con la noción de hibridez, la concepción de un tercer espacio que se encuentre en los mismos límites del "propio" o "mismo" y del "otro", es en este espacio en el que se encuentran los trabajos de Pacita Abad en su obra *LA Liberty o You Are Aquí* de Arturo Cuenca quienes como veremos realizan representaciones desde las líneas de dos culturas, o casi desde las dos culturas, pretendiendo evitar los polos norte y sur, centro-periferia.

2.1.2 Aproximación latinoamericana al problema postcolonial: grupo "Modernidad/ Colonialidad".

En relación al problema postcolonial propuesto, Latinoamérica genera su propio discurso a través de las voces del grupo de estudios "Modernidad/ Colonialidad" esto principalmente debido a las diferencias y particularidades de las naturalezas disímiles de las colonias.

Hay que tomar en cuenta que en ninguna parte la cultura europea penetró con tanta intensidad como en Latinoamérica, esto hace que la herencia ibérica difiera en Latinoamérica del resto de lugares colonizados. Basta notar la cantidad de europeos que llegaron durante la colonia y aún más posteriormente, tal es así que en algunas áreas los europeos más sus propios descendientes sumados a los inmigrantes europeos posteriores a la colonia constituyeron la mayoría de población por sobre los nativos otrora habitantes únicos de esos terrenos, configurando una Europa criolla mucho más marcada y densa que digamos en Asia o África. En Latinoamérica inclusive en los países donde menos densidad poblacional acumularon los europeos y sus descendientes, inclusive en esos países predomina el catolicismo y el idioma español como herencias identitarias comunes, por poner un ejemplo Bolivia, Perú o Guatemala. La prevalencia de los rasgos culturales del colonizador en Latinoamérica difiere de otras colonias como Iraq, la India, o Irán quienes mantienen sus idiomas, costumbres y religiones.

Hispanoamérica ha tenido que enfrentar la extensión del imaginario postcolonial no solo en el campo económico representativo y comunicacional sino incluso en el campo académico y cultural: Europa y EEUU cultivan y avalan los propios estudios sobre el problema postcolonial.

Algunos intelectuales latinoamericanos presentan una posición de resistencia incluso a la crítica postcolonial originada en el nido de la colonia, es decir en el imperio, pues comprende la injerencia protagónica en el tema como una extensión más de postcolonialidad: desarrollada en Europa y Estados Unidos, sosteniendo que la escuela, el discurso y los pensadores son auspiciados y posicionados en Europa o Estados Unidos influyendo ya con una "perspectiva en la mirada".

2.1.3 Estudios Postcoloniales y Teorías Decoloniales.

Difieren los postcoloniales anglosajones, eminentemente postmodernos y aun eurocéntricos (Soto 2008, p. 15) de los estudios sobre el problema postcolonial latinoamericano representados por el grupo "Modernidad Colonialidad" quienes se asientan por ejemplo en la teoría de la "Investigación-acción Participativa" o "IAP" de Orlando Fals Borda. El grupo "Modernidad Colonialidad" prefiere ser identificado en la línea de estudios de lo que ellos han titulado "Teorías decoloniales". Esto debido a que la rama hispanoamericana de estudios define a la postcolonialidad como la actualización postmoderna de la colonialidad en el capitalismo postfordista (Agudelo 2011, p.70). El grupo de estudios plantea también que hay asimetría entre el sujeto que estudia y el "objeto" de estudio de la periferia particularmente latinoamericana el cual no tiene conocimiento que intercambiar, solo su hecho como "caso de estudio".

2.1.4 Teoría decolonial y Postmodernismo.

La posición crítica del problema postcolonial como producto latinoamericano criollo devenida en "Teoría Decolonial", no solamente anti-europeizante sino definitivamente no europea, aunque comparte algunas posiciones con el postmodernismo no es postmodernista. De hecho según Theo D`haen la crítica postcolonial latinoamericana pretende y consigue romper desde su posición con los grandes relatos¹⁵ por ejemplo con la historia universal mal acuñada, y amenaza con romper otra gran narración: el propio postmodernismo nacido en el centro y listo para ser distribuido como doctrina pre-cocida a las periferias. La posición frente al problema postcolonial en su vertiente latinoamericana no es universalista y por supuesto no es eurocéntrica. La crítica postcolonial anidada en Latinoamérica se antoja ser calificada como "contra-postmoderna". (Adriansen 2003). El grupo M/C al ser una iniciativa "criolla" se apoya en distintas propuestas intelectuales tales como marxismo, la filosofía de la liberación particularmente en su faceta más vivencial, práctica combativa: la teología de la liberación, desde luego analiza los estudios postcoloniales, los estudios culturales, etc.

El grupo de estudio asume como explicación del mundo actual el "Sistema Mundo", en este caso de un Sistema/ Mundo Moderno/ Colonial el cual entre otros ámbitos es un sistema de significaciones culturales.

2.1.5 Miembros del grupo "Modernidad Colonialidad".

En "Modernidad Colonialidad" transgrediendo los límites de las ciencias clásicas se lleva a la práctica el aporte transdisciplinar para el estudio del problema americano, de ahí que el grupo esté conformado por profesionales de distintas áreas del conocimiento como antropólogos, sociólogos, semiólogos, filósofos, etc. Cuenta con varias figuras del intelecto americano provenientes de Colombia, Venezuela Puerto Rico y Estados Unidos, sin embargo sus miembros más importantes son: el teórico argentino-estadounidense Mignolo, el sociólogo peruano Quijano y de Argentina el filósofo Dussel.

-Walter Mignolo semiólogo y pensador latinoamericano nace Argentina en 1941. Su formación la realiza en el campo de la Filosofía en la "Universidad Nacional" de su natal Córdoba. Finaliza su formación en la "Ecole de Hautes Etudes"¹⁶ donde recibe el grado de Doctor en 1974.

¹⁵ La ruptura y superación de los grandes relatos es una de las características del postmodernismo.

¹⁶ [Escuela de Altos Estudios]. La traducción del francés al español es nuestra.

Ha dictado cátedra en la “Universidad de Indiana”, “Universidad de Michigan” y en la “Universidad de Duke” en la cual enseña hasta el día de hoy.

A partir de estudios de textos coloniales su interés desemboca en los estudios postcoloniales. Ha realizado la publicación de tres libros, de estos el más conocido es *The Darker Side of the Renaissance*¹⁷.

- Aníbal Quijano Obregón, importante teórico peruano nace en 1928 en Yanama provincia de Yungay, su formación profesional la consigue en la “Universidad Nacional Mayor de San Marcos”, posteriormente se hace acreedor al grado de Magister en 1961 en la “FLACSO” sede en Chile y al de Doctor en 1964 en la “Universidad Nacional Mayor de San Marcos”. Posteriormente se desempeña como Catedrático Principal de la Facultad de Ciencias Sociales de la “Universidad Nacional Mayor de San Marcos” recorriendo varias locaciones como profesor visitante, entre ellas: “Casa de las Ciencias del Hombre” en París Francia; “Universidad Central de Ecuador”, “Universidad de Chile”, “Universidad de Hannover Alemania”, “Universidad de Puerto Rico”, “Universidad de Sao Paulo” Brasil, “Universidad George Washington”, Estados Unidos, “Universidad Libre de Berlín”, Alemania; y en la “Universidad Nacional Autónoma de México”. En la actualidad enseña en la “Universidad Ricardo Palma” de Lima Perú encargado de la dirección de la cátedra América Latina y la Colonialidad del Poder, también como profesor del departamento de sociología de la “Universidad de Binghamton” en Nueva York.

Enrique Domingo Dussel Ambrosini potente pensador latinoamericano nace en 1934, es originario de La Paz Provincia de Mendoza. En la misma ciudad argentina se licencia en Filosofía en la “Universidad Nacional de Cuyo”, posteriormente en la “Universidad Complutense de Madrid” se hace merecedor al título de Doctor en Filosofía (1959). Se licencia también en Ciencias de la Religión en el “Instituto Católico de París” (1965) y accede a su segundo título de Doctor esta vez en la rama de Historia en “La Sorbonne” de París (1967).

Trabaja primero como profesor de Ética en la “Universidad Nacional de Cuyo”, como profesor de la cátedra de Ética y Filosofía en la “Universidad Autónoma de México” y en la “Universidad Autónoma Metropolitana”.

Tiene bajo su autoría más de cincuenta libros de los cuales el más influyente lleva el título de *Filosofía de la Liberación* corriente de pensamiento a la que este pensador argentino ha aportado con gran relevancia.

2.1.6 Postulados Modernidad Colonialidad MC.

Sistema mundo.

El grupo de estudios Modernidad Colonialidad acepta el “Sistema/mundo” propuesto por el sociólogo neoyorquino Immanuel Wallerstein¹⁸, tal es así que Dussel en su “Paradigma planetario” coincide con Wallerstein en que hay un “Sistema mundo” cuyo centro económico y de poder rige sobre sus periferias. Se extiende aduciendo que los colonizadores europeos solo al ser centro y sirviéndose de sus periferias pudieron adoptar la modernidad como cultura. Dicho en otras palabras solamente una vez dominada, aunque constituida es el término políticamente correcto, toda la periferia americana, se constituye la centralidad española y en general europea. La vida del sistema propuesto se enmarca en los sucesos generados por las fuerzas en conflicto (Wallerstein 1976).

¹⁷ [El lado oscuro del Renacimiento]. La traducción del inglés al español es nuestra.

¹⁸ Para más información consultar: The Modern World-System, 1974.

Los “Sistemas mundo” se caracterizan por su tamaño y por su extensa división de trabajo y también debido al hecho de que albergan una extraordinaria multitud de culturas. Estos sistemas pueden tomar la forma de:

“Imperios mundo” con un único sistema político en la mayoría de su extensión.

“Economías mundo”: los que en su extensión no tienen un mismo sistema político. Típicamente se convertían en imperios o se desintegraban.

En la actualidad vivimos en un “Sistema mundo moderno” el cual extraordinariamente ha sobrevivido 500 años y aún no se ha transformado en imperio, que permanece como “Economía mundo” anota Wallerstein que es precisamente esta particularidad la que le ha permitido subsistir tanto tiempo. (1976)

División del “Sistema mundo”.

El “Sistema mundo moderno” es un sistema social (Wallerstein) de alcance mundial de predominio eminentemente europeo que en nuestro presente es del tipo “Economía mundo” y divide al planeta en:

-estados centrales, que bajo la presión geográfica generan identidades nacionales – culturales, estas identidades sirven para proteger y para mantener las inequidades del sistema-mundo de tipo economía mundo;

-areas periféricas, conscientemente Wallerstein no nombra a los de la periferia <<estados periféricos>> debido a su debilidad que puede ir desde su inexistencia como estado (tal es el caso de las periferias que aun son colonias) hasta aquellas con limitadísima autonomía (aquellas que se encuentran en condición neocolonial);

-áreas semiperiféricas, que actúan como puente enlazando periferias con estados centrales;

-áreas externas: se consideran fuera de la “economía mundo moderna” siendo autosustentables (Wallerstein 1976).

Hay que tomar en cuenta, sobre todo para el caso de Latinoamérica, que las estructuras estatales tienden a ser fuertes en las naciones centrales y débiles mientras más periférica es el área. Los estados fuertes sirven a los intereses de algunos grupos, vulnerando los intereses de otros (Wallerstein 1976).

Debido a que el “sistema mundo” en la actualidad se configura como “Economía mundo”¹⁹ abarca una serie de naciones de distinta administración política, unas son más fuertes que otras, unas son más débiles que otras. Esa es la razón por la que las naciones a las que no les conviene no siempre pueden bloquear las acciones de las entidades económicas transnacionales las cuales pueden operar inclusive sobre los intereses del estado. (Wallerstein 1976).

El capitalismo y la “Economía mundo”.

El capitalismo juega un rol imprescindible en la “Economía mundo”. Desde la teoría del “Sistema mundo” se observa que existe una expansión del capitalismo del centro a las cada vez más alejadas periferias que se da primero durante la colonia, posteriormente en el XX por regímenes neocoloniales y empresas. (Agudelo 2011, p. 64). Al parecer de Wallerstein si el capitalismo ha florecido, ha sido porque ha amparado en su interior no uno sino multiplicidad de sistemas políticos (1976).

¹⁹ Como anteriormente explicamos, una Economía mundo no posee un gobierno político común.

Hay que entender que existe un nexo íntimo entre capitalismo, colonia y postcolonia²⁰. Apoyando este criterio subyace el hecho de que incluso la primera expansión del capitalismo en la colonia recibió inversiones de empresas extranjeras o sus intereses (Agudelo 2011, p. 64) claro antecedente de la expansión capitalista neocolonial.

Hasta la actualidad el capitalismo ha observado una muy amplia expansión pero una distribución de sus ganancias muy irregular debido a que sus factores económicos operan en un área más larga que el control posible de cualquier entidad política (Wallerstein 1976).

El "Sistema Mundo" es en sí una teoría interdisciplinaria que se refiere a un sistema social que tiene las características de un organismo, en nuestra época toma forma de una "economía mundo" integrada por el mercado. Esta integración clave para el sistema se da por una "división de trabajo multicultural y territorial en la cual la producción e intercambio de bienes básicos y materia prima es necesaria para el día a día de sus habitantes" (Martínez 2001). La especialización como jerarquía.

Este "Sistema mundo" implica una gradación de jerarquía, orden en el cual las naciones enmarcadas en el poderoso centro dominan a las débiles y dependientes naciones de las periferias. En este sistema que toma la forma de una "Economía mundo" "La ganancia en una región es la contrapartida de la pérdida en otra" (Wallerstein 1976).

La diferencia entre centro y periferia basada en la posesión de tecnología y capital entre otros factores, no es casual, de hecho es crucial para el funcionamiento mismo del sistema. (Martínez 2001). Centro y periferia difieren de situación geográfica, y de intención inmediata, pues mientras la una es "intensiva en mano de obra" la otra es "intensiva en capital".

La extensa división de trabajo del "Sistema mundo" permite a una porción de la parte constitutiva del sistema explotar el trabajo y producción de otros recibiendo asimétricamente una mayor cantidad de ganancia (Wallerstein 1976).

Wallerstein en su teoría observa una jerarquía de ocupaciones, las tareas ocupacionales que requieren mayor habilidad y que generan más capitalización están reservadas para las zonas de mayor rango (estados centrales). Mientras que el poder de mano de obra "prima" está reservada para las áreas periféricas. Así el "capital humano" acumulado en las distintas latitudes, anticipa mayor o menor recompensa económica a las diferentes áreas. Esta mala distribución geográfica de las habilidades y conocimientos profesionales perpetúa la auto-conservación de las diferencias (1976).

Distribución asimétrica de *surplus*

La diferenciación en los factores de producción y en la especialización dentro del sistema hace que los estados fuertes de las zonas centrales incrementan el flujo diferencial de "surplus" en lo que Wallerstein llama "intercambio desigual"²¹, el intercambio asimétrico de los sectores pobres en beneficio de la acumulación de capital de los ya desarrollados y ricos países del centro (Martínez 2001). En la economía-mundo no hay un control político central que busque el bienestar general, por esta razón no hay quien controle la mala distribución de ganancias.

En lo que respecta a la cultura Wallerstein en su teoría observa que en un "imperio" se relaciona cultura con ocupación; mientras que en una Economía-mundo, que es el orden en el

²⁰ El nexo exacto está dado entre capitalismo colonialismo, colonialidad y postcolonialidad.

²¹ La asimetría en el intercambio de bienes y servicios entre países pobres y países desarrollados recuerda a grandes razgos al intercambio de oro por baratijas propio del inicio de la colonia

que estamos viviendo, se pretende relacionar cultura con asentamiento, es decir con ocupación espacial (Wallerstein 1976).

El grupo "Modernidad Colonialidad" entre sus postulados prestan especial atención a la concepción de la colonia, afirman que esta forma parte de la modernidad, no es un producto secundario o casual de la misma. Señalan que entre colonialidad y modernidad hay una relación de causalidad y no de casualidad. A su criterio la colonialidad permite todos los logros productos de la modernidad, aporta la riqueza como recursos metálicos y humanos indispensables para el posicionamiento del capitalismo que finalmente se ha convertido en global.

2.1.7 Colonialidad.

La colonialidad no es un estado que casualmente ocurre cercano a la modernidad sino que forma parte vital de la modernidad.

Uno de los logros de la modernidad es la concreción de lo que es el capitalismo ulteriormente supervisualizado. Los criterios del grupo Modernidad Colonialidad concluyen que los frutos del capitalismo asidos a la planta de la historia hunden sus profundas raíces en el lado oscuro de la modernidad: en la colonia.

Colonialismo y Colonialidad.

De acuerdo a la posición de los estudios de Modernidad / Colonialidad conviene desde el inicio distinguir dos acepciones: colonialismo y colonialidad.

Colonialismo es la toma de un territorio por parte de una fuerza extranjera, la implantación de un sistema de dominación consistente en la administración extraterritorial de los recursos ajenos de toda una población mediante la subyugación y control de todas sus autoridades, resulta ser más antiguo que la colonialidad. La soberanía de un pueblo es arrebatada por otro pueblo con el que se relaciona política y económicamente en condiciones de asimetría, todo esto eleva al concepto de imperio a la nación que administra y ejerce el poder.

Colonialidad es la injerencia remanente y sus secuelas, prueba de eso es su permanencia de 500 años en el caso americano. Lejos de la formalidad del poder directo manifiesto en la asunción de la administración político económica, la colonialidad se manifiesta en los modelos de poder que con el colonialismo emergieron y que aún tras su retirada subyacen. Se refiere por ejemplo a la estratificación social y de poder de lógica racista. Colonialidad es la mecánica cultural que forjaron, aplicaron y que aún existe incluso después de finalizada la ocupación administrativo militar, es decir incluso después de terminada la colonia. La colonialidad persiste aun después del colonialismo.

En vista de lo expuesto se comprende que primero se manifiesta el colonialismo y aunque después se manifiesta la colonialidad, es esta última la que persiste de los dos conceptos.

La colonialidad se filtra de generación en generación como falsa herencia cultural en las costumbres, los modos, la apreciación del gusto, los deseos y anhelos, en varias doctrinas en las que se sostienen algunas disciplinas y pseudo disciplinas científicas, en la cambiante concreción de la imagen de los pueblos y en fin en casi todos los aspectos del quehacer del mundo civilizado. La colonialidad es más profunda que la colonización pues configura las estructuras de las naciones sobre todo de las larga y profundamente intervenidas. A la

colonialidad que persiste en el tiempo sobreviviendo a las emancipaciones y a las gestas libertarias es también a la que se llama postcolonialidad.

La colonialidad persistente o postcolonialidad de nuestro tiempo es evidente en la porción que nos delega la división internacional del trabajo, en la explotación indiscriminada de los recursos en tercer mundo, en el monopolio del conocimiento, etc.

Dussel, miembro del grupo de estudio Modernidad Colonialidad denuncia una "falacia desarrollista" según la cual Europa habría seguido varios estadios de evolución que se acelerarían en la Edad Media dando como resultado cumbre inevitable y natural la modernidad

Todas las culturas y naciones estarían pues en la situación de seguir este ejemplo, esta línea histórica para llegar al mismo fin ejemplar. Sin embargo Dussel corrige esta narración a su criterio falaz. Dussel sostiene que solamente las culturas que se afincan como centrales adoptaron como rasgo cultural la modernidad, de ahí que esta solo haya sido posible con todo lo predado en América. (Agudelo 2011, p.70) Es decir que modernidad y colonialismo se desarrollan paralelos.

Las formas de colonialidad.

La colonialidad permanece en las otrora colonias en al menos tres penosas herencias: la occidentalización resultado de la "colonialidad del ser", el racismo como criterio jerárquico engendrado por la "colonialidad del poder", y el eurocentrismo generado por la "colonialidad del saber". La colonialidad, según el grupo "Colonialidad modernidad", se despliega en estas tres formas que no se suplementan, y se complementan.

Colonialidad del poder.

Es aquella dimensión de la colonialidad manifiesta en el control político y económico (Camarero 2014, p. 357) El grupo Modernidad Colonialidad observa que las identidades raciales distintas a la etnia europea sirvieron de pretexto para justificar diferencias naturales de poder.

Con claros criterios de estratificación racista, en América el colonizador colocó en los extremos de un escrupuloso abanico de mezclas a los blancos y a los negros con denominaciones, privilegios u obligaciones inherentes al estrato asignado²². Este mismo extraño criterio sirve de base para la división del trabajo²³. En fin en todos los ámbitos: artístico, político, económico se otorgará poder solo a lo que se emparente o emule a lo europeo o a lo norteamericano. Más adelante el racismo biológico desacreditado luego de la segunda guerra mundial, es reemplazado por un "racismo cultural".

El actual manejo de poder como existencia de jerarquías de corte racial es nuevamente un remanente que sobrevivió a la colonia, es postcolonial. El criterio de clasificación poblacional por limpieza de sangre, es decir la prevalencia de grupos étnicos, y el uso de rasgos étnicos para la estratificación social coloca al europeo en el lugar más prominente, pues de él viene el concepto que se exporta al mundo por ejemplo con la expansión Española, este criterio se extenderá inclusive a la división internacional del trabajo.

Las posiciones de inferioridad y superioridad pasan a tener colores determinados. En los extremos del abanico racial impuesto desde la colonia se encuentran en la cúspide el blanco

²² La búsqueda de mimesis con el grupo étnico privilegiado es evidente en la obra *San Francisco Varas emigrante, San Francisco Varas deportado*.

²³ La división de trabajo, ahora transnacional, se puede observar en la obra *The most wanted picture in San Diego, La pintura más deseada Tijuana*

cuyos conocimientos son ciertos y cuya cultura es digna de imitación; y en el extremo opuesto, en la sima, el negro apenas antecedido por el indio. Su jerarquía se extiende a sus conocimientos: simples torpezas desacreditadas y supersticiones, en igual piso jerárquico estará su cultura: extraña, incomprensible primitiva y en todo caso siempre execrable.

La importancia del criterio colonial racista, es decir que se sirvió de las características étnicas para determinar jerarquías y actividades, es imprescindible para trazar el mapa globalizado:

En lo geoeconómico desde colonias vendrá la materia prima y en tierras de los colonizadores se realizarán los procedimientos más complejos de adición de valor.

En lo laboral las pieles oscuras dedicarán sus esfuerzos de por vida como mano de obra a la extracción de materia prima, y las pieles claras los dedicarán a tareas más intelectuales acordes a su (¿anterior?) posición colonial principal²⁴.

En lo económico, en la colonia los colonizadores blancos no realizaban trabajos esforzados y recibían retribución económica, los negros y los indios siempre realizaban los trabajos más duros y por su condición de esclavitud no recibían remuneración alguna. Hasta hoy en el planeta, particularmente en la región hispanoamericana las etnias claras antecidas por la blanca ganarán más dinero que las etnias oscuras cuyo extremo es el color negro.

Resumiendo lo hasta aquí expuesto, la colonialidad del poder también se percibe en la división racial de clases que hasta la actualidad se presentan como: división racial de estratos, división racial de trabajo, división racial de salarios y la división racial de latitudes geoeconómicas.

Colonialidad del ser.

Otro aspecto deducido por el grupo “Modernidad Colonialidad” es la “Colonialidad del ser” fruto de las deducciones de Nelson Maldonado Torres pensador de Puerto Rico. Las colonias no solo pierden autonomía de sus terrenos y de su administración, sino que sus habitantes dejan de “ser”. El sujeto colonizado es una suma de antivalores personificado. La colonialización del ser consiste en volver cotidianas las privaciones y riesgos extremos propios de la conquista en piel del conquistado, en aceptar esta condición.

La colonialidad del ser se refiere a la manipulación de la subjetividad, mediante enfoques como la sexualidad, o los roles de género (Camarero 2014, p. 357). En conexión con nuestro presente se observa que las naciones que pretenden el dominio del capital, encuentran vital el dominio de los “mass media” y sus imaginarios, pues estos se encuentran circulando entre centro y periferias entrando y saliendo del sistema. (Soto 2008, p. 14).

La colonialidad del ser constituye la renuncia a lo que somos. Se refiere a la pretensión de colonización integral que no observa como colonización la simple ocupación militar sino que ambiciona la inmersión y aceptación total de la parte colonizada de todo el supuesto extendido. La colonialidad del ser persigue por ejemplo la aceptación de todo el imaginario del colonizador, y de todos sus presupuestos impuestos. Una de las fascetas por la que se despliega la colonialidad del ser es la fascinación sobre los deseos de los dominados (Agudelo 2011, p.70). La cultura nueva se muestra lustrosa triunfal y apetecible por lo que además de imponerse será gustosamente imitada.

Colonialidad del saber.

La colonialidad del saber, se refiere al punto de vista colonizador del conocimiento filosófico, científico e incluso del enfoque epistémico para la consecución de conocimiento. Se refiere

²⁴ El criterio racial incluso en la actualidad es visible en la división internacional de trabajo

también al desplazamiento sostenido de los conocimientos de los colonizados. El conocimiento de valía universal debe ser generado principalmente en los centros para luego ser distribuido a las periferias pasivas que se presuponen inactivas intelectualmente hablando. Se evidencia en los idiomas en los que se genera, compila y compara el conocimiento, en el caso occidental: griego y latín, y posteriormente en portugués, francés, italiano, castellano, alemán e inglés. El resto de idiomas “subalternizados” son relegados al silencio junto con sus conocimientos (Camarero 2014, p. 357). La colonialidad del saber significa en América la extinción de gran parte de su cultura y sus conocimientos, la relegación de las lenguas aborígenes muchas de las cuales ya han desaparecido. La colonialidad del saber se discursa desde una posición eurocéntrica, y se desarrolla gracias a las riquezas de las que desde entonces asumió como sus periferias.

La colonialidad del saber se ejerce mediante un discurso determinado y ajeno que se injerta en el otro ahora colonizado. Los nuevos postulados cognitivos se posicionan primero descalificando los valores, modos de producir conocimientos, los saberes y creencias originales del pueblo colonizado y luego llenando esos vacíos. Esta característica es llamada también “Violencia epistémica” o “colonialidad del saber”. El criterio de “hybris del punto cero” es clave dentro del tema de la colonialidad del saber.

Hybris.

Hybris de acuerdo a la mitología griega es la diosa de la arrogancia, insolencia, atrevimiento del deseo de acceder o poseer más de lo que uno tiene determinado.

La acción y el sentimiento inspirado por esa diosa conducen a una infracción de su mismo nombre. La hybris del griego ὕβρις, como falta se refiere a un deseo e intento o hecho por parte de los hombres de transgredir los límites impuestos por los dioses.

La hybris contra los dioses se manifiesta como la ruptura de sus leyes, contra los hombres se exterioriza como una dañina soberbia que lleva a sobajar y abusar de los demás. Esta falla merece irrevocablemente la merma total o al menos la destrucción de la felicidad de quien incurrió en este error.

El punto cero.

El hombre occidental en el inicio hermana la ciencia germinal con la filosofía, posteriormente la matemática se convierte en el modelo de herramienta para la búsqueda de la verdad. Se matematiza toda área de conocimiento posible para ajustarse al criterio de razón de Descartes. También las ciencias sociales pretenden seguir este patrón para regular la sociedad y hacerla gobernable y manejable por el estado. Las particularidades de las culturas son negadas pues no se alinean con la universalidad del conocimiento.

El punto cero en este contexto es el punto de inicio absoluto del conocimiento posicionado y reconocido además de universalizable, por esta última condición da las pautas para el control económico y social del mundo.

La cultura que posee el “punto cero” puede representar todo lo existente en los campos natural, e incluso social dictando verdades en tantos campos como necesite, verdades por otra parte legitimadas de tal manera que son inapelables, o apelables únicamente al círculo autodigestivo de su propia metodología. El punto cero constituye una aventajada posición de observación panóptica desde la que se puede observar y calificar todo sin ser observado ni calificado por nadie.

El investigador Soto sostiene que "Las ciencias sociales agenciadas por el estado moderno cumplieron un rol fundamental en la invención del otro" (2008, p. 25). Los estados nación europeos al llegar observan grupos de gentes que interpretan como pre modernos o en todo caso en estadios anteriores de desarrollo y que deben seguir hacia un desarrollo, específicamente el europeo.

La diferencia en el campo científico dará como resultado la creación de dos ciencias sociales la sociología que se encargará de los europeos, y la etnografía que se encargará de los no-europeos, siempre como objeto de estudio, quedan así eternamente determinados: sujeto y objeto de estudio.

El sujeto que genera conocimiento desplaza a la iglesia y a Dios de su papel de dar sentido a todo, ahora el sentido lo produce la ciencia y el científico desde una posición desde la que, como Dios, lo puede observar todo, y desde una posición irrefutable e irrefutable desde la que no puede ser observada. El conocimiento generado en Europa se pretende de valor universal.

Una vez que las ciencias se ubican como intocables, e irrefutables en el punto cero, sus orígenes, las potencias europeas, están justificadas a llevar la luz irrefutable de la verdad al mundo.

El colonialismo recibe la justificación científica para expandir el entendimiento a las periferias por los medios que sean necesarios. Se funda una geopolítica del conocimiento, una cartografía clara donde la verdad es producida en el centro y repartida con mayor o menor cautela a las periferias. La aparente superioridad extiende la licencia a quienes están en "el punto cero" para llevar el conocimiento por los medios que consideren necesarios a los "atrasados".

La "hybris del punto cero" sugiere que la parte investigadora incluyendo al observador se encuentran en el punto cero, en el punto ciego por lo que su papel de observador es invariable, y por lo que se supone jamás será observada. Se configura así el poder de ser siempre voz (Agudelo 2011, p.71).

Resumiendo, la universalización de la verdad científica como condición absoluta, irrefutable del saber es la "hybris del punto cero" de acuerdo al aporte del filósofo colombiano Santiago Castro-Gómez.

2.1.8 Migración y postcolonialismo.

Existe un nexo entre colonialidad y migración no comunitaria, los destinos actuales de la migración siguen importantes rutas postcoloniales, si las personas de la periferia siguen su camino hacia tierras de los otrora colonizadores, en el centro, es porque su interés económico predominante se mantiene de hecho desde la colonia Europa - Estados Unidos. Adriaensen reafirma el nexo entre colonialidad y migración al afirmar que "[...] la migración, el exilio, la diáspora son la situación concreta de cantidad de sujetos postcoloniales" (2003. p, 58).

Las causas del desarraigo de los inmigrantes son causas configuradas en coyunturas postcoloniales y también neoimperiales. La teoría de mercado dual (al final de los 70) dice que la migración desde la periferia, desde los países más pobres hacia las fases centrales se da por demanda de trabajo de baja remuneración el cual actúa como factor de atracción. Ya en la fase central se observan dos niveles de trabajo: calificado (primario) para nativos, no calificado (secundario) para inmigrantes (Agudelo 2011, p. 63). Los estudiosos del problema postcolonial

consideran que la migración es de hecho un problema actual propio del sistema mundo en el que vivimos (Agudelo 2011, p. 62).

Hay una primera concepción típica que muestra a la migración como lo fuera de la norma en el lugar al que llegan los migrantes (Agudelo 2011, p. 62) de hecho la representación de los que llegan como sucios bárbaros, en todo caso inferiores es un vestigio colonial.

Agudelo anota que es útil para las hegemonías el mantener la inmigración en la denominación de problema identificado, para así objetualizar un enemigo común más tangible que los inmateriales problemas económico financieros propios de la globalización (2011, p. 63).

Bibliografía.

Impresa

AGUDELO, Germán. 2011. Los Estudios de la Migración y la Cuestión Postcolonial. In: *Revista El Centauro*. Universidad Libre Seccional Socorro, 2011. 5(3), 63-73. ISSN: 2027-1212

CAMARERO, Emma. 2014. *Contenidos y formas en la vanguardia universitaria*. Madrid: Asociación Cultural Científica Iberoamericana. ISBN: 978-84-15705-21-5

MARTÍNEZ, Carlos. 2001. *World Systems Theory [Teoría del Sistema Mundo]*. MIT, ESD.83-Otoño 2001.

SOTO, Damián. 2008. Nueva perspectiva filosófica en América Latina: el grupo Modernidad / Colonialidad. In: *Ciencia Política* nº5 Enero – Junio 2008, pp. 8-35. ISSN: 1909-230X

WALLERSTEIN, Immanuel. 1976. The Modern World-System. In: *The Modern World-System: Capitalist Agriculture and the Origins of the European World-Economy in the Sixteenth Century*. New York: Academic Press, 1976, pp. 229-233.

Digital

ADRIAENSEN, Brigitte. 2003. "Postcolonialismo posmoderno" en América Latina: la posibilidad de una crítica radicalmente "heterogénea" [en línea] [octubre, 28, 2003] [consultado febrero, 17, 2016]. Disponible en Internet en: <http://www.vlrom.be/pdf/992postcol.pdf>. pp.56-63

B.V.L. 2016. *Diccionario de Filosofía Latinoamericana* [en línea]. Universidad Autónoma de México, [febrero, 14, 2016][consultado en: febrero, 29, 2016] Disponible en Internet en: <http://www.cialc.unam.mx/pensamientoycultura/biblioteca%20virtual/diccionario/poscolonialismo.htm>.

2.2 Imperialismo.

Hay que anotar que en un comienzo se conoce como imperialismo no únicamente a la teoría sino también y principalmente a la práctica de extensión de influencia mediante imposición dominante de naturaleza militar y política de las grandes civilizaciones sobre otros conglomerados humanos. El imperialismo desemboca inevitablemente en violencia (Borja 2013).

Para nuestro caso acudimos al término para referirnos a la extensión de influencia de los entes financieros y empresariales mediante los estados capitalistas avanzados sobre otras naciones típicamente con la finalidad de asegurar el flujo de materia prima más barata, cautivar mercados extensos que aseguren sus réditos.

Debido a la naturaleza comercial del nuevo imperialismo, la conquista y la dominación solo en última instancia se afianzan *manu militari*, mientras que por lo común la incursión y sometimiento se aplica por medio de potentes movimientos financieros tales como préstamos, acompañados de obligatoria asistencia técnica, apoyada en lo cultural por la influencia de la comunicación dominante. Como última alternativa frente a la negativa de una posible neo colonia, el imperio traducirá su conocimiento científico en técnica y tecnología eficaz de matanza (Borja 2013).

Desde ese punto de vista imperialismo también es el manejo consciente del conocimiento de la tecnología, de la técnica y su aplicación con intenciones de regir globalmente sobre otras naciones (Borja 2013).

Base y vehículo del imperialismo contemporáneo es la educación metodizada. Basta observar que a la fecha de elaboración de esta tesis (2016) de acuerdo al *Shanghai Ranking Consultancy. Academic Ranking of World Universities Since 2003* las cien mejores universidades están distribuidas: en Estados Unidos cincuenta y un universidades, Reino Unido nueve universidades, Alemania cinco universidades, Australia cuatro universidades, Canadá cuatro universidades, Francia cuatro universidades, Holanda cuatro universidades, Japón cuatro universidades, Suiza cuatro universidades, Suecia tres universidades, Dinamarca dos universidades, Israel dos universidades, Bélgica una universidad, Finlandia una universidad, Noruega una universidad, Rusia una universidad (2015).

Es imprescindible poner atención a este punto pues inclusive en la actualidad el sustento de la dominación de tipo imperial es tecnológico, y lo tecnológico es una de las maneras mediante las que se exterioriza el conocimiento científico.

Otro punto vital en el que se evidencia el nexo del conocimiento con la práctica, muy decidor de la naturaleza de la planetarización liberal es el ranking mundial de facultades de Gerencia y Negocios: las cuatro primeras a nivel mundial se encuentran en Estados Unidos según el prestigioso periódico *The Economist* (2016).

Sobre este particular nexo entre imperialismo y predominio cognitivo el ex presidente de la República del Ecuador, en su *Enciclopedia de la Política* sostiene que “En la era digital el símbolo emblemático del imperialismo ya no es el Pentágono sino Silicon Valley” (Borja 2013).

El último bastión en el que se impone el accionar imperial es el cultural. En nuestro presente, el del liberalismo mundializado se caracteriza en gran medida por el esbozo de una cultura mundial, la cual se perfila como la exportación e implantación de la cultura estadounidense (Borja 2013).

Cifras como la participación en el mercado o *market share* de la industria fílmica cinematográfica con sempiterna predominancia de los estudios estadounidenses dan muestras irrefutables que esta industria está bajo su control. Si la industria del entretenimiento está dominada por Estados Unidos, particularmente en el campo audiovisual también se imponen los medios norteamericanos (Borja 2013).

La *american way of life* consistente en la adopción de los rasgos positivos y negativos, tanto valores como antivalores de la cultura estadounidense son emulados ampliamente por casi toda Indo América, esta imitación es inducida, se sirve como vehículo del predominio mediático.

La dominación abre los medios empieza por el dominio de mercado televisivo, en el cual típicamente las películas estadounidenses tienen un peso porcentual mayor que las películas locales. Las películas norteamericanas producidas para el cine copan más e la mitad del mercado. Por extensión en general la importación de producción audiovisual es la norma.

No es de extrañarse entonces que en Latinoamérica se conozca mucho mejor la producción audiovisual estadounidense que la propia producción de los países menos potentes de la región, o apenas no colindantes.

En nuestro tiempo una cultura pujante debe tener un espacio sígnico característico que incluya los nuevos medios como los audiovisuales. La característica de expansión sígnica como rasgo y vehículo cultural del Imperialismo nos hace concluir que una nación que no domina completamente su propio espacio sígnico no puede hablar realmente de soberanía (Borja 2013).

La razón de ser del imperialismo radica en la intención de acceso y control de las materias primas, el intento por cautivar más mercados para perennizar un flujo positivo útil solo al imperio. La historia indica que los imperios primero penetran con su industria y sus bienes acabados, y posteriormente con sus empresas de servicios.

Así si en la conquista y colonización los otrora imperios sometieron a los pueblos indoamericanos mediante la guerra, la ciencia y la religión, el actual accionar imperialista lo hará por medios más “civilizados” en ambos casos para apoderarse de sus recursos naturales.

La Segunda Guerra Mundial determinó un mapa más o menos claro de las zonas de influencia de las entonces potencias mundiales. La pugna de poder estalló en una guerra fría.

El imperialismo actual es ciertamente extenso en su accionar pero se diferencia en la profundidad de su incidencia, se ha expandido horizontalmente abarcando muchos estados, pero es realmente escaso su tropismo vertical. Es en cierta forma superficial en relación a los anteriores imperios, consigue ejercer efectiva influencia sobre muchos estados, pero aun no un control directo evidente y manifiesto.

El imperialismo estadounidense cobra relieve al finalizar el siglo XIX, entonces basado en la energía pujante de millones de inmigrantes llegados de todo el mundo pero principalmente de Europa.

Una vez superada la Guerra Fría la potencia prevaleciente insiste en sus objetivos variando de métodos. La alienación cultural, la injerencia económica política y financiera se alinearán para someter a Latinoamérica. La acción militar no se descarta, pero se utiliza solo como única opción para las naciones insumisas.

Basado en las ventajas del mundo globalizado, el nuevo imperio ha forjado la red de información y comunicación más grande del mundo, la misma que coordina día y noche sus acciones a favor de los intereses estadounidenses.

El imperio, Estados Unidos, es el tercer país más poblado del mundo con 318'857.056 posee el 4,39% de toda la población mundial (El Banco Mundial 2016 a) ubicada en sus 9'831.510 kilómetros cuadrados de territorio (El Banco Mundial 2016 b) es el cuarto más grande del planeta solo antecedido por Rusia Canadá y China.

La posición de Estados Unidos en la economía mundial es ya una constante, para el año 2014 los estados más ricos por PIB, con cifras expresadas en billones son: Estados Unidos con 17,528,382 lo que representa 22,38% del PIB total mundial, China con un PIB de 10,027,558 USD es decir 13,06% del global, Japón con 4,846,327 de USD con 6,31% del PIB planetario, Alemania produjo un PIB de 3,875,755 de USD, es decir 5,05% del PIB planetario, Francia generó un PIB de 2,885,692 de USD con una importancia relativa de 3,76% respecto al mundo; Reino Unido obtuvo un PIB de 2,827,514 que tienen un peso de 3,68% en la economía planetaria; Brazil generó 2,215,953 con una importancia porcentual de 2,89%; Italia consiguió 2,171,482 USD que representa el 2,83% del total mundial; Rusia produjo 2,092,205 USD porcentualmente un 2,73% de la economía global; India con 1,995,776 billones de USD es decir 2,60% del PIB mundial; el resto de países suman 34,26%.

Para el año 2015 los diez países con el mayor PIB expresado en billones son: Estados Unidos con 18,365,803 USD cuyo peso en el PIB mundial es de 22,67%; China acumula un PIB de 10,940,377 USD que representa el 13,51% del PIB mundial; Japón genera 5,020.905 USD que equivale al 6,20% del PIB global; Alemania produce 4,081.927 USD correspondiente al 5,04% del PIB mundial; Francia con 3,021.356 USD cuyo peso es de 3,73% en el PIB mundial; Reino Unido con un PIB de 2,992.148 USD es decir el 3,69% del PIB del mundo; Brazil junta un PIB de 2,340.754 USD o el 2,89% del PIB planetario; Italia consigue 2,263.472 USD o lo que es lo mismo 2,79% del PIB del mundo entero; India genera 2,172.320 USD equivalentes al 2,68% del PIB global; Rusia produce 2,108.837 USD que en cifras relativas es el 2,60% del PIB de todo el globo; el resto de países suman 34,19%.

Para el año 2016, de acuerdo a proyecciones expertas, los países más ricos por su PIB expresado en billones serían: Estados Unidos con 19,282.593 USD que representaría el 22,54% del PIB mundial; China acumularía 11,878.659 USD que porcentualmente es el 13,88% del PIB de todo el mundo; Japón ganaría 5,165.025 USD que en cifras relativas sería el 6,04% del PIB global; Alemania conseguiría 4,263.547 USD que correspondería a 4,98% del PIB mundial; Reino Unido a su vez generaría 3,156.405 USD o 3,69% del PIB planetario; Francia tendría 3,153.868 USD que equivaldrían al 3,69% del PIB de todo el globo; Brazil produciría 2,470.474 USD que equivaldría al 2,89% del PIB mundial; India acumularía 2,369.907 USD es decir el 2,77% del PIB mundial; Italia tendría un PIB de 2,352.507 USD que equivaldría al

2,75% del PIB global; Rusia produciría 2,201.726 USD o lo que es lo mismo 2,57% del PIB mundial; el resto de las economías mundiales sumarían 34,20%.

Para el 2017 se proyecta que Estados Unidos consiga 20,239.777 USD cifra que equivaldría al 22.35% del PIB mundial. (International Monetary Fund 2014).

Capitalismo, imperialismo globalización y neoliberalismo ciertamente son fenómenos *per se* pero son dependientes entre sí, están relacionados. Capitalismo es una teoría económica que se basa en la conservación de la propiedad privada de los medios de producción, dichos medios deben ser dinamizados por la explotación del asalariado mediante su trabajo. Esta teoría privilegia al capital por sobre el trabajo lo cual se evidencia en la actualidad en la producción del dinero exenta de trabajo: especulación financiera.

Neoliberalismo es la propuesta de reducir la incidencia del estado para liberar al mercado de su rectoría pretendiendo replantear el capitalismo frente a los criterios de protección y primacía del estado. La globalización es la expansión y dominio en nuestro tiempo de este capitalismo "renovado" mediante sus agentes comerciales transnacionales.

El imperialismo pretende imponerse por todos los modos desde los más sutiles hasta los más evidentes. El imperialismo para extenderse se sirve de medios militares políticos y desde luego económicos.

El reparto del mundo no se realiza únicamente por la voluntad de los propios empresarios y sus monopolios, sino principalmente presionados por el grado de concentración.

El mundo entero es repartido en base al poder: por el capital que poseen o por la fuerza. (Lenin 1917, p.95). Respecto a este último punto, en la actualidad el catedrático Avram Noam Chomsky, reconocido por New York Times como el más importante de los pensadores contemporáneos, observa que los altos mandos militares estadounidenses anticipan una política incluso más extremista que la actual que incluye el uso de la fuerza en cualquier latitud para garantizar el dominio del mundo. (Chomsky 2004, pp. 28, 29)

Según el profesor Chomsky la total desobediencia a los organismos internacionales y al derecho internacional fueron particularmente evidentes en los períodos tanto de Bush como de Reagan a partir de los cuales ha sido común que los Estados Unidos se adjudicaran a sí mismos el derecho a actuar unilateralmente cuando a su parecer fuese necesario por cualquier medio inclusive el militar para asegurar el acceso fluido a mercados, fuentes de energía y de recursos. (Chomsky 2004, p. 26). En nuestro tiempo el imperialismo estadounidense ya extiende su influencia efectiva principalmente por medios económicos, pero también por medios políticos y militares por ejemplo mediante la reactivación de la IV flota que tiene como misión el control de América del Sur Centro, del Caribe y aún de México.

Respecto a la incidencia de los organismos nacionales e internacionales frente al avance imperial Chomsky anota que el gobierno de Estados Unidos haciendo gala de su poderío no duda en optar por el uso de la fuerza incluso cuando está reñida con la ley con tal de favorecer los intereses nacionales, intereses que simplemente se refieren a los de las grandes empresas que son quienes dictan tal o cual política. (Chomsky 2004, pp. 35, 36).

La fuerza política es inicialmente utilizada para imponer las condiciones requeridas por el imperio.

[...] Para el capital financiero la subordinación más beneficiosa y más <<cómoda>> es aquella que trae aparejada consigo la pérdida de la independencia política de los países y de los pueblos sometidos. Lenin

Entre las herramientas políticas actualmente utilizadas se encuentran los tratados de libre comercio. De estos Chomsky opina que básicamente son acuerdos en los que la parte más débil se compromete a permitir el acceso privado internacional a las ganancias del sector estatal del cual depende la economía nacional y a responsabilizar al público nacional de los costos y riesgos. (Chomsky 2004, p.327).

La intromisión imperial no se limita a la mesa de negociaciones, puede llegar a la participación directa en la política estatal o imposición política. Por ejemplo respecto al golpe militar de 1964 en Brazil auspiciado por Estados Unidos Chomsky anota que buscaba inhibir los excesos de la gente de izquierda de ese país y crear el ambiente adecuado para los inversionistas estadounidenses (Chomsky 2004, p.135).

Ya en nuestro tiempo los técnicos del Comando Espacial estadounidense trabajan para suplir la necesidad de un control del espectro total para sustentar la globalización. Este aparataje inaudito de vigilancia es imprescindible al parecer de los dirigentes estadounidenses, pues esperan que la globalización produzca una mayor brecha entre los pudientes y los desposeídos (Chomsky 2004, p.323)

La presión económica es típicamente utilizada por el imperialismo como herramienta que antecede a otras intervenciones menos diplomáticas y sutiles. Chomsky observa que el Presidente Kennedy inició un asedio económico a su ex colonia virtual Cuba (Chomsky 2004, p.120). Más tarde por 1996 y bajo otras administraciones esta represalia económica se volvió aún más dura mereciendo el rechazo incluso de los simpatizantes de Estados Unidos (Chomsky 2004, p.128).

La grosera arremetida contra Cuba ha sido condenada en casi todos los foros mundiales, entre otros por la "Comisión Jurídica de la Organización de Estados Americanos". Cuando la "Unión Europea" solicitó a la "Organización Mundial de Comercio" que rechazara el ataque económico a Cuba, el entonces Presidente de EEUU Bill Clinton abiertamente manifestó que la posición de EEUU desde la era de Kennedy se mantenía en su voluntad de cambiar el régimen de Cuba (Chomsky 2004, p.129).

Podemos constatar que el campo económico es donde radica el verdadero hecho imperialista no solo como medio sino también como fin. El imperialismo simple y llanamente según observa Lenin, es en sí la inmensa acumulación del factor capital en unos pocos estados (1917, p.128), esta acumulación de capital nacional, conlleva la acumulación de poder y su aplicación en detrimento de otras naciones.

Beck por su parte observa que se reduce de modo simplista la globalización al factor económico. El factor cultural y el político, en el supuesto caso que se los considere, están de igual manera subordinados a lo económico (Beck 1997, p.164).

Lenin distingue una característica colonial fundamental y una inequidad de poder en la doctrina económica de mayor importancia mundial, la define de la siguiente manera "El capitalismo se ha transformado en un sistema universal de opresión colonial y de estrangulación financiera de la inmensa mayoría de la población del planeta por un puñado de países avanzados" (1917, p.6). La calificación de opresión nos permite comprender que hay unas pocas naciones

opresoras y varias naciones oprimidas, entre estas últimas se encuentran las hispanoamericanas.

La opresión será una de los conceptos manejados en las obras sobre migración hispanoamericana, pues es el tronco del que brotan una serie de factores de repulsión generadores de las emigraciones.

Observa también Lenin que el propio sistema capitalista experimenta fases, de hecho su aseveración principal es que la fase superior del capitalismo es el imperialismo. En su propio tiempo menos de una décima parte de la población mundial y muy pocos estados pudientes saquean el mundo entero. (Lenin 1917, p.9).

El imperialismo como la difusión a nivel planetario de un criterio económico único no es espontáneo ni accidental. Esta influencia impositiva global, esta globalización, es el resultado de la lucha de clases. La globalización es la exteriorización de la predominancia del capitalismo sostenido e impulsado por las potencias donde están afincadas las bases empresas transnacionales.

La globalización se produce como resultado del devenir imperial del capitalismo. La globalización es el rostro presentable del imperialismo.

Lenin reflexiona que ante la presión generada por la alevosía y la injusticia que genera este imperialismo no es perenne, por la acusada desigualdad y presión. Lenin sostiene que “el imperialismo es el prelude de la revolución social del proletariado” (1917, p.10). Se avizora entonces de acuerdo al criterio del pensador ruso, una transitoriedad en la situación actual, dependiente en gran medida de la reacción de los pueblos sobajados.

En el capitalismo avanzado se observa el aumento de la industria y de la producción que se realiza además en empresas de tamaño y acción cada vez más grande. (Lenin 1917, p.12). El crecimiento desproporcionado de las firmas se observa entonces en el hecho de que menos de una centésima parte de las empresas utilizaba más de las $\frac{3}{4}$ partes de la fuerza de vapor y eléctrica, frente al desigual crecimiento reflejado en el poder empresarial. Observando el presente coincide Beck con lo afirmado por Lenin observando que en la actualidad globalizada, en lo que respecta a la influencia y primacía no existe una sola sociedad global, sino dos compitiendo: la sociedad de los Estados (nacionales) y la de las transnacionales. (Beck 1997, p.49). Chomsky, uno de los pensadores más lúcidos de nuestro tiempo apoya lo afirmado sosteniendo además que la traducción del poder económico sobre lo político es la proyección directa de los intereses de las grandes firmas sobre la sociedad (Chomsky 2004, p. 27).

El destacado filósofo y politólogo sostiene además que lo que Estados Unidos desea son políticas económicas que permitieran a sus firmas operar sin ninguna limitación. Sostiene que su país anhela políticas que permitieran la monopolización de todo lo que se pueda para poder crear una economía mundial concatenada y completamente regida por Estados Unidos. (Chomsky 2004, p. 101)

Lenin deduce la vulnerabilidad a la que están expuestas las firmas de tamaño reducido o normal, afirma que “Las decenas de miles de grandes empresas lo son todo; los millones de pequeñas empresas no son nada”. (1917, p.13). Esta misma importancia se extrapola en la globalización a las empresas de operación nacional en relación con las de operación transnacional; y también se traslada a las naciones super-capitalizadas en oposición a las naciones apenas capitalizadas o descapitalizadas. A las dos últimas pertenecen las periferias latinoamericanas.

Como se ha expuesto el crecimiento desmesurado de las empresas retroalimenta el crecimiento del poder de influencia de las mismas. Esta influencia se traducirá en la globalización en forma de poderosos *Lobbying*²⁵ de empresas que influyen directamente en las políticas de gobiernos nacionales.

Por la relación entre poder y crecimiento, se puede entonces predecir un crecimiento circular que se retroalimenta con sus dos componentes: al aumentar el tamaño de la empresa aumenta su poder de influencia; y al aumentar el poder de influencia puede aumentar más su tamaño²⁶. El aumento de tamaño traducido al aumento de poder de la empresa desemboca en la mutación del mercado de competencia en monopolio (Lenin 1917, p.14).

En resumen, tienden al monopolio quienes tienen la ventaja del tamaño y de la técnica, y por ambos su acceso al poder.

El monopolio deriva de la política colonial con la novedad de la lucha imperial por los territorios cuna de las materias primas, también en busca de la exportación de capital, de la expansión de su esfera de influencia y en general por cualquier territorio económico (Lenin 1917, p.161).

El sistema capitalista en fases iniciales teóricamente prevé la libre competencia, y esta al no estar normada, al ser libre, permite la concentración de producción. La mencionada concentración en un grado de acumulación produce monopolios. (Lenin 1917, p.18). Se observa entonces que en un grado avanzado el capitalismo no puede regirse por los propios principios que promulga como base teórica.

Acudiendo a la historia, para fines del siglo XIX los acuerdos formales o informales, visibles u ocultos entre empresas del mismo sector se convirtieron en la punta de lanza de la economía, se esboza así la transformación de capitalismo en imperialismo (Lenin 1917, p.21).

Una vez constituidos los monopolios en sus distintas especializaciones y ramas, su actuar es el mismo básicamente consiste en la fagocitación, o franca desaparición de las empresas que no se someten a su monopolio mediante distintas artimañas.

Resumiendo lo aseverado, la diferencia entre fases del capitalismo es que en el viejo capitalismo reina la libre competencia, en el nuevo capitalismo reina el monopolio (Lenin 1917, p.44).

Las empresas financieras también tienen un rol específico en el capitalismo avanzado. Los bancos reúnen todos los ingresos inactivos y los activan en manos de los empresarios capitalistas, al inicio se refiere típicamente a los empresarios industriales.

Al capitalizarse los bancos crecen y al crecer tienen más oportunidades de capitalizarse y abarcar más mercado, de igual manera crece y retroalimenta su poder. Los bancos tras crecer también se truecan en monopolistas.

Se desarrolla una tupida trama de interdependencia entre empresas financieras, bancos, y empresas de otros sectores, esta interdependencia es cada vez mayor. En esa época asegura

²⁵ *Lobbying* se define como la acción de influir o intentar influir en las decisiones de un gobierno mediante el contacto más o menos formal con los miembros del gobierno que tienen poder de decisión y acción buscando priorizar la ventaja de la mayoría del capital o del poder, no de la mayoría del pueblo.

²⁶ La retroalimentación del sistema monopólico es su característica, sin embargo no sabemos si estamos frente a un círculo virtuoso o un círculo vicioso, depende de la óptica política desde la que se observa el fenómeno.

Lenin se puede encontrar bancos representados por directores o por miembros de consejo de administración de empresas (Lenin 1917, p.48).

Se establece una tácita división del trabajo, cada banco se especializa en soportar a un tipo determinado de empresa constituyendo estos monopolios sólidos bloques (Lenin 1917, p.49).

Se puede observar ya un cambio de dimensión (escalar) de los enfrentamientos sociales, pero permanece su naturaleza. A lo largo del tiempo dichas escalas pueden variar de sindicato vs banco, estado débil vs estado fuerte, nación vs banco mundial. (Lenin 1917, p.53). El cambio de dominación del capital al capital financiero es característico del siglo XX (1917, p.56), entendiendo como capital financiero, exclusivamente en este contexto, al capital del que disponen los bancos, no para atender necesidades de otras personas naturales, sino para satisfacer a la industria, para hacerlo trabajar (Lenin 1917, p.56).

Se forman carteles de alcance internacional para acaparar el mercado sin competir por él afrontando a las empresas, y en nuestro tiempo a los estados, que se quedan al margen. Los procesos de concentración de las distintas actividades comerciales a nivel planetario, se dirigen de igual manera al reparto del mundo (Lenin 1917, p.91).

Lenin para su época lista cuidadosamente a los estados que poseen amplia injerencia en África, Polinesia, Asia, Australia y en el resto de América, en el listado en su época nombra ya a Estados Unidos junto con potencias europeas (1917, p.97), lo propio sucede al citar directamente como potencias colonizadoras a: Inglaterra, Rusia, Francia, Alemania, Japón y a Estados Unidos. (1917, p.102). Respecto a la injerencia sobre el globo terráqueo, para la época del estudio, la totalidad de las tierras vacías del globo ya han sido repartidas, ya pertenecen a un país (Lenin 1917, p.97).

Las posiciones desde el poder respecto al imperialismo, en un mismo periodo, son opuestas según observa Lenin, así aunque por 1840-1860 los dirigentes británicos eran contrarios a la política colonial, para finales del siglo XIX opiniones desde el capitalismo apoyaban públicamente el imperialismo aduciendo que el camino era el monopolio, otros llegaron a sostener inclusive que para salvar a los habitantes de Reino Unido la nación debía tomar físicamente posesión de más territorios-colonias, primero para desviar a estos territorios al exceso de población, y segundo para obligar el ingreso de sus productos en dichas colonias (Lenin 1917, p.101).

Observamos un símil con la contemporaneidad por un lado en su afán propagador de la democracia, divulgando la libertad como un valor a nivel planetario, coexistiendo por otro lado con las sanciones político económicas, llegando incluso a las intervenciones armadas de las latitudes que se oponen a los criterios monoplares, cabe decir: imperiales.

Si bien es cierto que política colonial e imperialismo existían antes del capitalismo, Lenin detecta una política colonial del capital financiero distinta a las políticas de otras etapas, con características propias (1917, p. 105) tales como la dominación de los monopolios, observa que para el capitalismo el dominio de las naciones en calidad de colonias es la única garantía completa de la permanencia de los monopolios. (Lenin 1917, p.105). En el problema colonial hay una forma de imperialismo que ciertamente subsiste hasta nuestros días: los países independientes políticamente, que sin embargo resultan ser profundamente dependientes, el propio Lenin encuentra como ejemplo a América del Sur (1917, p.109).

Se encuentra un lazo fuerte entre el capital financiero, el país que coloniza financieramente, y la burguesía del país que para hechos prácticos es colonia (Lenin 1917, p.110). Esta relación transfronteriza entre élites económico sociales es reafirmada por el pensador quien observa que el capital financiero y su imperialismo han creado una vastísima red de relaciones que hace militar a "todas las clases poseyentes al lado del imperialismo". (Lenin 1917, p.141)²⁷.

El extraño maridaje entre el imperio y las élites criollas que se alinean a los intereses de los extranjeros es percibida por Chomsky quien observa que por ejemplo en la dictadura de Brasil auspiciada por los estadounidenses los generales locales dejaron su propio país "en condiciones de desigualdad y penuria rara vez vistas en otras partes, pero en gran estado para los inversores foráneos y los privilegiados del país." (Chomsky 2004, p.135)

Las naciones y agentes que colaboren alineándose con los intereses del imperio naciente serán sujetos de miramientos consideraciones y pleitesías, por otra parte quienes no se muestren favorables sufrirán represalias "el castigo por estar "contra nosotros" puede ser severo, y los beneficios de alcanzarnos y seguir siendo "relevantes" son jugosos" (Chomsky 2004, p. 54).

La subalternización es imprescindible para el imperialismo. La relación imperio-colonia entre estados grandes y estados pequeños y/o poco desarrollados es la norma en época del imperialismo capitalista, se convierte en sistema general (Lenin 1917, p.110).

El capitalismo como anotamos recorrería sus propias fases, solo al llegar a las últimas fases caracterizadas por un grado muy alto de expansión y desarrollo deviene en imperialismo capitalista, en este proceso como característica fundamental la libre competencia, principio fundamental del capitalismo, se disuelve y es sustituida por los monopolios (Lenin 1917, p.112).

El monopolio como característica a nuestro parecer es extrapolable a cualquiera de las dimensiones a las que escala el fenómeno, es decir puede referirse a empresas monopólicas hasta naciones monopólicas, en todos los casos los monopolios se generan eliminando a los pequeños productores y subsistiendo únicamente los grandes. En tal virtud el imperialismo no es únicamente la fase superior del capitalismo, es claramente su fase monopolista (Lenin 1917, p.113), en esta fase se unen en una tupida trama y urdimbre los bancos monopolistas con las industrias monopolistas, esta fase incluye el reparto del mundo.

El imperialismo es la divulgación e imposición a las distintas latitudes del mundo ya repartido, de los criterios políticos de corte colonial caracterizados por la dominante condición monopolista (Lenin 1917, p.113). La estrategia de divulgación y de imposición de un único criterio político, y la presencia de magnitud monopolista de empresas y naciones esboza actualmente a la globalización.

Otros rasgos propios del imperialismo que coinciden con características del mundo contemporáneo del liberalismo global (llamado también neoliberalismo) son: la elevada concentración del capital y la producción, la fusión del capital bancario con el industrial²⁸ con el consiguiente surgimiento de la oligarquía financiera, cobra importancia la exportación de capital, repartición del mundo entre asociaciones monopolistas capitalistas internacionales, y el hecho de que se termina de repartir el mundo.

²⁷ La valla fronteriza del imperio, corazón de las naciones centrales, se extiende invisiblemente desde la frontera hasta los bordes de las ciudadelas adineradas en fases periféricas, para constatar este hecho en las obras sobre migración cfr. 5.1.2 Century 21, Marcos Ramírez ERRE, 1994 en esta tesis.

²⁸ La fusión del capital bancario con el capital empresarial, aunque Lenin no lo previó las empresas de servicios aparecerían con fuerza en el capitalismo monopolizado

Otra característica a nombrarse es la tendencia a anexionar no únicamente zonas agrarias, sino también zonas industriales (Lenin 1917, p.117), esta característica observada ya por Lenin es un vestigio del comportamiento que desarrollaran las compañías transnacionales en la globalización: la anexión de empresas de su mismo sector y de su misma especialización neutralizándolas como competencia. Cabe anotar que la época del capital financiero Lenin la detecta ya a principios del siglo XX (1917, p.120).

La fase superior del capitalismo se caracteriza por la coordinación de monopolios, los monopolios y su coordinación generan estancamiento (Lenin 1917, p.127), y acentúan la diferencia en el ritmo de crecimiento de las distintas áreas de la economía mundial. (Lenin 1917, p.124). Observamos que las balanzas nacionales en las que ofrecen un flujo positivo las empresas se perfilan entonces como naciones centrales; y las balanzas nacionales que no son engrosadas directamente por las transnacionales se perfilan como periferias. A las periferias pertenecen las naciones latinoamericanas donde se generan las migraciones.

Al tiempo del escrito de Lenin, el beneficio, el flujo de retorno o renta de los inversores (países rentistas) es mayor que el beneficio del comercio exterior del país más comercial del mundo, esto es parasitismo generado por el imperialismo. (Lenin 1917, p.129). Para estos estados usureros, la acumulación puede y genera renta, y la renta irracional puede premiar las manos caídas, la ociosidad del capitalista financiero y del capital.

Al cambiar la escala del problema de la renta de los inversores y al traerlo a nuestro presente globalizado, observamos los intereses y políticas de cobro usureras de las deudas externas de las naciones sudamericanas, cuya soberanía y libre albedrío han sido confiscados junto con los destinos de sus países hipotecados. Lenin advierte la explotación creciente de naciones pequeñas o indefensas por parte de las naciones más poderosas, cuyas rentas originan en la economía un "capitalismo parasitario" (Lenin 1917, p.161). La observación de Lenin se constata en la situación neocolonial de los países hispanoamericanos y la osadía de las naciones devenidas en imperios así como de los organismos internacionales de los que se valen: Fondo Monetario, Banco Mundial, etc.

El imperialismo una vez que ha determinado ganadores y perdedores, es decir imperio y colonias o neocolonias, descarga el trabajo más duro: primero el trabajo agrícola, después el de manufactura en humanos de otras etnias casi siempre más oscuras. El imperio se concede, eso sí, el privilegiado papel de rentista. (Lenin 1917, pp.135-136).

El trabajo muscular, o el trabajo mal remunerado es el sino que enfrentan los humanos que nacen en las naciones hispanoamericanas. Este es el futuro del que huyen los migrantes, pues en este nuevo Imperialismo según Lenin, debido a la diferencia entre ingreso por producción e ingreso por renta inversionista, disminuye o desaparece la emigración de los países imperialistas, y aumenta significativamente la emigración de los países más atrasados deudores o dependientes principalmente debido a que el trabajo es más fuerte y el salario considerablemente más bajo (Lenin 1917, p.137).

Víctor Raúl Haya de la Torre (1895-1979), realiza una importante revisión al concepto de Imperialismo de Lenin quien sostiene que "el imperialismo es la última etapa del capitalismo", critica esta visión como eurocentrista. De la Torre sostiene que en los países hispanoamericanos la primera forma del capitalismo moderno es la del capital extranjero imperialista, no la última. En efecto, es "la última etapa", pero solo para los países industrializados que han cumplido todo el proceso de la negación y sucesión de las etapas

anteriores. Mas para los países de economía primitiva o retrasada a los que el capitalismo llega bajo la forma imperialista, esta es “su primera etapa”.

2.2.1 Imperialismo y migración hispanoamericana.

Una de las características principales de las migraciones contemporáneas, es el cariz cada vez creciente de obligatoriedad de dichos desplazamientos, la figura del migrante que viaja porque puede es cada vez más desplazada por la del migrante que abandona su terruño porque debe. (Liberation 2013).

Es incuestionable la gran responsabilidad de las intrusivas políticas financieras económicas y hasta militares de los Estados Unidos en este mundo mono-polar que conducen a los hispanoamericanos a migrar.

La inmigración contemporánea correspondiente a la época del capitalismo avanzado, en etapa de imperialismo, es de naturaleza forzada.

Las migraciones humanas de gran escala comúnmente han estado relacionadas con desastres naturales o con escasos o agotamiento de recursos. En todo caso dependiente de las condiciones externas, y por lo tanto inmanejables, de la naturaleza.

Las migraciones contemporáneas ya no están tan ligadas con la adversidad de la naturaleza sino con la obligatoria globalización de la economía que ha especializado a los territorios predisponiéndolos a la ganancia o a la pérdida, dependiendo de su latitud y su peso político. (Liberation 2013).

Las migraciones hispanoamericanas contemporáneas son solo un efecto más de las directas intervenciones económico políticas de verdadera naturaleza imperial sobre los territorios hispanoamericanos (Liberation 2013).

Al año 2011 cerca de 3,1 millones de inmigrantes provenientes de las tierras centroamericanas permanecían en Estados Unidos, sumando a la fecha dada el importante valor relativo de 8% del universo de inmigrantes que vivían en ese país norteamericano.

Los centroamericanos deben su migración principalmente a las guerras civiles acaecidas en la década de los 80 tanto en Nicaragua como en El Salvador. Como consecuencia de las guerras 25% de la población salió en un impresionante éxodo huyendo de la violencia incontenible. Ya durante los primeros años de la década de los 70, se produjo un levantamiento de fuerzas revolucionarias en El Salvador y Nicaragua, que combatieron contra gobiernos dictatoriales o de todos modos ilegítimos, gobiernos apoyados por potencias extranjeras como Estados Unidos, que más adelante es destino de las migraciones que provocó.

Nicaragua.

En Nicaragua Anastasio Somoza DeBayle educado en “*West Point*” anglófono perteneciente a una de las familias más ricas de la zona y de América Latina, que hablaba con dificultad el español, dirige los destinos de Nicaragua de 1967 a 1972 y de 1974 a 1979 con la venia de Estados Unidos.

Su gobierno se enfrenta en armas al FSLN²⁹, en dicho enfrentamiento interviene directamente Estados Unidos. Las víctimas se cuentan por decenas de miles.

Una vez que el "FSLN" asume el poder, Nicaragua se ve sumida en un conflicto armado auspiciado directamente por la política de Ronald Reagan como presidente de los Estados Unidos. Subrepticamente la "Central de Inteligencia Americana" CIA entrena y forma paramilitarmente a los opositores al régimen nicaragüense conocidos como "contras", Estados Unidos bloquea económicamente a Nicaragua, envía más de 300 millones de dólares como apoyo y equipamiento para los contras, y los entrena directamente desde 1982 hasta 1990, después de la caída del muro de Berlín, de hecho la guerra termina en 1992 produciendo un gran éxodo de migrantes.

El saldo de la guerra de Nicaragua se cuenta en cerca de cincuenta mil muertos, ciento cincuenta mil heridos, treinta y ocho mil huérfanos, cuarenta mil lisiados y trescientos veinte mil desplazados de guerra en una población era de tres millones y medio de habitantes (Jiménez 2004, p. 629).

El Salvador.

El Salvador sufre también una guerra interna que desangra a la república durante poco más de diez años. La abismal brecha entre ricos y pobres situación en la que el 10% de la población disfrutaba alegremente el 80% de las riquezas del país aúna el descontento de esta nación pobre.

De modo fraudulento suben al poder primero el Cnel. Arturo Armando Molina posteriormente el Gral. Carlos Humberto Romero, en 1970 se crean las "Fuerzas Populares de Liberación Farabundo Martí" (FPL). La guerra no declarada se desarrolla de 1980 hasta después de la caída del Muro de Berlín 1992 (16 de enero de 1992). La República del Salvador es considerada uno de los frentes de la "Guerra Fría".

Durante la guerra civil oficiales del ejército convencional salvadoreño recibieron adiestramiento directo de Estados Unidos, comprometiendo la intervención a distintas administraciones estadounidenses como la de los presidentes: Carter, Reagan, G. Bush.

Particularmente durante la administración de Ronald Reagan, con su empeñamiento anticomunista, y su agresiva política de expansionismo del "libre mercado", América Central se convirtió en el frente de batalla contra la ola revolucionaria. Reagan no dudó en financiar al partido de derecha "Alianza Republicana Nacionalista" (ARENA), financiación que consistía en un desembolso de un millón de dólares al día, por un periodo que se prolongó 10 años. El período de Reagan también entrenó a "escuadrones de la muerte" que realizaron masacres en El Salvador.

El gobierno de Estados Unidos estableció en El Salvador unidades especializadas en la lucha irregular, llegando inclusive a entrenar en la tristemente célebre "Escuela de las Américas" a los "Batallones de Infantería de Reacción Inmediata" con asesores y soldados estadounidenses, con la misión exclusiva de enfrentar al "FMLN".

Estados Unidos llega inclusive a intervenir directamente en El Salvador enviando armas y municiones. Cerca de 500.000 salvadoreños se vieron obligados a abandonar el país.

²⁹ FSLN son las siglas del "Frente Sandinista para la Liberación Nacional".

El anhelo de liberación movilizó la energía de los salvadoreños, este esfuerzo se truncó con la intervención extranjera de Estados Unidos

La inmensa emigración no se produjo como un suceso normal al que desembocó la historia centroamericana, se dio por el intento interno de superar los legados del colonialismo y latifundismo en reclamo de la distribución racional de las grandes riquezas naturales del país, sumado a la intervención imperial extranjera que buscaba proteger sus propios intereses en suelo ajeno.

Ante la imposibilidad de mejora de la situación y ante la situación bélica cuya existencia y duración estaba auspiciada, el pueblo debe optar por tomar decisiones familiares y personales, decide la migración.

Como resultado del conflicto se cuentan entre 75.000 y 80.000 muertos y 1'500.000 desplazados exiliados.

Si el caso de las migraciones de Nicaragua y El Salvador tiene claras raíces en la Guerra Fría, aunque traspasa el límite temporal de la caída del Muro de Berlín, el caso de México tiene directa relación con el carácter imperialista de la globalización.

México

Si buscamos esbozar el imperialismo liberal, global con un caso ejemplar, al día de hoy ese caso es México. Este país norteamericano que sufrió la ocupación, y ultraje de la mitad de su territorio por parte de Estados Unidos en el siglo XIX, hoy en día es la primera nación en sufrir los embates resultantes de la política de la globalización.

La globalización en México se concretó antes que en el resto de hispanoamérica mediante el Tratado de Libre Comercio. Este tratado permitió a la burguesía casi aristocrática de México elevar grandemente sus ganancias utilizando la fuerza laboral explotada como mano de obra de las multinacionales estadounidenses (Liberation 2013).

El TLC o Tratado de Libre Comercio obligó a los pequeños agricultores ajenos a la mecanización de su labor, a competir en desleal medición de fuerzas con las inmensas corporaciones agrícolas de los Estados Unidos que arrasaron con los pequeños comerciantes.

Este tratado implementado en 1994 facilitaba el alcance y el consumo del producto estadounidense en detrimento del consumo del producto nacional, el acuerdo permite que los Estados Unidos y sus innumerables empresas demanden al gobierno mexicano “por prácticas comerciales <<injustas>>” (Liberation 2013).

Como resultado del desamparo del campesinado, y de la desprotección de la clase trabajadora, el Tratado de Libre Comercio produjo una gran migración de la clase mexicana oprimida, es decir del campesinado y de los trabajadores. (Liberation 2013). Antes del año 1994, en el que se firma el TLC, el número de migrantes procedentes de México que cruzaron a Estados Unidos era de 2 millones; veinte años después de la firma el número es de 10 a 12 millones.

Para el 2009 México ya era el país latinoamericano con mayor aumento de inequidad en la distribución de riqueza, resultado directo del Tratado de Libre Comercio (Liberation 2013).

Entre el 2006 y el 2008 la pobreza extrema considerada como la imposibilidad de acceso a una nutrición básica aumentó en México de 14,4 millones a 19,5 millones de personas. Ya para el

2008 47.2 millones de personas no tuvieron acceso a bienes básicos, es decir en México vivían en la pobreza 44.2% de la población, el 33% cumplía apenas el requisito mínimo para estar enmarcado en un nivel de vida básico (Liberation 2013).

En México la industria ilegal de los estupefacientes, cuya principal demanda se encuentra en Estados Unidos, ha desplazado también a su vez a millones de personas como consecuencia de la violencia con la que los carteles actúan para defender o acaparar el mercado de los narcóticos, reaccionan también a las condiciones creadas por los tratados de libre comercio (Liberation 2013).

La llamada guerra contra las drogas, en siete años ha dado como saldo la escandalosa cifra de 150.000 muertes, a la que se suman 27.523 desaparecidos 800.000 personas explotadas sexualmente, cifra que incluye a mujeres y a niñas, también ha dejado a 50.000 niños huérfanos y a 4'500.000 madres solteras.

Industrias estadounidenses como las de armamentos han gozado de un gran flujo de retorno como resultado de su parte de mercado en la guerra contra las drogas en territorio extranjero, mientras simultáneamente los grandes bancos estadounidenses lavan miles de millones de dólares surgidos en el fraude nacional, o en el tráfico (Liberation 2013).

Los migrantes latinoamericanos contemporáneos abandonan sus lugares de origen como consecuencia de un sistema económico planetarizado que los ha privado de oportunidades y espacio en sus propios países de origen

Bibliografía.

Impresa.

BECK, Ulrich. *Que es la Globalización? Falacias del Globalismo, respuestas a la globalización*. Barcelona: Paidós. 1997. ISBN 84-493-0528-4, p.97

CHOMSKY, Noam. 2004. *Hegemonía o supervivencia. El dominio mundial de Estados Unidos*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2004. ISBN 958-04-7825-2

HAYA, Víctor Raúl, 2010. *El Antiimperialismo y el APRA*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2010 (1ª edición 1936). ISBN: 978-612-4075-02-5

JIMÉNEZ, Carlos. 2004. *Nosotros no le decíamos presidente*. Santafé de Bogotá: Epígrafe, 2004. ISBN: 99924-0-359-4

LENIN, Vladimir. *El Imperialismo Fase Superior del Capitalismo* (ensayo popular). Pekin: Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1975 4ª impresión. Primera edición 1966.(Petrogrado: Zhizn' i znanie, 1917)

MONCADA, Alberto. *Para entender la globalización*. Valencia: Centro UNESCO, 2006.

Digital.

BORJA, Rodrigo. 2013. *Enciclopedia de la Política*. [en línea]. Quito: Fondo de Cultura Económica, noviembre 16, 2013 [citado febrero 03, 2015]. Disponible en Internet en: <http://www.encyclopediadelapolitica.org>

CLASORA, 2016. *Ranking de los países más ricos del mundo por PIB según el Banco Mundial* (2014) [en línea]. Abril, 12, 2016. [consultado: abril, 26, 2016] Disponible en Internet en: <http://es.classora.com/reports/t24369/ranking-de-los-paises-mas-ricos-del-mundo-por-pib-segun-el-banco-mundial>

EL BANCO MUNDIAL(a), 2016. *Población, total* [en línea] 2016.[consultado: abril, 27, 2016]. Disponible en Internet en: <http://datos.bancomundial.org/indicador/SP.POP.TOTL>

EL BANCO MUNDIAL(b), 2016. *Superficie (kilómetros cuadrados)* [en línea]. Disponible en Internet en: <http://datos.bancomundial.org/indicador/AG.SRF.TOTL.K2>

EL PAIS. 2015. *¿Cuáles son las mayores economías del mundo? ¿y las más diminutas?* Amanda Mars. Abril, 16, 2015 [consultado: abril, 25, 2016] Disponible en Internet en: http://economia.elpais.com/economia/2015/04/15/actualidad/1429060990_180502.html

INTERNATIONAL MONETARY FUND. 2014. *Report for Selected Countries and Subjects* [en línea]. Abril, 2014 [consultado: abril, 26, 2016]. Disponible en Internet en: <http://www.imf.org/external/pubs/ft/weo/2014/01/weodata/weorept.aspx?sy=2013&ey=2019&scsm=1&ssd=1&sort=country&ds=.&br=1&c=512%2C668%2C914%2C672%2C612%2C946%2C614%2C137%2C311%2C962%2C213%2C674%2C911%2C676%2C193%2C548%2C122%2C556%2C912%2C678%2C313%2C181%2C419%2C867%2C513%2C682%2C316%2C684%2C913%2C273%2C124%2C868%2C339%2C921%2C638%2C948%2C514%2C943%2C218%2C686%2C963%2C688%2C616%2C518%2C223%2C728%2C516%2C558%2C918%2C138%2C748%2C196%2C618%2C278%2C624%2C692%2C522%2C694%2C622%2C142%2C156%2C449%2C626%2C564%2C628%2C565%2C228%2C283%2C924%2C853%2C233%2C288%2C632%2C293%2C636%2C566%2C634%2C964%2C238%2C182%2C662%2C453%2C960%2C968%2C423%2C922%2C935%2C714%2C128%2C862%2C611%2C135%2C321%2C716%2C243%2C456%2C248%2C722%2C469%2C942%2C253%2C718%2C642%2C724%2C643%2C576%2C939%2C936%2C644%2C961%2C819%2C813%2C172%2C199%2C132%2C733%2C646%2C184%2C648%2C524%2C915%2C361%2C134%2C362%2C652%2C364%2C174%2C732%2C328%2C366%2C258%2C734%2C656%2C144%2C654%2C146%2C336%2C463%2C263%2C528%2C268%2C923%2C532%2C738%2C944%2C578%2C176%2C537%2C534%2C742%2C536%2C866%2C429%2C369%2C433%2C744%2C178%2C186%2C436%2C925%2C136%2C869%2C343%2C746%2C158%2C926%2C439%2C466%2C916%2C112%2C664%2C111%2C826%2C298%2C542%2C927%2C967%2C846%2C443%2C299%2C917%2C582%2C544%2C474%2C941%2C754%2C446%2C698%2C666&s=NGDPD&grp=0&a=&pr.x=84&pr.y=17#top>

LIBERATION, 2013. *El imperialismo, la inmigración y Latinoamérica* [en línea]. Abril, 27, 2013 [consultado: abril, 27, 2016]. Disponible en Internet en: <https://www.liberationnews.org/el-imperialismo-la-inmigracion-y-latinoamerica-html/>

SHANGHAI RANKING COLSULTANCY. ACADEMIC RANKING OF WORLD UNIVERSITIES SINCE 2003. 2015. *Ranking Académico de las Universidades del Mundo 2015*. [en línea]. Abril, 21, 2016 [septiembre, 15, 2015] Disponible en Internet en: <http://www.shanghai-ranking.com/es/ARWU2015.html>

THE ECONOMIST. 2016. *Full Time MBA ranking. 2015*. [en línea] [creado Octubre, 13, 2011] citado en: abril, 25, 2016. Disponible en Internet en: <http://www.economist.com/whichmba/full-time-mba-ranking>

2.3 Filosofía de la liberación, el aporte de Dussel.

Hemos determinado que nuestro presente se desarrolla en un planeta en franca globalización en un mundo monopolar de capitalismo avanzado. Como hispanoamericanos nuestro presente además está marcado por una pesada herencia postcolonial. La reacción interna, táctica y la respuesta a estas realidades es la *filosofía de la liberación*.

Esta filosofía en su texto clave del mismo nombre se presenta en seis niveles de reflexión: proximidad, totalidad, exterioridad, mediaciones, alienación y liberación; y en cuatro situaciones metafísicas: política, erótica, pedagógica, antifetichismo (Dussel 1996, p.129).

Un pensamiento de liberación, esfuerzo intelectual que persigue el anhelo de libertad, solo se desarrolla en el caso hispanoamericano, en la cautividad sutil del dominio. Este dominio lo podemos rastrear desde bien atrás en nuestra historia, ya Bartolomé de las Casas observó para Europa dos maneras de dominar a la periferia americana, la una por la guerra a muerte, la otra con la servidumbre perpetua de los sobrevivientes (Dussel 1996, pp.21).

La oprobiosa dominación ha cambiado de matices, y los pensamientos libertarios por lo mismo se han acomodado al tiempo y al tipo de dominación, uno de estos pensamientos sistematizados es la *filosofía de la liberación*, cuyo reciente nacimiento apenas data de 1970 en tierras argentinas (Dussel 1996, pp.21).

Retrocediendo a la misma etapa clave a la que se refieren el poscolonialismo y el imperialismo, esto es a la colonia, Dussel observa que entonces la *mismedad* europea ya prevé tres vías de dominación sobre el *otro* joven: la población americana, estas formas de dominación son:

La muerte del otro

Dominación erótica (a la mujer sobreviviente)

Dominación pedagógica ³⁰ (1996, pp.21)

La *filosofía de la liberación* coincide en los criterios de centralidad y periferia, es consciente del poder de ambas fases traducido en la importancia de todos los hechos y todas las facetas de las fases, sus naciones y habitantes. Dussel sostiene que “el centro es; la periferia no es” (1996, p.17). Toma como naciones centrales a Japón, Estados Unidos, URSS y Europa Centro, sostiene que el florecimiento de la modernidad es el resultado directo del impulso de los factores de producción arrebatados a las colonias. Dussel asevera que antes del *ego cogito* fue indispensable el *ego conquiro* (Dussel 1996, p.15).

De hecho al *ego cogito* cartesiano no solo anteceden sino que dan a luz las cruentas conquistas a los imperios inca, maya después a toda América, tampoco conviene olvidar que al *ego cogito* le antecede también la campaña de secuestro y esclavismo de africanos (Dussel 1996, pp.19-20). Es con este *ego cogito* observa Dussel que los imperios inglés, francés y posteriormente estadounidense “poseen una ontología que los justifica” (Dussel 1996, pp.19-20) coincide el filósofo argentino con el criterio de la *hybris del punto cero* en la que se fundará la colonialidad del saber.

³⁰ Se refiere a la dominación pedagógica del niño sobreviviente, y de los que llegan, como vemos este concepto está profundamente relacionado con la dominación del saber.

Insistiendo en la colonia, es precisamente en esa etapa cuando surge la pregunta que buscará justificar teológicamente y filosóficamente la barbarie y el posterior yugo del pueblo americano ¿son hombres los habitantes de la periferia americana?, la respuesta conceptual de las naciones centrales se sufre hasta nuestros días: son bestial mano de obra, ajenos a la cultura del centro, lo que les hace ajenos a la cultura a su parecer (Dussel 1996, p.16), conviene así el aprovechamiento de su fuerza pero no es deseable su presencia *intramuros*.

Frente a esta realidad la “filosofía de la liberación” medita sobre lo concreto, sobre lo no filosófico, sobre la verdad y sobre la realidad tangible que es lo que atañe profundamente a las latitudes hispanoamericanas. Esta filosofía enaltece e insta a la práctica, se basa en la sincera inteligencia filosófica que nada tiene que defender porque de hecho nada tiene; es auténtica, y lo es porque nace en y por la opresión (Dussel 1996, p.16). Contra la estrategia imperial, apoyada en la tradición colonial traducida en postcolonialidad, brota esta filosofía.

La *filosofía de la liberación* acuñación del intelecto crítico por excelencia observa que desde el inicio de la historia de la celebrada filosofía europea, posteriormente occidental, las filosofías helenísticas romanas ya se alinearon a los intereses de las clases esclavistas justificando su dominación (Dussel 1996, p.18). No es entonces de extrañarse que la filosofía contemporánea sirva para diagnosticar licuaciones de la realidad y para otros pocos amaneramientos gráciles del intelecto.

La nueva filosofía por ser nacida en la América oprimida³¹, busca la concentración del pensamiento en lo concreto en lo cotidiano tiene su asidero y su explicación en la historia y en la realidad contemporánea de la parte más deprimida de América: Hispanoamérica, Dussel justifica el pragmatismo de su aporte ¿Como puede ser la sincera postura de nuestra periferia una abstracción ajena, de tendencia idealista si nuestra realidad cotidiana es una serie de sucesos violentos que exigen confrontación para la liberación? (1996, p.16) esa mismo es la postura teórica de esta tesis.

Esta filosofía parte observando el asombro que sobrecogió a los conquistadores al llegar a tierras americanas que divide *unos* de *otros*, *mismos* de *otros*, asombro que retornando a la Europa conquistadora encuentra su precedente en los griegos quienes determinan la existencia del ser y el no ser, el culto y el bárbaro, el de adentro y el de afuera, el ser llega hasta las fronteras...más allá está el no ser (Dussel 1996, p.17). Este pensamiento en nuestra contemporaneidad determina aun la figura de nacionales *versus* extranjeros e inmigrantes, figura capital en el tema de las migraciones hispanoamericanas.

Hay que tomar en cuenta una cierta fuerza gravitacional de las dos fases: lo periférico parece ser periférico y marginal en todo lo que acomete; y lo céntrico promete ser céntrico en todo lo que afronta. Lo mismo sucede con las escuelas filosóficas, todas las escuelas observan la posición eurocéntrica como afirmación previa, Dussel es categórico “la liberación es posible sólo cuando se tiene el coraje de ser ateos del imperio, del centro” (1996, p. 20) este criterio frontal se repite en otros ámbitos abordados por la *filosofía de la liberación*: el cognitivo, el económico, el estético, etc.

Dussel y su filosofía invitan a la independencia de credo, de pensamiento y de sus estrategias, aun conscientes de que sobre el ateo del imperio del centro, digamos una nación o un individuo, pende una amenaza, esta no es únicamente la descalificación.. La amenaza pasa del mundo de lo ideal al mundo material, entendiendo que ha existido existe y existirá el riesgo de agresión económica política y hasta militar por parte del encumbrado centro.

³¹ La parte oprimida de América es la parte sur de Norteamérica, Centroamérica y el Caribe y Sudamérica.

2.3.1 Conocimiento y niveles

Respecto al conocimiento, la *filosofía de la liberación* diferencia cuatro niveles de discurso que pretenden penetrar a la realidad de los hechos, estos son: el del hombre primitivo, el del hombre de la calle, el del científico, el discurso del dialéctico. Todos son discursos críticos y superan al discurso que les antecede, y son también ingenuos respecto al que les supera o precede (Dussel 1996, p.186).

Obviamente los dos primeros por caracterizarse por el conocimiento limitado, el tercer discurso, el discurso científico, desarrollado en el proceso científico es demostrativo.

El cuarto discurso, se basa en la dialéctica, la cual constituye un método más que científico pues consigue pasar de lo abstracto a lo concreto (Dussel 1996, p.184), en su proceso parte de las teorías y se basa en supuestos histórico, sociales, económicos, trasciende de lo abstracto (ciencia) a lo concreto (real vivencial.)

Respecto al último discurso, al dialéctico, es mejorado por la *analéctica*, el método creado por la *filosofía de la liberación*, si en la dialéctica uno se opone a otro, en la *analéctica* busca superar esta situación de un modo extremadamente empático poniéndose en la posición del *otro*. El momento analéctico se refiere al *otro*, así su categoría natural es la exterioridad.

Si la analéctica se diferencia de la dialéctica negativa es porque la pretende superar al sostener que todo hombre se sitúa más allá de la totalidad. Al referirse al *otro*, su posición desde la exterioridad consiste en saber colocarse y discursar desde el pauperismo, discursar “desde la dignidad del expulsado de capital” (Dussel 1996, p.187).

El *momento analéctico*, auténtico aporte de la *filosofía de la liberación* constituye la afirmación de la exterioridad (Dussel 1996, p.188) y sigue esta secuencia:

primero la totalidad es puesta en cuestión por la presencia y manifestación del *otro* que interpela;

se escucha su palabra, se conciencia sobre su palabra;

se acepta su palabra aun en la incompreensión;

se cumplen los requerimientos de dicha protesta, esta es la praxis por el oprimido (Dussel 1996, p.187).

2.3.2 Conocimiento científico

Profundizando en el tercer discurso, en el científico observamos su producto el conocimiento científico y la ciencia como acumulación lógicamente acrecentada e interrelacionada de dicho conocimiento. De la ciencia Dussel observa que “Tan ideológica puede ser la ciencia como la conciencia vigente de las masas” (1996, p. 147) coincide con el criterio de *colonialidad del saber* que se desarrolla alrededor de su pilar: la *Hybris del punto cero*. Por lo expuesto siempre cabe partir del hecho de que no hay ciencia libre de doctrina política (Dussel 1996, p.191). “Toda mediación significativa, semiótica, es ideológica cuando oculta, y por ello justifica, la dominación práctica [...]” (Dussel 1996, p.194).

El autor sudamericano utiliza palabras como cientificismo, pedagogismo, politicismo, esteticismo para referirse y señalar a diversos métodos que expresan una posición ideológica ajena a la liberación, que encubren, oculta o disimula la dominación ideológica (Dussel 1996, p.194).

Con este antecedente la *filosofía de la liberación* observa que la ciencia ha caído en el cientificismo ideológico al obviar los momentos dialéctico y analéctico. El momento dialéctico la permitiría contextualizarse con coherencia en su lugar y tiempo, y la *analéctica* le permitiría ser coherente con las cuitas de los más oprimidos, en función de quienes actuaría (Dussel 1996, p.194). Al contrario la ciencia actúa en una dimensión fingida atemporal, adecuando su tecnología resultante inclusive para facilitar la dominación a los oprimidos.

Los estados centrales rigen sobre los estados periféricos sirviéndose de algunas herramientas, una de estas es la aplicación del conocimiento. El cientificismo da a los estados centrales el poder para imponerse sobre la periferia (Dussel 1996, p.47). Todos los principios de la ciencia tienen evidencia cultural, por lo que los logros científicos sirven a proyectos no científicos. El uso del conocimiento adquirido y ordenado con criterios cartesianos, y utilizado para la dominación, coincide con el criterio de *hybris del punto cero* y de la *colonialidad del saber*.

El peor lastre para el desarrollo de acuerdo a Dussel son los cientificistas y los tecnólogos, los primeros pues generan y distribuyen ciencia aparentemente estéril, inocua no contaminada a la periferia; y los segundos que optan por exportar aparentes criterios técnicos que resultan ser recetarios de implementación de sus agendas y de su política para sus intereses³². Tanto los científicos como los tecnólogos mantienen a la periferia básicamente en un neocolonialismo obediente y dependiente de las naciones centrales (Dussel 1996, p.194).

2.3.3 Conocimiento

La fundación en colonia de una ingente red de universidades fue el comienzo de la dominación cultural (Dussel 1996, pp.21). En este punto nuevamente coincide con la *colonialidad del saber*, y con las observaciones hechas al *Imperialismo* en páginas anteriores.

La divulgación de los conocimientos y sus doctrinas políticas desde el centro resulta clave para consolidar la supremacía, así las oligarquías coloniales copian la filosofía metropolitana de los estados centrales en sus lugares de estudio en UK o en Francia, lugares donde son formados en la tradición europea (Dussel 1996, pp.24). Resulta lógico que los filósofos modernos europeos desde sus naciones centrales interpreten a las *periferias*, lo deplorable es que los filósofos coloniales de las *periferias* repitan una idea que no les refleja y que les es extraña (Dussel 1996, pp.24). La filosofía así ha enseñado el ser a los europeos y ha convencido del no ser a los americanos y demás *periferias* (Dussel 1996, pp.24).

³² Para observar la impresión de intromisión e injerencia extranjera en las obras sobre migraciones hispanoamericanas cfr. Toy an-horse, Marcos Ramírez ERRE, 1997 en esta tesis.

2.3.4 Imperialismo y economía.

La *Filosofía de la Liberación* aduce que existen tres revoluciones industriales: la primera mecanista, la segunda financiera monopolista, a la que ya se refirió Lenin con quien coincide, aumenta la afirmación del pensador ruso al afirmar una tercera revolución: la de coordinación de transnacionales (Dussel 1996, pp.24). Si la coordinación de empresas y bancos dio lugar a los monopolios, la coordinación de empresas transnacionales asegura neocolonias, esta sería la revolución en la que se enmarca la globalización, horizonte temporal de nuestro estudio.

El imperialismo actual controla con mayor o menor frontalidad a sus neocolonias y ejércitos, mientras la publicidad de sus empresas adhiere los deseos las necesidades y las voluntades de las oligarquías de la periferia (Dussel 1996, pp.25). Este último punto en nuestro presente coadyuva a la colonialidad del ser.

Desde el exterior prohibido al que se le ha negado la opinión nace la *filosofía de la liberación* como una filosofía bárbara. (Dussel 1996, pp.26). Es mediante este pensamiento *crudo* que el pensador argentino propone “la liberación neocolonial del último y más avanzado grado de capitalismo: el imperialismo norteamericano” (1996, pp.26).

2.3.5 El hecho económico

Respecto al ámbito económico, punto imprescindible para la *filosofía de la liberación* y para la *teología de la liberación*, el filósofo E. Dussel al igual que los postcolonialistas y que el equipo “Colonialidad Modernidad”, reconoce también el antecedente colonial de la actual alienación laboral fundada en una de las más importantes migraciones al continente americano: el esclavismo del otro africano, también reconoce como antecedente de la actual alienación laboral al semi-esclavismo del *otro* nativo americano forzado a trabajar en encomiendas, obrajes y en la durísima minería.

Según la filosofía de la liberación las escalas sociales de criterio racista, vigentes hasta hoy en día, se constituyen sobre pilares coloniales. En el mismo momento histórico se construyen los criterios de trabajo económico-poético que se reducen nuevamente a la venta del ser trabajando en las maquilas bienes que otros utilizarán, a cambio de un salario que no compensa la energía y el tiempo invertidos (Dussel 1996, p.165).

Se reduce también al pago injusto por los productos ofrecidos por las periferias. El sistema actual se basa en esta asimetría, funciona con la injusticia. Cuando la periferia tenga poder para exigir precio justo, que incluya la suma de los costos justos, por sus materias primas, todo el sistema estallará (Dussel 1996, p.139).

Los últimos puntos hasta el día de hoy constituyen un factor de repulsión que incita las migraciones hispanoamericanas. Dussel coincide también con los criterios poscoloniales al aducir que el capitalismo nace en Europa gracias a la renta del dinero procedente del campo, pero principalmente gracias al flujo continuo de dinero procedente de las colonias americanas (Dussel 1996, p.169).

En los dos extremos del mismo concepto observamos que si el dar de mamar al niño constituye la economía utópica del alimentarse sin trabajar, (Dussel 1996, p.168) el parir directamente al

suelo de trabajo³³, al trauma de la alienación del trabajo, constituye la economía distópica o cacotópica.

En el hecho económico tanto la consolidación del *imperialismo* como el afincamiento de la diferencia de clases en las fases periféricas se da por la plusvalía capital – trabajo, esta es la falsa ganancia que se consigue extrayendo injustamente una porción del capital que le corresponde al obrero por su trabajo, mermando una supuesta utilidad del costo merecido por el trabajador por concepto de su mano de obra. Esta transferencia injusta bautizada como *alienación esencial* por el filósofo Dussel, presente en la simple relación patrón obrero, se reproduce y mantiene aún en otras escalas económicas en la relación de empresas transnacionales con mercados dependientes y finalmente en la relación estados centrales con zonas periféricas (Dussel 1996, p.176). Este “surplus” conseguido en las periferias advierte Dussel que “[...] es *vida* de los pobres de la periferia que alimenta la economía del centro” (Dussel 1996, p.175).

Las empresas de las naciones centrales al haber acumulado y reinvertido el capital conseguido desde su surplus, presionan para seguirlo haciendo con impunidad, en palabras de Enrique Dussel “una vez que algunos poseen todo y el resto nada, se decreta la libertad económica de producción, venta, compra, publicidad: la *competition*³⁴” (1996, p.178), surge la asimetría entre fase central y periferias, que únicamente tiende a acentuarse.

La imperfección simétrica, o mejor dicho la franca asimetría que se observa entre el centro y la periferia, encuentra su reflejo al interior de los propios estados periféricos en la relación existente entre las privilegiadas ciudades céntricas *versus* las paupérrimas regiones de campo y suburbios (Dussel 1996, p.175) se fundan así los motivos de repulsión y de atracción de las migraciones internas³⁵, características de Hispanoamérica.

2.3.6 Proximidad y proxemia.

El americano descubierto, y por extensión el *otro* relegado tiene un papel protagonista en la nueva filosofía propuesta por Dussel. En su pensamiento opone la fenomenología a la epifanía identificando la primera con el ser, y la segunda con la revelación del otro oprimido (Dussel 1996, pp.28).

Antecediendo a la distinción entre *mismo* y *otro* esta el ser humano igual, puro y llano que como cualquier elemento puede estar distante o no de otro. Al tener voluntad y capacidad de locomoción puede generar mayor o menor distancia hacia sus congéneres. Desde la *filosofía de la liberación* se hace una distinción fundamental en la acción de acercarse. El acto de acercarse a las cosas Dussel lo especifica como *proxemia*, solo el acercarse hacia alguien es el *aproximarse* concepto que al filósofo interesa (Dussel 1996, p.30).

Si la *proximidad* es necesaria es porque da una tercera alternativa lejos de la *mismedad* y la *otredad* produce prójimos, produce un *nosotros* (Dussel 1996, p.31).

³³ El parir directamente al suelo del trabajo es una figura presentada en la conflictiva frontera sur, para observar el registro de esta impresión de alienación y distopía cfr. *The Middle of the road, La mitad del camino*, Silvia Gruner, 1994 en esta tesis.

³⁴ Para observar la impresión de competencia y libertad en las obras sobre migración hispanoamericana cfr. 5.2.2 Las Reglas del Juego, Gustavo Artigas, 2000 2001 en esta tesis.

³⁵ Para acercarse a la impresión de los destinos de las migraciones internas en las migraciones hispanoamericanas cfr. 5.1.2 Century 21, Marcos Ramírez ERRE, 1994 en esta tesis.

Respecto a la *proximidad*, es característica típica y única del ser humano, pero además es innata *ab initio* tal es así que la *proximidad primera* es una condición única del hombre. El contacto hombre - hombre debido a nuestra naturaleza mamífera es vivencial desde el nacimiento en el que nos recibe otro humano y no directamente la naturaleza. El nacimiento así, nuestra primera experiencia trascendental, es de *proximidad* y no es una simple experiencia *proxémica*. (Dussel 1996, p.32). Nos referimos a que el hombre no nace en la naturaleza, nace de y en otro ser humano. (Dussel 1996, p.32).

La *proximidad* se traduce en reconocimiento súbito. La inmediatez madre hijo se traduce en la inmediatez cultura pueblo, tan pronto como nace el individuo es recibido y alimentado por su cultura (Dussel 1996, p.32). Sin voz ni voto el individuo inmediatamente nace con las ventajas o desventajas de su nación, inmediatamente el individuo es o no es³⁶. El ser humano no nace aislado, nace en un determinado medio geográfico, nace en una determinada coyuntura histórica, política, económica y cultural que lo forma (Dussel 1996, p.32).

Si la *proximidad* es imprescindible para la *Filosofía de la Liberación* es porque constituye la fuente generatriz de la reciprocidad (Dussel 1996, p.33), esto es del entenderse en conjunto y de un modo incluso superior al empático. La proximidad verdadera, la proximidad genuina se encuentra por ejemplo en la eliminación de distancias de toda clase con el necesitado, con el débil porque no puede dar de sí, es verdadera esta proximidad porque no se recibirá retribución (Dussel 1996, p.34). La *proximidad*, busca convertir otros seres humanos en prójimos no aprovecharse de ellos (Dussel 1996, p.34).

2.3.7 Conceptos

La filosofía planteada por Dussel, maneja una serie de conceptos dentro de su sistema de pensamiento. Primero distingue las existencias que en unos casos fungen de contenedores aunque más adelante sean también contenidos. La primera existencia que distingue son los *entes*, es decir las existencias no humanas las cuales al relacionarse se corresponden por la *proxémica* o lo *óntico*. Pueden ser entes sustantivos, o entes no sustantivos. Los entes con sentido conforman el *mundo*, es decir, *mundo* es la totalidad completamente limitada donde todo objeto o hecho llamado *ente* tiene un sentido (Dussel 1996, p.36).

Entre *mundo* y *ente* que lo conforma siempre hay un ser humano, este como centro organiza a los *entes* desde los cercanos con mayor sentido hasta los más lejanos, extrafronterizos o periféricos desde luego con menor sentido. (Dussel 1996, p.38)

La siguiente escala es el *cosmos*, el cual es el conjunto total de todas las cosas sean conocidas o desconocidas por el ser humano, la diferencia principal entre *mundo* y *cosmos* es que el mundo es por el hombre y en relación al hombre, mientras que el cosmos es inclusive sin el hombre. El mundo es el gran sistema por excelencia, de hecho los sistemas políticos, económicos son solo subsistemas de este gran sistema. El cosmos lo es todo (Dussel 1996, p.38).

Nuestros *mundos* son fragmentos, porciones de *cosmos* que se relacionan con nosotros de una u otra forma. En nuestro presente estos *mundos* han sido configurados con la intención de

³⁶ Para constatar la figura de la pertenencia a una nación, a su cultura y todo el imaginario que esto implica como poderoso antecedente elemento característico de las migraciones hispanoamericanas, cfr. 3.1.1 The line and the mule, Fernando Arias, 1997 en esta tesis.

alcanzar máximo plusvalor y constante ganancia (Dussel 1996, p. 39). Si por la cercanía a otras personas nacemos en una sociedad, por la cercanía a los *entes* nacemos a un determinado *mundo*. Si hay un sistema fundamental, ese sistema es el *mundo* (Dussel 1996, p.41).

Nuestros mundos están definidos hasta el punto de nombrarlos o limitarlos de otros mundos. Esta observación resulta precisa frente a las fronteras y las migraciones “Miramos al mundo desde los barrotes de nuestra celda y creemos que son los barrotes de la celda donde están encarcelados los otros” (Dussel 1996, p.47).

Dussel observa que ajeno a toda proximidad, el trabajador libre, y el pobre son exterioridad para el capitalista, el pobre de hecho es expulsado del *mundo* (Dussel 1996, p.57), ya no pertenece al *mundo* de lo normado. En esta no pertenencia radica su relación con los inmigrantes: ambos no pertenecen al *mundo*. Lo propio se observa del trabajador proletario, el cual ciertamente es libre pero no de decidir, sino libre de factores propios de producción, es libre en el sentido de carente de, falta de (Dussel 1996, p.55).

Dussel desde la filosofía de la liberación observa la confrontación de dos lógicas:

-la lógica de la totalidad, que discursa desde la identidad hacia la diferencia, aduce que es una lógica de la alienación de la exterioridad que cosifica la alteridad del otro hombre;

-lógica de la exterioridad, otredad o alteridad, la cual se opone a la lógica de la totalidad, pues discursa desde la libertad del otro, indica que esta lógica no es evolutiva sino histórica, no es simplemente dialéctica ni científico fáctica (aunque reconoce y se basa en ambos principios) sino *analéctica* (Dussel 1996, p.58).

La posición *analéctica* evita las trabas de la agresiva antipatía, supera los límites de lo ajeno. *Analéctica* es la “escucha en interpretación de la palabra de la voz del oprimido para su liberación.”

2.3.8 Otredad.

La filosofía expuesta por Dussel, atendiendo al tema del otro, de la otredad, tema que nos atañe por estar profundamente relacionado con las migraciones Hispanoamericanas, expone que el ser es, mientras el no ser puede ser *otro*. De hecho el *otro* es un *no ser*, el *otro* es: el bárbaro, la mujer y todo el que no esté en condición de norma o dominante en el sistema. Como otredad, como alteridad de la totalidad el *otro* es nada, pero de esta *nada*, surgen los nuevos sistemas (Dussel 1996, p.61).

El *otro* es la exterioridad, alteridad de “lo mismo”, es decir más allá de todo sistema, también observa que esa alteridad se pronuncia pues el hombre es diferente, distinto desde su origen y su alteridad, su otredad irá creciendo hasta el día de su fin (Dussel 1996, p.58). El ser se presenta como *otro* al separarse del espacio normado, el *otro* se muestra en su exterioridad precisamente cuando se presenta completamente distinto fuera de la norma no habitual ni cotidiano (Dussel 1996, p.58). El otro solo es *otro* cuando es exterior y permanece exterior a toda totalidad.

Tanto el trabajador, como el indigente y el oprimido son el *otro* del sistema, pues en todo caso todos ellos son víctimas del capital en un caso mal intercambiado, en el otro, caso extremo,

inexistente o negado (Dussel 1996, p.60). Dentro del oprimido se halla el inmigrante extranjero, también víctima del capital que se alinea en su exterioridad con el proletario. Según Dussel el *otro* en este caso inmigrante viene a constituir la exterioridad que en las naciones centrales en estos tiempos es concebido como *plus de trabajo*, como sobrante que el sistema al no poder integrar lo niega³⁷ y lo reprime (1996, p.161).

La sola presencia del rostro del *otro*, del pobre, del explotado, del oprimido, del inmigrante es ya provocación subversiva para el sistema que no los observa y no los contempla (Dussel 1996, p.59), no cuenta con ellos pues no los tenía previstos. Frente a la alteridad presente, desvelada hay dos posiciones: la del hombre justo y la del hombre injusto. Para el justo el *otro* es la posibilidad y hasta el inicio de un mundo más equitativo, mientras que para el o los injustos el *otro* es una desgracia, es provocación, riesgo y fin del sistema (Dussel 1996, p.59).

Frente al sistema estandarizado y uniforme, en el que abunda lo normal en el que se atrinchera la “mismedad” surge el “otro”. Este “otro” pone en peligro la unidad de “lo mismo” pues se presenta como diferente, como enemigo del sistema (Dussel 1996, p.67).

Al interior del sistema se teme el riesgo de la presencia y multiplicación del “otro”, riesgo porque al ser distinto puede alterar el sistema. Con la finalidad de mantener el orden vigente, el *statu quo* y la línea normal de la “mismedad”, antes de que el “otro” desprestigie el sistema, surge el héroe del sistema³⁸, este elimina al otro de una vez, tal como lo hace la CIA actuando como brazo armado de las empresas transnacionales (Dussel 1996, p.68), y tal como en la historia lo hicieron: Hitler, Cortés, Pizarro...etc. (Dussel 1996, p.68).

El *otro* constituye siempre la amenaza potencial del *mismo*, en tiempo de peligro esta amenaza es activada y el otro pasa fácilmente a ser *el enemigo*³⁹.

El centro constituido en *mismedad* comienza por destituir al *otro* de su exterioridad, de su estado ajeno, de su inmunidad. Se objetualiza, se cosifica al *otro* hasta el grado de convertirlo en un instrumento degradado y neutralizado cuyo lugar jerárquico en el sistema resulta a todos innegable. Entonces puede destruirlo (Dussel 1996, p.71).

Europa se entrega a la tarea de aniquilar la alteridad (otredad), extiende con violencia las fronteras de su mundo, para el caso que tratamos cabe observar que desde 1492 anexa los territorios americanos en lo que constituye Hispanoamérica fruto de la aniquilación de su exterioridad, aniquilación llevada a cabo en nombre de la civilización (Dussel 1996, p.69).

2.3.9 Alienación.

Cuando el *otro* no es exterminado, es al menos neutralizado. No se le permite ni se le ha permitido ser “otro”, mantener su distinción. Se lo aliena⁴⁰, es decir se niega al otro como otro. Dicho de otra manera se le hace perder su ser al pretender incorporarle (Dussel 1996, p.70).

³⁷ Para aproximarse a la impresión de negación por invisibilidad del otro en las migraciones iberoamericanas cfr. 12 trabajadores remunerados para permanecer en el interior de cajas de cartón, Santiago Sierra, 2000 en esta tesis.

³⁸ Pensamos ahora mismo en el candidato presidencial Donald Trump y su discurso furibundo dirigido contra los inmigrantes iberoamericanos. Mediante su propuesta Trump pretende posicionarse como *héroe del sistema*. Para más información ver: TRUMP, Donald. 2016. *Immigration reform that will make America great again* [en línea]. consultado en: mayo, 05, 2016. Disponible en Internet en: <https://www.donaldjtrump.com/positions/immigration-reform>

³⁹ Para acercarse a las reflexiones sobre la tensión entre zonas en las migraciones iberoamericanas cfr. 4.2.1 By the Night Tide, junto a la marea nocturna, Helen Escobedo, 1994 en esta tesis.

⁴⁰ Sobre alienación en el tema de las migraciones hispanoamericanas, cfr. 1.5.1 133 personas remuneradas para teñir su pelo de rubio, Santiago Sierra, 2001 y 1.5.2 San Francisco Varas emigrante, San Francisco Varas deportado, Marco Antonio Alvarado, 1999 en esta tesis.

Este criterio coincide con el concepto de *colonialidad del ser* propuesto por el grupo de estudios “Colonialidad Modernidad”.

Toda alienación sea de la naturaleza que sea se materializará finalmente en el campo económico. (Dussel 1996, p.71) de ahí que en la obra de Santiago Sierra, en cualquiera de las que citamos, se incluye y sobrecoge la paga.

Esta alienación económica de los pueblos, entre ellos de los hispanoamericanos, es fruto de la expansión estadounidense, y de la expansión europea. Mediante ella han sido reducidas las naciones hispanoamericanas a la condición de neocolonias (Dussel 1996, p.173). Se encuentran pocas excepciones que se desenvuelven en el exterior del sistema, típicamente sufren presiones político económicas⁴¹.

En nuestro tiempo la alienación se hace presente en el alevoso, escandaloso robo que la zona central ejerce con la plusvalía del trabajo extraída de la periferia. Esta injusta acumulación de capital se consigue de las más diversas maneras que van desde la venta de tecnología inadecuada, la extensión y cobro de préstamos ilegítimos por sus altos intereses, o por la fluctuación de los mismos, o por el condicionamiento técnico, económico y frontalmente político que acompaña a los préstamos. Pero la alienación económica del sistema imperial se evidencia típicamente en la disminución de los precios de las materias primas adquiridas de las zonas periféricas y el aumento de precios de los productos manufacturados en las naciones centrales (Dussel 1996, p.174).

La alienación de la periferia es producida por el *imperialismo* en 4 facetas que son: la filosófica, la económica, la militar y la cultural.

La faceta filosófica⁴² se basa en la ontología europeo-americana.

La faceta económica se basa en la extracción de una plusvalía mundial de característica neocolonial, la militar⁴³ en la capacidad bélica de dominar todos los escenarios, la cultural⁴⁴ en el acaparamiento monopólico de los medios de comunicación y de entretenimiento (Dussel 1996, p.92).

En las naciones periféricas se aliena a las clases oprimidas mediante la purga de la plusvalía capital-trabajo (Dussel 1996, p.94). El capitalismo del centro totaliza y explota a las multitudes periféricas amarillas, mestizas, mulatas y negras. Por la oposición de intereses Dussel observa que las naciones periféricas no pueden menos que ser antagónicas al centro⁴⁵ (Dussel 1996, p.92).

Frente al otro y la destrucción o reducción alienante del otro existen dos tipos de conciencias: la *conciencia moral* y la *conciencia ética*. La *conciencia moral* según Dussel es el acogimiento a los principios vigentes del sistema, mientras que *conciencia ética* llama a la capacidad de escuchar al otro (Dussel 1996, p.77). La voz del otro puede oponerse a los principios morales del sistema, pues los principios morales y aun las leyes del sistema no son necesariamente éticas ni justas.

⁴¹ Para revisar algunas visiones sobre la huella en las migraciones iberoamericanas de las naciones no alineadas que funcionan fuera del sistema cfr. Migraciones II, Sandra Ramos, 1993; y Regata, Alexis Leiva Machado (Kcho) en esta tesis.

⁴² La alienación en su faceta filosófica halla su paralelo en la *colonialidad del saber*.

⁴³ La alienación en su faceta militar, tiene correspondencia con la *colonialidad del poder*.

⁴⁴ La alienación en su faceta cultural, se alinea con la *colonialidad del ser*.

⁴⁵ Para constatar esta sensación de antagonismo entre fases en las obras sobre migraciones iberoamericanas cfr. *By the night tide junto a la marea nocturna*, Helen Escobedo, 1994 en esta tesis.

2.3.10 Héroe de la liberación.

Opuesto al *héroe del sistema* se encuentra su <<Némesis>> el *héroe de la liberación*. Él es el antihéroe del sistema y se arriesga por la religación con el *otro*, con su exterioridad. El *héroe de la liberación* siente responsabilidad por el *otro*. (Dussel 1996, p.79). Este nuevo héroe que ama y anhela el orden nuevo en el que el *otro* pueda habitar, aun sin quererlo puede iniciar la destrucción del orden antiguo⁴⁶(Dussel 1996, p.79).

Este *héroe de la liberación*, paladín de la otredad puede provocar el colapso del sistema vigente al sugerir la constitución de un nuevo sistema en respuesta al clamor del relegado. Todo sistema nuevo mata a su anterior sistema, es una muerte fecundadora, no desaparece simplemente un sistema sino que da lugar al nuevo (Dussel 1996, p.79).

2.3.11 Liberación.

La creación del nuevo orden es la praxis de liberación (Dussel 1996, p.82), en esta liberación el *otro* alienado que interpela recupera el rostro. (Dussel 1996, p.81). El *éthos* de la liberación es la conmiseración que quiere decir ponerse con su miseria, o amor al *otro* como *otro*, no se refiere al padecer con el igual, por lo que no es ni compasión ni simpatía (Dussel 1996, p.82)⁴⁷.

2.3.12 Centro y periferia.

En el desequilibrio vivo dinámico y dialéctico del mundo existen zonas centrales y periféricas. Las naciones centrales están hegemonizadas por el imperialismo capitalista de alcance multinacional (Dussel 1996, p.97). Consolidado como sistema mundial, en el centro del mismo se encuentra en primer lugar Estados Unidos seguido de Europa, Japón y Canadá, el resto de naciones constituyen la periferia del sistema pues son dominadas y dependientes del centro. Estas periferias están reprimidas por un sistema injusto (Dussel 1996, p.90).

Dussel observa inclusive en las sometidas naciones periféricas la existencia de clases dominantes, y clases oprimidas o grupos marginales (Dussel 1996, p.90). Si las periferias constituyen ya exterioridad, la máxima exterioridad dentro de las naciones periféricas está guardada por las clases oprimidas (Dussel 1996, p.92). En dichas naciones o fases periféricas las clases geopolíticamente oprimidas son los campesinos. El campesinado en estas latitudes está comúnmente constituido por indígenas (Dussel 1996, p.90).

Esta clase oprimida es la que desde inicios de la modernidad ha generado y permitido la plusvalía colonial, es en ellos en quien debe concentrarse la liberación⁴⁸ (Dussel 1996, p.96). Las clases oprimidas, son partes funcionales de la estructura de la totalidad política, una vez impedidos de satisfacer las necesidades que el propio sistema les inculca, genera en estas clases necesidades como la de migrar. Los oprimidos no pueden sino anhelar otro sistema

⁴⁶ Para revisar la impresión de la amenaza de desestabilización del orden al interior del sistema en las obras de arte sobre migraciones iberoamericanas cfr. *By the Night Tide, junto a la marea nocturna*, Helen Escobedo, 1994; y *Toy an-horse*, Marcos Ramírez ERRE, 1997 en esta tesis.

⁴⁷ Para acercarse a la intención de conmiseración en las obras que versan sobre migraciones iberoamericanas cfr. *Evasión real: 20 trabajadores en la bodega de un barco*, Santiago Sierra, 2001 en esta tesis.

⁴⁸ Para observar el desplazamiento extramuros de la clase oprimida en la periferia como tema de las migraciones iberoamericanas cfr. *Century 21*, Marcos Ramírez ERRE, 1994 en esta tesis.

(Dussel 1996, p.90). En las naciones periféricas las clases sociales más bajas, las oprimidas tienen la ubicación de exterioridad cultural. (Dussel 1996, p.112)

Incluso en la periferia, las clases dominantes se identifican como aliadas del imperio y de los intereses de las transnacionales. (Dussel 1996, p.95) Las oligarquías de periferias ajenas a los intereses y preocupaciones de su pueblo, fungen como mayordomos explotando a su propia nación para participar en parte de los beneficios de las multinacionales (Dussel 1996, p.97). Las élites periféricas alienadas, son en realidad despreciadas en el propio centro (Dussel 1996, p.114).

2.3.13 Cultura.

En lo que respecta al ámbito cultural, la cultura de los oprimidos en tanto pueblo reprimido es la cultura de masas, esta refleja desdibujando la cultura imperial en la vulgarización *Kitsch* (Dussel 1996, p.114). La cultura popular constituye la resistencia del oprimido⁴⁹ (Dussel 1996, p.116).

Esta cultura popular, bajo el sistema actual está condenada al silencio por la publicidad del imperio central de turno y de sus aliados las oligarquías periféricas dueños de los medios de comunicación y de la industria del entretenimiento que condicionan a toda costa a la población sobre las premisas básicas del sistema capitalista reduciéndolas a simple mercado potencial⁵⁰. (Dussel 1996, p. 148)

El intelectual de la periferia, si se compromete con su realidad, con su pueblo pasa por tres fases: en la primera prueba que ha asimilado la cultura del invasor ocupante, en una segunda se estremece y decide recordar y finalmente en una tercera se compromete con la lucha, va a sacudir al pueblo. (Dussel 1996, p.117). Cabe observar que la tarea del intelectual de la liberación, del intelectual comprometido al ser el juglar de los tiempos nuevos lo coloca típicamente en riesgo de represión, reducción, martirio e inclusive muerte (Dussel 1996, p.118).

2.3.14 Vigencia del sistema: fetichismo

Al erigirse un sistema se pretende que sea eterno, inmutable e intocable. Quienes lo elevan pretenden su inmunidad y su eternidad *fetichizándolo*. Para Dussel *fetichización* es el proceso en el que la totalidad se absolutiza. Para comprender mejor el fenómeno partamos del significado de la palabra *fetiche* [*facere*]: se refiere a lo hecho por la mano de los hombres que pretenden elevar al grado de hechura sobrehumana, hacer pasar por divino.

Una vez que ha sido artificialmente divinizado, o mejor dicho, una vez *fetichizado* el sistema y los estados centrales, sus fronteras se convierten en urnas que las protegen del ajeno y por ende impío (Dussel 1996, p.119). Según Dussel, al estar divinizado el sistema y su zona central, nadie puede atreverse a oponerse, a ser irreverente (Dussel 1996, p.119).

El capital, lejos de ser considerado un medio, es también fetichizado, y en su honor se sacrifican las naciones hispanoamericanas, su presente y su devenir. Este capital fetichizado ha causado estragos desde antaño en la periferia americana: en Hispanoamérica importó

⁴⁹ Para revisar la impresión en obras de arte de la presencia de la cultura popular en las migraciones iberoamericanas cfr. Mestizaje :LA Liberty, Pacita Abad, 1992 en esta tesis.

⁵⁰ Para constatar la impresión del avance transnacional de los criterios de mercado en las obras sobre migraciones iberoamericanas cfr. La pintura más deseada en Tijuana, La pintura más deseada en San Diego, Komar y Melamid, 2000 en esta tesis.

capataces, administradores, gobernadores y verdugos que explotaron hasta la muerte a los indios en las minas encomiendas y obrajes, secuestró y trajo al negro esclavizado de África y condicionó a “el hijo como mercado potencial de mercancías innecesarias”⁵¹ (Dussel 1996, p.119) situación que continúa hasta nuestros días y para lo cual despachó un ejército de transnacionales.

2.3.15 Ateísmo del fetiche.

Enrique Dussel llama a rescatar al desamparado, al oprimido al dueño del nuevo orden en el que se velará justicia desde su condición de injusticia, para esto llama, insta al ateísmo del fetiche del capital. (Dussel 1996, p.122). En sus propias palabras al respecto sostiene “El ateísmo del sistema vigente es la condición de la praxis innovadora, procreadora, liberadora” (Dussel 1996, p.119).

La *filosofía de la liberación* propone un culto al otro, un servir, liberar al otro oprimido, en esta nueva liturgia no se da culto a lo inamovible y eterno, se cumple “dando de comer al hermano extranjero y pobre” (Dussel 1996, p.127). Resumiendo la *filosofía de la liberación* no concibe la libertad y la felicidad postergada para otro mundo, exige un nuevo sistema para la consecución general de la felicidad en este mundo. Se desarrollará completamente este criterio con la *teología de la liberación*, una extensión muy importante de este pensamiento.

Dussel va mas allá y observa que para el que quiere apoyar al desvalido, al totalmente marginado, al relegado al exterior, al *otro total* nada puede detenerle completamente, ni la frontera: propiedad privada fetichizada del que acumula el pan con injusticia, de hecho Dussel sostiene que “Todo puede modificarse para que sirva al oprimido” (Dussel 1996, p.124).

Por la filosofía de la liberación el *otro* es reivindicado, es reconocido como próximo. Los pueblos celebran la emancipación, no la vergonzosa imposición, es la fiesta de la evasión de la opresión. Es la fiesta de los que casi tocan con la mano el fin de los límites de la opresión, esa es la fiesta de la liberación⁵² (Dussel 1996, p.128).

Lo nuevo surge desde la exterioridad donde se encuentra el *otro*, Dussel con gran sensibilidad afirma que del *otro* nace la interpelación, desde la exterioridad donde se encuentra. Es la muestra súbita de otro ámbito relegado visible desde la protesta, surge la interpelación al sistema vigente, esquema rector del *estatu quo* obsoleto. Solo si el que está en la comodidad de la totalidad semiótica vigente se coloca en una situación crítica en el mismo exterior, solamente entonces podrán decodificar la palabra interpelante⁵³ (Dussel 1996, pp. 148, 149).

2.3.16 Fuera del sistema: exterioridad y escisión económico –estética.

Desde la *filosofía de la liberación* observamos que la estética es una extensión de los criterios políticos. Con esta premisa debemos iniciar recordando que a nivel internacional, todo lo que

⁵¹ Para observar la impresión de expansión transfronteriza de mercado en las obras sobre migración iberoamericana cfr. La pintura más deseada en Tijuana, La pintura más deseada en San Diego, Komar y Melamid, 2000; también cfr. Brinco, Judi Werthein, 2005 en esta tesis.

⁵² Para acercarse a la imagen de la fiesta como gesto reivindicativo del relegado en las obras sobre migraciones iberoamericanas cfr. One Flew Over the Void (Bala Perdida), Javier Tellez, 2005 en esta tesis.

⁵³ Para analizar obras en las cuales el artista mismo se coloca en el exterior para denunciar cfr. The line and the mule, Fernando Arias, 1997, y cfr. Century 21, Marcos Ramírez ERRE, 1994 en esta tesis.

se ubica fuera del sistema es calificado por el imperio como barbarie, en igual virtud a nivel nacional la exterioridad ajena a su sistema es juzgado por las élites como popular y vulgar. (Dussel 1996, p.160). "Para Estados Unidos las culturas latinoamericanas, africanas y asiáticas son, en el mejor de los casos, folclóricas" (Dussel 1996, p.160).

Con este antecedente lo que a criterio de las zonas centrales es <<no diseñado>>, en realidad es diseñado de otra manera. (Dussel 1996, p.160). De hecho, observa Dussel que el diseño de los apartados, de la exterioridad, del *otro* étnico o económico es rechazado por las élites nacionales que lo consideran atrasado, rústico, y en todos los casos una vergüenza relegable digna solamente de ser ocultada (Dussel 1996, p.160) así sobrevive la estética de la periferia frente al mundo globalizado económicamente.

En el otro extremo se desarrolla la estética normada del sistema: el *styling* del mundo del diseño, que es la estetización convincente del producto para que su apariencia seduzca al cliente, la cual según Dussel "cumple la función de forma signo o significante ideológico" (1996, p.163).

Aatendiendo inmediatamente al ámbito económico observamos la divergencia entre valor de uso y el valor de cambio la cual deja entrever sobre todo el profundo contenido ideológico que acarrea como signo de status.

El precio, realidad sustancial del "alto" diseño cumple una función de segregar o descremar a la clientela, permitiendo la adquisición de estos efectos solo a las élites nacionales y grupos oligárquicos de las periferias (Dussel 1996, p.163), por lo que no es un aspecto tangencial o ajeno al hecho estético normatizado intra-sistema, muy al contrario es una realidad consustancial a su existencia.

En la oferta y la demanda estética entre centro y periferias para el particular caso hispanoamericano, quinientos años después se repite el fraudulento cambio de oro por baratijas.

En el capitalismo todo producto, sea bien o servicio es mercancía antes que satisfactor, es producido y ofrecido para conseguir la maximización de ganancias, no es concebido ni producido para saciar, para suplir una necesidad. (Dussel 1996, p.169) de ahí la naturaleza seductora del diseño que muchas veces busca crear una necesidad inexistente.

En nuestro tiempo lo ideológico no es solamente la estrategia intelectual político económica de encubrimiento de la dominación, sino también cualquier forma que desde las fases centrales engañan al dominado, esto se hace patente en el diseño, que en contubernio con la ciencia entrega productos de aparentes ventajas objetivas que en realidad solo ofrecen subjetividades como el status (Dussel 1996, p.163).

Esta apreciación es fácilmente comprobable en el inexplicable y exagerado tramo existente entre la suma total de costos y el precio de venta de un bien diseñado, la mencionada diferencia deja una enorme brecha que en manos de los productores se convertirá en ganancia. Esta brecha entre costo y precio solo puede ser justificada por razones subjetivas como status, poder, reconocimiento, y un sinnúmero de razones improbables, en último término alienantes. Como crítica Dussel encuentra imprescindible el generar una estética popular. (Dussel 1996, p.151)

2.3.17 Estética.

En la nueva estética de la *filosofía de la liberación* según Dussel el artista expone ante el sistema lo que el oprimido exteriorizado es⁵⁴, esta exposición no es placentera, pero esta innovación inaceptable bajo el viejo sistema, será coherente a un sistema más justo. (Dussel 1996, pp. 148, 149).

En la actualidad llega un momento en que el arte surgido del exterior, del oprimido se transforma en el arte clásico del orden vigente. El nuevo arte es sumado al mundo de lo refinado, aceptado, estimado y manejado por el opresor. (Dussel 1996, p.151)

Bibliografía.

Impresa

DUSSEL, Enrique. 1996 *Filosofía de la liberación*. Bogotá: Nueva América. ISBN: 958-9039-33-2

Digital

TRUMP, Donald. 2016. *Immigration reform that will make America great again* [en línea]. consultado en: mayo, 05, 2016. Disponible en Internet en: <https://www.donaldjtrump.com/positions/immigration-reform>

⁵⁴ Para revisar la exposición del otro desplazado en las migraciones iberoamericanas cfr. *One Flew Over the Void* (Bala Perdida), Javier Tellez, 2005 en esta tesis.

PARTE II

APROXIMACIÓN A LA OBRA

Presentación de la aproximación a la obra.

¿Por qué realizar una aproximación a la obra?

Esta aproximación al trabajo artístico representativo es realizada para enmarcar el discurso de los artistas hispanoamericanos en el paradigma que más se ajusta a su discurso sobre el tema migraciones en nuestra época. Esto lo hacemos para determinar bajo qué paradigma relatan las migraciones en el presente los artistas hispanoamericanos.

Creemos de antemano que los artistas de las sociedades hispanoamericanas en nuestra época reflexionan sobre las migraciones bajo la óptica de la globalización, bajo la óptica poscolonial y aún neocolonial correspondiente al imperialismo.

El acercamiento a la obra también se realiza para esbozar las principales características de las migraciones de las sociedades hispanoamericanas en época de la globalización. Este esbozo sirve para determinar cuáles son las características de las migraciones de las sociedades postcoloniales hispanoamericanas en tiempos de la globalización.

Presuponemos que las migraciones tienen un norte común y razones de causalidad y no se deben a la casualidad.

Esta aproximación al trabajo artístico la realizamos para traducir el discurso de los artistas contemporáneos cuyas obras versan sobre las migraciones hispanoamericanas. Esta traducción tiene la finalidad de determinar cuál es el discurso de los artistas en torno a las migraciones de las sociedades poscoloniales hispanoamericanas en tiempos de la Globalización.

Suponemos por nuestra parte que el discurso actual de los artistas en torno a las migraciones hispanoamericanas determina como origen de las migraciones a las sociedades con mayor necesidad, y como destino de las migraciones a las sociedades con más recursos.

Este acercamiento a las obras también es hecho para describir, comparar las poéticas con las que los artistas discursan sobre el tema de las migraciones hispanoamericanas en la época de la globalización y determinar puntos comunes. Esta descripción y comparación la hacemos para determinar si hay una poética común o afín con la que los artistas hispanoamericanos discursan sobre el tema de las migraciones en la época de la globalización.

Presuponemos que si existe tal poética común y está relacionada con la imagen del tránsito, viaje, desarraigo y pesimismo.

En resumen realizamos esta aproximación al trabajo artístico con el fin de contestar las preguntas de investigación mediante la comprobación de sus respuestas tentativas, es decir a sus hipótesis.

¿Cómo realizamos la aproximación a la obras?

Fuentes de las obras y de los artistas.

Como fuente de artistas nos hemos servido de las bienales debido a que son los foros desde los cuales se divulgan las obras de los artistas más reconocidos. Acudimos a los eventos: Bienal de Cuenca, Bienal del Fin del Mundo Ushuaia, Bienal de Guayaquil, Bienal del Mercosur, Bienal de La Habana, Bienal InSite, Bienal de Sao Paulo, Bienal de Venecia. De entre estas escogimos trabajar con Bienal InSite, Bienal de la Habana, Bienal de Guayaquil y la Bienal de Venecia.

Bienal InSite:

Es una convocatoria artística realizada con la colaboración económica bipartita entre México y Estados Unidos. A pesar de ser un evento joven lo escogimos debido a su perfecta relación con el tema de la frontera y las migraciones y a su privilegiada localización pues se realiza tradicionalmente en la frontera entre EEUU y México, dicho de otra manera entre la frontera de centro y periferia hispanoamericana.

En su edición 1994 hallamos importantes obras de: Debora Small, David Jurist, Yukinori Yanagi, José Bedia, Olf Rolof, Sofía Taboas, Terry Allen, Hellen Escobedo, Diego Gutierrez, Silvia Gruner, Marcos Ramírez ERRE,

En la edición de 1997 encontramos a: Marcos Ramírez ERRE, Francis Allÿs, Fernando Arias, Del capítulo 2000-2001 escogemos a: Mauricio Diaz, Walter Riedweg, Krzysztof Wodiczko, Komar y Melamid, Íñigo Maglano Ovalle, Arturo Cuenca, Alfredo Jaar, Gustavo Artigas y Valeska Soares.

Para terminar, del capítulo 2005 *Situacional* registramos a: Javier Tellez, Maurycy Gomulicki, Barbosa & Ricalde, Kendell Geers, Francic Allÿs y Judi Werthein,

Bienal de la Habana:

La Bienal de la Habana es un evento que se lleva a cabo desde 1984. Se caracteriza por su profundo compromiso con los países hispanoamericanos expuesto en las temáticas de sus capítulos.

Escogemos esta bienal debido al prestigio curatorial frente a Hispanoamérica, también debido a la locación: La Habana Cuba es un lugar imprescindible para el tema de las migraciones y para el arte hispanoamericano. Cuba es el punto de choque ideológico entre las zonas periféricas particularmente de Hispanoamérica, y las zonas centrales particularmente las norteamericanas.

De su 4ª edición en 1991 *Desafío a la Colonización* escogemos a: Marcos Lora Read, Luis Camnitzer, Jorge Schnitman, Clorindo Testa, Doris Salcedo, Eugenio Dittborn.

De la 5ª 1994 *Arte Sociedad y Reflexión* compilamos a: Antonio Martorrel, Antonio Fernandez (Tonel), Sandra Ramos, Pacita Abad, Rolando Rojas, Tania Bruguera, Lourdes Grobert, Felix de Rooy, Carlos Capelan, Alexis Leiva Machado (Kcho).

En la 7ª edición realizada en el año 2000 y titulada *Uno más Cerca de Otro* encontramos a: Judi Werthein, Nadin Ospina.

En la 8ª edición de 2003 *Arte Vida* tomamos a los artistas: Gustavo Araujo, José Arturo y Javier Sicilia, Betsabé Romero.

De la edición 11ª celebrada en el año 2012 y titulada *Prácticas Artísticas e Imaginarios Sociales 2012* escogemos a los artistas: José Ángel Vincench, Libia Posada, Sandra Ramos.

Para terminar de la “Bienal de Guayaquil” del año 2002 escogemos a Xavier Patiño, de la “Bienal de Venecia” 2001 y 2003 a Santiago Sierra, y de la “Bienal Salón de Julio” de Guayaquil del año 1999 a Marco Antonio Alvarado.

Criterios de elección.

Las obras finalmente son escogidas en base a:

- la representatividad del discurso de la obra frente al tema de las migraciones;
- la representatividad de la obra frente a la coyuntura político económica del momento de su primera presentación;
- la representatividad e incidencia de sus particularidades biográficas en su obra y en el tema de las migraciones;
- la coherencia con el interés y la línea de producción del artista.

Para evidenciar estos cuatro criterios utilizados para la elección de cada obra, en el análisis de cada trabajo artístico presentamos: los datos biográficos del artista que además incluyen su trayectoria, la coyuntura económica política y social en la que desarrolla el trabajo, el análisis de la obra que se cita y la descripción de la o las obras de su autoría que se relacionan.

1. Sucinto descriptivo sujetos (otro).

En este espacio nos aproximamos bajo la óptica de los artistas escogidos, a uno de los dos involucrados en el problema de la migración. Nos referimos al migrante que parte de su tierra natal para internarse y posiblemente asentarse en el territorio extranjero

Describimos desde estas obras representativas al migrante como el otro, el primero de los dos involucrados en el tema de la migración.

Determinamos el género, la visibilidad e invisibilidad del otro, el protagonismo o anonimato, y la cobertura de su identidad.

1.1 Eva desterrada del paraíso: La migración tiene un género.

Nuestro objetivo en esta parte del estudio, es el de abordar la percepción de las migraciones hispanoamericanas por parte de los artistas en lo que respecta a sus características.

Pretendemos entonces en estas líneas determinar la impresión de presencia, de importancia de género, y el comportamiento del componente de género, origen de partida de este y tareas que cumple tras migrar, intentando de todas las maneras cotejar con hechos, explicar estas apreciaciones por parte de los trabajadores de la imagen, comparando con las constataciones sociológicas de los sucesos históricos desde 1990, punto de partida de nuestro estudio.

1.1.1 El liderazgo femenino en la migración hispanoamericana: *Proyecto Tijuana la casa de toda la gente.*



Fig. 1 Lourdes Grobert, *Proyecto Tijuana la casa de toda la gente*, 1994, fotografía, 5ª Bienal de la Habana.

Esta obra fotográfica fue presentada como parte de la 5ª Bienal de la Habana, en 1994, en la imagen a un grupo de mujeres sentadas sobre sus maletas quienes aguardan para abandonar su país México, en último plano, la fotógrafa registra las leyendas

NO TE VAYAS, nuestro país necesita tus conocimientos y experiencia.
Cualquiera sea tu especialidad tenemos trabajo para ti en las distintas empresas del grupo MERCADO, con magníficos sueldos y respeto a tu dignidad de Mexicano.
Acude a Dirección de Recursos Humanos.
Central de autobuses sala B

El de la imagen es un grupo de cuatro personas exclusivamente femenino. Ellas han sido registradas en esta fotografía sentadas en el terminal, rodeadas de varios bultos, todas las pertenencias que llevan consigo para su viaje.

Andrés Solimano afirma que los migrantes hispanoamericanos comúnmente se encuentran en edad productiva, y predomina el género femenino (2008, p. 14); coincide también Muñoz en reconocer como característica de las migraciones Latinoamericanas⁵⁵ la feminización de estos movimientos. Observa que cada vez son más las mujeres que migran solas, independiente de que su pareja se incorpore o no más adelante (2002, p. 27).

Como un soporte cuantitativo de estas afirmaciones, y tomando como caso a España, uno de los destinos favoritos de Hispanoamérica, Oso registra para 1990 el 60% de los permisos de trabajo emitidos eran para mujeres, las pioneras de la migración, la predominancia femenina sostiene que en parte también fue apoyada, cuando no incentivada por la política estatal del país, uno de los destinos escogidos por la parte sur del continente, que del 1993 a 1999 mediante cupos permitió la regularización extranjera femenina pensando que apoyase principalmente en el servicio doméstico (2007, p.457). Sin embargo esta primera característica no es una constante, de modo que para el 2004 comienza a revertirse esta cifra en el sentido de matizarse una cierta masculinización en el género de la migración latinoamericana. La presencia femenina baja al 49% en relación a su contraparte masculina que ocupa el resto (Oso, 2007, p.458).

La presencia hispanoamericana la constatan Fernández *et al.* en los estados europeos, particularmente el español, entre otras razones, podemos deducir fácilmente que es por la cercanía del idioma, clara herencia postcolonial "(...) ha preferido atraer población procedente de otros lugares del planeta, especialmente la feminizada migración procedente de América Latina." (2013, p.34)

De acuerdo a Laura Oso en España, el ingreso de la migración hispanoamericana, particularmente de la femenina se experimenta en parte por la incorporación de la mujer española al mercado laboral, la debilidad del estado de bienestar, y el desencuentro en las parejas constituidas, a la hora de determinar operativamente las funciones a realizarse en lo doméstico. La misma investigadora asevera que a mediados de los 80 y principio de los 90 llega una primera ola de mujeres dominicanas y peruanas dedicadas al cuidado del hogar. También como respuesta a un descuido e ineficacia institucional del cuidado de la población envejecida, son recibidas las migrantes latinoamericanas para la atención de personas desvalidas como enfermos y ancianos, para finales de los 90 arriban las ecuatorianas, colombianas, llegando al final las bolivianas (2007, p.459).

⁵⁵ Y por defecto las iberoamericanas

1.1.2 La transnacionalización de la determinación de actividades en las migraciones hispanoamericanas: *Maternidades Globalizadas*.



Fig. 2 Mau Monleón Pradas, *Maternidades Globalizadas*, 2006 2007, proyecto expositivo, dimensiones variables.

La artista Mau Monleón Pradas en *Contrageografías Humanas*, obra de arte público, cita el concepto de los roles asignados, idea que acude primero y principalmente al género, después al origen y finalmente al destino del individuo para determinar sus quehaceres y así, su futuro.

Empezando por el género, el femenino como observa Navarrete independientemente de su formación se dedicará casi exclusivamente a la limpieza, trabajo doméstico, cuidado de niños y ancianos (2010, p. 188) este determinismo como anotamos, para dictar la actividad de la migrante acudirá también a un orden dependiente del punto geográfico de su origen.

La opinión sobre la predeterminación de las actividades es compartida entre otros estudiosos por Fernández *et al.* quienes anotan que

“El criterio que se extiende a las naciones americanas, es el que rigió en Portugal, España⁵⁶ Italia, Grecia, Turquía y ex colonias británicas y francesas tras la Segunda Guerra Mundial criterio mediante el cual [...] la población migrante en su conjunto estará dispuesta a trabajar en condiciones mucho peores que la población autóctona; y las mujeres migrantes desempeñarán un papel específico: reemplazar parcialmente en las tareas de cuidados a las mujeres autóctonas [...]” (2013, p.38)

Las tareas finalmente también dependerán, como lo observa Herrera, del destino del migrante, en tal virtud el mercado estadounidense requiere mano de obra para espacios fabriles y para el sector de la construcción, de predominancia masculina, mientras que el mercado laboral

⁵⁶ España se ve reflejada así en su otrora colonia Hispanoamérica. Las tareas nada apetecibles que relega a los migrantes Hispanoamericanos, son las que debió realizar para países con economías más fuertes. Se percibe no solo una relación de paridad entre “madre patria” y ex colonias, sino principalmente entre dos países al deprimido sur del ecuador político.

europeo, específicamente el español y el italiano requieren participación femenina para cubrir las labores domésticas (2004, p.218-219).

Frente a esta realidad, la intención manifiesta de la artista e investigadora Mau Monleón es la de gestionar una Campaña de sensibilización frente a los roles asignados a las mujeres migrantes en España, para crear una Contrageografía humana que permita visibilizar los mapas ocultos de su natal Valencia⁵⁷, y sus conexiones entre público y privado.

Monleón insiste en evidenciar que el sistema capitalista aprovecha las fallas del estado para perpetuar la diferenciación de roles de género en este caso en el aspecto laboral de tal manera que las mujeres migrantes muy difícilmente pueden acceder a diferentes trabajos.

Según Monleón las diferencias de roles de género condena a las inmigrantes y al mismo género femenino a la perpetuación del rol de mujer madre (2008, p.70) En esta aseveración coincide Sassen al sostener que la migración femenina se da como respuesta a la propia demanda de mano de obra femenina generada por la globalización⁵⁸ visible en los sistemas flexibles de contratación propio de las maquilas, y la demanda de trabajadoras mal pagadas para cuidado de niños, ancianos, etc. (1998)

Como parte de la campaña de sensibilización la artista se planteó el uso de dos espacios, en los exteriores el proyecto se concretó en la colocación de carteles en la entrada del Museo, la artista además coordinó con el gobierno seccional consiguiendo el beneplácito de la EMT Empresa Municipal de Transporte de su Valencia natal para colocar y portar en el autobús N° 7003, que sirvió entonces en la línea 7, reproducciones en posters de gran formato.

En el espacio interior del museo presentó el registro del trabajo en video y carteles, y principalmente mediante la exposición de tarjetas de visita que contienen la oferta laboral, y pueden ser tomadas y aceptadas como oferta de servicios (Monleón, 2008, p.72). Para ambos espacios se hizo alusión a la poética de los anuncios que comúnmente se pueden ver en postes, locutorios y paredes de su ciudad con textos como:

“CHICA SE OFRECE PARA TRABAJAR AL CUIDADO DE NIÑOS, LIMPIEZA
POR HORAS, CUALQUIER TRABAJO CERIO [*sic*] LLAMAR AL 685310627”

Las piezas minimalistas nos sugieren sutilmente, en su diferente uso del mismo idioma, la lejanía del lugar de origen de quien expone su intención por escrito, alude en la ortografía a su nivel de preparación. Nos queda expuesto el nivel económico social; y sobre todo no nos deja dudas de su imperioso deseo, devenido de su necesidad de trabajar.

Un fenómeno curioso registra la artista Mau Monleón Pradas, al indicar la generación de “Cadenas Mundiales de Afecto”, pues como sostiene Herrera el rol de cuidado de niños y ancianos en la tierra de acogida, es asignado prioritariamente a mujeres (2004, p.223).

Las “Cadenas Mundiales de Afecto” se configuran con la participación de las trabajadoras inmigrantes a cargo de la atención de niños, personas mayores y de hogares. Por su parte las inmigrantes han dejado sus propias familias e hijos bajo el cuidado de otras mujeres en sus lugares de origen. Ya lo registra Herrera cuando sostiene que durante su investigación en los lugares de origen de las emigrantes, le fue fácil constatar a chicas adolescentes a cargo de

⁵⁷ Nos referimos a la ciudad capital de la provincia española del mismo nombre.

⁵⁸ La globalización entendida como culmen del capitalismo.

hasta cuatro hermanos, y mujeres ancianas, abuelas a cargo de hasta seis nietos (2004, p.222).

Considerando que el cuidado directo está como indicamos a cargo a su vez de otra mujer *in situ*, en la otra latitud, las migrantes no descuidan el trabajo impuesto supuestamente por su género. Las inmigrantes se sirven de las “cabins telefónicas” para administrar el cuidado de sus propios familiares, principalmente de su descendencia a la distancia (Fernández *et al.*, 2013, p.50).

Conclusiones.

Es nuestra opinión que las artistas en estas obras perciben un alto componente femenino en las migraciones, tal impresión permanece aun a pesar de la posterior ecualización de la participación de género en la migración, distribuido eso si indivisiblemente en labores determinadas.

A criterio de las autoras, corroborado por los estudiosos, la migración hispanoamericana debe a la dominante presencia femenina la incursión inicial en estos mercados laborales ultramarinos.

Las inmigraciones hispanoamericanas conservan la innegable importancia de la presencia femenina, aunque posteriormente se ecualizan con las masculinas.

Observamos que los movimientos migratorios se originan en las partes más deprimidas de Hispanoamérica, y si las obras de arte ponen especial énfasis a la emigración hacia Estados Unidos de Norteamérica y hacia España, nortes de magnetismo imperial y postcolonial, es porque en orden de importancia, efectivamente estos son los principales destinos, seguidos por Canadá, y finalmente por Reino Unido.

Las tareas que cumplen las inmigrantes, suplen a los sectores femeninos nativos, elevados al campo laboral formal por la expansión de la economía del territorio anfitrión.

Del trabajo de Monleón concordamos con su apreciación y concluimos en sus opiniones críticas que sostienen que los roles asignados en la tierra de origen basados en el género, se mantienen inclusive en el lugar de destino, de ahí que la actividad a la que se dedique el inmigrante dependa grandemente del género biológico, el origen y el destino del migrante.

De las obras de arte analizadas concluimos que las cadenas mundiales de afecto imponen gran estrés y exigen una tremenda elasticidad a la concepción tradicional de núcleo familiar, suponen la deformación del frágil sistema <<ecológico>> de la familia, toda vez que el cariño presencia, cuidado y tiempo que las mujeres inmigrantes extienden como trabajo, es el mismo que dejan de entregar a quienes por naturaleza y rol social se lo deben, es decir a sus hijos, a sus respectivas parejas y familias.

La migración de parte del núcleo familiar, en este caso como constatado por las artistas, de la mujer madre, articula una traumática transnacionalización de la familia del migrante, esta es parte de la dolorosa decisión de migrar.

Bibliografía

Impresa

Bautista, Angélica, 1991. Reseña de "La casa de toda la gente" de Néstor García Canclini y Patricia Safa. In: *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas* [en línea] 1991, IV () : [citado: 30 de noviembre de 2015]. Disponible en Internet en :<<http://redalyc.org/articulo.oa?id=31641214>> ISSN 1405-2210.

Ajuntament de València, 2008. Delegació de Cultura. *Mapping Valencia*. Valencia: Imprenta Romeu. ISBN 978-84-8484-248-4.

CONNOR, Steven. 1996. *Cultura Postmoderna introducción a las teorías de la contemporaneidad*. Madrid: Ediciones Akal. ISBN: 84-460-0429-1.

FERNANDEZ, Gema, et al. 2013 *Que hacemos para conectar la crítica a la movilidad en el capitalismo con la lucha contra las políticas migratorias y las fronteras*. Madrid: Ediciones Akal SA. ISBN 978-84-460-3854-2.

HERRERA, Gioconda. 2004. Elementos para una comprensión de las familias transnacionales desde la experiencia migratoria del sur del Ecuador. In: Francisco HIDALGO. *MIGRACIONES Un juego de cartas marcadas*. Quito: Ediciones Abya-Yala. ISBN: 9978-22-442-4 p.215-231.

MONLEÓN, Mau. 2008 *Contrageografías humanas. Circuitos de género, economías informales y roles adquiridos*. In Ajuntament de València, Delegació de Cultura. *Mapping Valencia*. Valencia: Imprenta Romeu. ISBN 978-84-8484-248-4.

MUÑOZ, Alma. 2002. Efectos de la Globalización en las Migraciones Internacionales. In: *Papeles de Población*. Toluca: Universidad Autónoma de México. 8(33). ISSN 1405-7425.

NAVARRETE, Carmen. 2010. Migraciones y género. In Tonia RAQUEJO, Diana WECHSLER. Josu LARRAÑAGA(ed.) *Arte y política (Argentina, Brasil, Chile y España, 1989-2004)*. Madrid: Editorial Complutense. pp.168-173. ISBN: 978-84-7491-997-4.

OSO, Laura. 2007. La inserción laboral de la población latinoamericana en España: El protagonismo de las mujeres. In Isabel YÉPEZ, Isabel; HERRERA, Gioconda ed. *Nuevas Migraciones latinoamericanas a Europa Balances y desafíos*. Quito: RisperGraf. 3(3), pp. 453-480. ISBN 978-9978-67-141-2.

RUIZ, Martha. 2002. Ni sueño ni pesadilla: diversidad y paradojas en el proceso migratorio. In: *Revista Íconos*. Nº14. Quito: FLACSO, agosto 2002. Pp. 88-97. ISSN 13901249.

SASSEN, Saskia. 1998. *Globalization and its discontents. Essay on the new mobility of people and Money*. New York: The New Press. ISBN: 978-1-56584-518-3.

SOLIMANO, Andrés. 2008. Introducción y Síntesis. In: *Migraciones internacionales en América Latina: booms, crisis y desarrollo*. Andrés SOLIMANO coord. Santiago (Chile): Fondo de Cultura Económica Chile S.A. 1, pp. 13-27. ISBN 978-956-289-065-6.

1.2 Iberoamericano inmigrante: el otro

En las presentes líneas registramos las lecturas desde las apreciaciones artísticas acerca de la recepción del hispanoamericano inmigrante, como alguien ajeno al conglomerado en el que pretende insertarse introduciendo el concepto de Otredad.

También buscamos explicar de un modo esbozado y siempre desde el arte, la mecánica por medio de la cual, en el presente las sociedades anfitrionas construyen la imagen de los hispanoamericanos inmigrantes, y finalmente determinar cómo esta imagen construida de otro, una vez sedimentada en el imaginario local, afecta al ingreso permanencia inserción o abandono del país de destino del hispanoamericano inmigrante.

1.2.1 Mismos versus otros: *MAMA 2000*.



Fig. 3 Mauricio Díaz, Walter Riedweg, *Mama 2000*, 2000, videoinstalación en dos cabinas separadas, InSite 2000.

Mama 2000 es una videoinstalación *Site Specific*⁵⁹ [específica para un lugar, en este caso para el punto de separación Tijuana – San Diego] realizada bajo la doble autoría de Mauricio Díaz y Walter Riedweg. La pieza dirigida por la curaduría de Ivo Mesquit se presenta en dos cuartos colocados uno frente a otro. El primer cuarto se titula *Motherland* [Madre patria], en el interior se puede observar en cajas de luz la exposición de fotografías de los perros policía más destacados en su labor a la hora de cuidar la línea divisoria. En este primer cuarto se proyecta un video sobre la cotidianidad y carácter de los oficiales que sirven en la garita de control fronterizo. En contraste, el segundo cuarto se titula *Rituales Viciosos*. En el interior se presentan tomas relacionadas con el paso de frontera. Se utiliza este contraste precisamente

⁵⁹ El anglicismo es inevitable, debido a que es usado ampliamente en el ámbito artístico.

para afrontar los dos puntos de vista del mismo acontecimiento, para cada uno de estos dos grupos.

El video de *Motherland* [Madre patria], es un pequeño documental que en sus doce minutos de duración pretende retratar a la unidad canina de los oficiales de aduana de EEUU afincados en la valla de San Ysidro mediante los criterios y conceptos e ideas expresados en entrevistas.

Los guardias fronterizos explican cómo se relacionan con el trabajo, con la frontera, con sus perros, y con el público en general. Entre otros puntos en la entrevista documentada, por petición de los artistas, los oficiales definen los conceptos de territorio y autoridad. la siguiente es la concepción de territorio⁶⁰ de los oficiales que participan en el video:

“...is the imaginary, or the lines drawn in sand, on paper, through marks, that many people, animals, would defend; it is just something that is set up and, how it's done, how do animals know that this is their territory... they mark it. We are a little bit further advanced, we draw lines on a map and there the lines are, and that is our territory and that is whoever else's territories over there.”

[“...es el imaginario, o las líneas dibujadas en la arena, en el papel, a través de marcas, que muchas personas, animales, defenderían, es solo algo que se ha configurado y, ¿como se ha hecho?, ¿como saben los animales que ese es su territorio?...ellos lo marcan. Nosotros somos un poco más avanzados⁶¹, nosotros dibujamos líneas en un mapa y allí están las líneas, y ese es nuestro territorio y ese de allá es el territorio de cualquier otro”]⁶²

El video complementario proyectado titulado *Rituales Viciosos* es de hecho un pequeño bucle en el que se observa repetidamente el intento de un grupo de inmigrantes hispanoamericanos por cruzar la valla, siendo después capturados. El lazo que une al infinito comienzo y fin de este video, nos recuerda la repetitividad tenaz con la que se insiste en salvar el obstáculo. Pareciera que la actitud fuera elevada casi a la categoría de lo heroico por los artistas tal como lo percibe Medina quien en esta misma dirección escribe “(...) Díaz & Riedweg representaban al inmigrante como el personaje épico, un guerrero cuya sobrevivencia depende de la audacia personal y el espíritu de equipo” (2000).

Los dos videos no son trabajos aislados, funcionan en un diálogo imprescindible y su lectura ha de ser geminada, necesariamente conjunta. Según Alcalde, por el medio escogido y el modo de utilizar el lenguaje y los instrumentos técnicos y teóricos “El trabajo de los artistas brasileños Mauricio Díaz y Walter Riedweg oscila entre el arte, el documental y el estudio sociológico a través de la video instalación para interrogar el aspecto inacabado de nuestro mundo ellos insuflan una nueva forma al documental” (2005).

Berelowitz sobre el díptico atendiendo a la percepción del público por su parte afirma que “los videos desencadenaron una disonancia incómoda, incitando al espectador a reflexionar sobre las dinámicas de poder desiguales que posiciona algunos hombres en el lado de la ley, mientras que otros están sin poder, fugitivos de la ley. (2001)”. Sobre el carácter del registro de la obra respecto a estas dos partes sostiene Medina que “ilustra la tensión entre épica e intimidad de las batallas en torno a la inmigración ilegal hacia Estados Unidos” (2000).

⁶⁰ Y principalmente de límite o frontera.

⁶¹ Incluso a criterio del oficial, cuyo trabajo es el de proteger la valla fronteriza, la acción de delimitar para defender un territorio apenas nos aleja de los animales, respecto a ellos nuestros hábitos son “un poco mejores”.

⁶² La traducción del inglés al español es nuestra.

De la obra la periodista Mac Masters, con una visión a nuestro parecer no muy compleja, sostiene que "versa sobre la relación maternal de los oficiales aduaneros con sus perros" (2000); mas Fernández complementa la apreciación observando que *Mama 2000* contrapone el tratamiento piadoso, humano que se le otorga a un animal, al perro guardián, contrastante con el trato agresivo y la actitud violenta con la que se rechaza a las personas que intentan cruzar la frontera (2013, p.47).

MAMA 2000 en su primera parte presenta a la patria como una madre⁶³ Motherland [Madre patria] que defiende a su hijo de la crudeza del mundo, su instrumento es la frontera que protege a sus habitantes de la realidad del mundo⁶⁴. Esta parte de la obra presenta las razones del "yo" plural agrupado dentro de la frontera a los asistidos por la ley, merecedores de piedad, que configura el "otro" para los forasteros, para los inmigrantes.

En su complementaria segunda parte *Rituales Viciosos* presenta el "yo" plural de los inmigrantes, que constituye el "otro" para los lugareños, la amenaza agrupando a los ilegales, a los punibles, a los que no merecen piedad, y en general a quienes están fuera del cerco sobreprotector de la madre patria⁶⁵. Se configura una otredad y por medio de esta se establece una clara imagen del "yo" que la contrarresta, que la niega, que se opone.

La otredad⁶⁶ en filosofía, constituye el conjunto de elementos culturales o seres humanos que no son "yo" o que no pertenecen a lo mío. El "otro" a su vez es todo aquello que discernimos como ajeno, es lo que nunca fuimos, no somos y no seremos, incluso lo que no queremos ser. La otredad es una condición relativa, nunca absoluta, de hecho nosotros constituimos el "otro" de alguna sociedad, mientras que las ajenas a las nuestras son nuestro "otro". Por ser la negación de nuestras cualidades, nos perfila a nosotros mismos más claramente, al negarlo como nuestro igual, nos reafirmamos como "yo", nos consolidamos en un "nosotros".⁶⁷

Para discernir, para distinguir al "otro", por reduccionismo se suele recurrir al etnocentrismo, cercando concéntricamente a el o los núcleos por sus mayores o menores afinidades con nuestro "yo". Así frente a las migraciones, tema que nos compete, Creus observa "(...) a la hasta entonces existente distinción entre extranjero y nacional se añadiría la diferenciación entre extranjero europeo e inmigrante no comunitario⁶⁸ y, dentro de esta última, la clasificación entre inmigrantes legales e ilegales o irregulares" (2012, p.6). En este punto coinciden con la didáctica propuesta de la obra de Díaz & Riedweg, quienes puntualmente al respecto escriben "Mi mamá nunca me dijo que para ti, yo era un extraño. Somos como contenedores el uno del otro. Somos el contenido de nuestras formas, nuestras fronteras. Para mí siempre serás ese otro..." (2002, p. 101).

Observa finalmente el periódico "La Voz del Interior", que los artistas no permanecen neutros a la problemática, critican a la idea de comunidad, tal como la conciben algunas naciones, pues es excluyente. No comparten la idea de agruparse alrededor de una idea u otro factor para marcar como ajenos a aquellos que no forman parte de su comunidad (2003).

⁶³ En algunas culturas el atributo de maternidad le es conferido a la tierra, a la madre tierra como un todo, fuente de alimentación y cobijo.

⁶⁴ De la realidad heterogénea *extra muros*, más evidente aún en la contemporaneidad regida por criterios como la Globalización, que aparentemente se contrapone (aunque convive) a la ideal homogeneidad que pretende asir la frontera.

⁶⁵ Generalizando, a quien está fuera del círculo social al que pertenecemos.

⁶⁶ Según el politólogo Rodrigo Borja es "la condición de ser otro con sus diferentes maneras de pensar, creer, sentir, actuar y expresarse." (2013)

⁶⁷ Octavio Paz sobre el "otro" poético escribe "...ese desconocido que camina a nuestro lado desde la infancia y del que no sabemos nada, salvo que es nuestra sombra (¿o nosotros la suya?)."

⁶⁸ Cual es precisamente el caso de los migrantes hispanoamericanos en Europa, destino importante de sus migraciones.

1.2.2 Configurando al otro: S/T, Félix de Rooy.



Fig. 4 Félix de Rooy, S/T, 1994, montaje digital sobre forex, 5ª Bienal de la Habana.

La obra de arte de Félix de Rooy presentada en la 5ª Bienal de la Habana estaba constituida por fotografías digitales manipuladas a modo de montaje digital impresas en *forex*, configuradas en tríptico, consiste en emblemas de marcas europeas, el deseo más alto de su civilización, combinadas con imágenes europeas degradantes de gente negra. Son la representación del culmen del yo⁶⁹ cotejado con la imagen artificial, construida del "otro".

La construcción de la imagen del otro es pues el tema de esta obra. Dicha construcción se realiza en distintas instancias. Para la investigadora Kitty Calavita (2005) los marcos legales son un punto de encuentro decisivo de las voluntades principalmente político ideológicas, pero también sociales y económicas que participan grandemente en la calificación del "otro" particularmente de aquellos migrantes que provienen de países no comunitarios como los hispanoamericanos. Tal es el caso que nos ocupa, ofreciendo dichos marcos legales la gradación oficial de pertenencia o no pertenencia a la comunidad a los extranjeros que ingresan, que van desde la plena pertenencia como residente, hasta la completa no pertenencia dibujada en la franca ilegalidad, con todos los matices intermedios que deseen prever los gobiernos, dependiendo de la latitud y de la época.

En apoyo o detrimento de la política dictada por el gobierno, la opinión de la prensa⁷⁰ terminará de modelar la imagen de los inmigrantes hispanoamericanos. En esta línea en la segunda mitad de los 90 se observa como se construye la otredad caracterizada por el migrante en la arena de los medios de comunicación, la alteridad construida que registra es una de signo negativo lleno de "ilegales", "clandestinos", "espaldas mojadas" difundidos en los informativos españoles y estadounidenses. Estas junto con otras figuras, determinan en gran medida la predisposición de aceptación o repudio de las sociedades anfitrionas.

⁶⁹ Para ser exactos del nosotros

⁷⁰ Borja (2013) en su Enciclopedia de la Política registra que la prensa (tradicionalmente) junto con las fuerzas armadas, la banca y las iglesias (y en la actualidad junto con ONG's, mafias y otras entidades) constituye el cuarto de los poderes fácticos o informales con suficiente alcance para influir en la dirección de la sociedad.

Las representaciones mediáticas realizadas particularmente en las noticias de prensa y de televisión tienden a reportar, al inmigrante de origen hispanoamericano, como un otro muy específico, un parásito que amenaza la salud y existencia del sistema de bienestar, como un intruso ligado al crecimiento del desempleo, actor o importador de la inseguridad. Esta es pues al criterio de Santamaría una imagen construida en la manipulación, deformada, que ha llegado a establecerse desde los *mass media* en el colectivo de los países desarrollados (2002).

El resultado que se perfila es la caricatura desdibujada de un inmigrante, los inmigrantes hispanoamericanos no son representados como sujetos con hechos particulares de vida válidos, como sujetos con un recorrido vital rescatable, o como sujetos políticos, es decir no son representados como seres humanos en todas sus dimensiones, a su representación mono dimensional se reservan los tópicos negativos ya comunes, así lo sostiene Creus (2012, p.3).

La imagen resultante puede corroborarse no solo visualmente, en los cientos de tomas de inmigrantes detenidos y deportados, sino incluso en un vehículo más cotidiano: en el uso del idioma, exteriorización diaria del imaginario expuesto. Por nombrar un ejemplo: Santamaría sostiene que la inmigración es representada acudiendo a imágenes fluyentes⁷¹, como una energía potencial cuyo inevitable cinetismo constituye ya una constante amenaza. El líquido en su lento recorrido no detiene su avance, tarde o temprano vencerá su cauce, se desbordará. Representa pues un peligro que ha de ser evitado, de ser posible mientras se pueda ha de ser desviado. Al comparar el ingreso de inmigrantes con figuras del agua en la naturaleza, es irreversiblemente calificado con un carácter de natural, en su connotación de silvestre, de salvaje, es la peligrosa intromisión de la violencia y el desorden (2002, p.120).

Con la coyuntura legal preparada, apoyada y publicitada por la información publicada, la sociedad no tarda en definir al opuesto que necesita para consolidarse y reafirmarse. Coincide Santamaría quien anota

Desde hace al menos tres décadas, las opiniones públicas de esos países se han visto moldeadas cotidianamente por un discurso alarmista y paranoico, frente al "peligro" la "amenaza", la "invasión" y la "avalancha" que constituyen los hombres y mujeres inmigrantes. Todos estos nombres se utilizan de hecho como sustituto de una categoría no confesada: la de enemigo. El migrante es en cierto modo la encarnación del enemigo⁷². (2002, p.118)

Para finalizar, coincidiendo con Creus creemos como él que el discurso sobre el otro, la imagen inventada y publicada del otro hispanoamericano las normas reglas y leyes emanadas de las posiciones políticas describen al público nativo un inmigrante ajeno, extraño, "[...] diferente, problemático, o incluso peligroso, sirviendo muchas veces de legitimación a mecanismos de control, vigilancia y segregación" (2012, p.7).

Conclusiones

En la obra de Walter & Riedweg, en la primera parte se puede observar simbolizada la percepción del grupo y del mundo a través de la propia visión de los guardias fronterizos, también podemos observar la particular visión de sí mismos y del mundo de los inmigrantes en

⁷¹ Santamaría se refiere a expresiones tan arraigadas en la cotidianidad y tan gráficas tales como: olas migratorias, flujo migratorio, cauce de la migración, etc.

⁷² Como tal se lo ha de mantener a raya con guardías armados, vallas coronadas por concertinas de guerra y perros especialmente entrenados para la "defensa" de la madre patria.

este caso ilegales. Se erigen las figuras del yo y del otro. En la obra hay una tercera mirada, la del espectador que por medio de la obra puede ver a los dos involucrados, al problema y al mundo a través de la primera y de la segunda mirada; puede ver el mundo por medio de la mirada de los guardias fronterizos y por medio de la mirada de los inmigrantes ilegales. *Motherland* y *Rituales Viciosos* constituyen un ejercicio de analéctica para el espectador. Esta visión constituye la base de la Alteridad: se refiere a la conciencia del otro desde una óptica empática, es el ejercicio o la intención de comprender la visión del otro.

Este es el verdadero fin de la obra de Walter & Riedweg, como ellos mismos lo declaran “[...] nos interesa más evocar poesía en el público. Estimular, encontrar la propia autonomía para cuestionar, para mostrar que cada uno ve el mundo de una forma que es absolutamente personal” (2003)

En la obra de Félix De Rooy se discursa sobre la imagen del otro, la cual como pudimos investigar es el resultado de la coyuntura sumada a las directrices principalmente políticas de los gobiernos unidas finalmente a la opinión publicada de los *mass media*. Todos estos factores consolidan la imagen final del inmigrante hispanoamericano y de esta imagen a su vez depende su ingreso, integración permanencia o salida del territorio de destino.

Bibliografía

Impresa

BERELOWITZ, Jo-Anne. 2001. InSITE. In: *Sculpture Magazine*, New Jersey: International Sculpture Center, julio-agosto 2001, **20(6)**. ISSN 0889-728X

CALAVITA, Kitty. 2005 *Immigrants at the Margins: Law, Race, and Exclusion in Southern Europe*. Cambridge: Cambridge University Press. ISBN: 9780511493942

CREUS, Amalia. 2012. Fronteras que no se ven: metáforas de la otredad en el discurso social sobre la inmigración no comunitaria en España. In: *Ciências Sociais Unisinos*. Sao Leopoldo: Unisinos,. 48(1): 2-11. ISSN: 2177-6229.

FERNANDEZ, Oscar. 2013. Notas biográficas. In: *Díaz_&_riedweg Ciclo de Arte Contemporáneo y flamenco*. Javier Codesal et al. Sevilla: Cajasol Obra social. ISBN: 978-84-92704-30-9

DÍAZ, Walter y RIEDWEG, Mauricio. 2002. In: SANCHEZ, Oswaldo (ed.), GARZA. Cecilia (ed.). 2002. *inSite 2000-2001 Fugitive sites: New Contemporary Art Projects for San Diego - Tijuana* [inSite 2000-2001 *Parajes fugitivos: Un Proyecto de arte contemporáneo en Tijuana – San Diego*]. Ciudad de México: Offset Rebován. Pp.98-101 ISBN 0-9642554-4-8.

SANCHEZ, Oswaldo (ed.), GARZA. Cecilia (ed.). 2002. *inSite 2000-2001 Fugitive sites: New Contemporary Art Projects for San Diego - Tijuana* [inSite 2000-2001 *Parajes fugitivos: Un Proyecto de arte contemporáneo en Tijuana – San Diego*]. Ciudad de México: Offset Rebován. Pp.98-101 ISBN 0-9642554-4-8.

SANTAMARÍA, 2002 Enrique. *La incógnita del extraño: una aproximación a la significación sociológica de la inmigración no comunitaria*. Barcelona: Anthropos. ISBN 84-7658-613-2

Digital

ALCALDE, Maxence. 2005. Mauricio Díaz, Walter Riedweg. Le Monde inachevé. In: *Paris Art* [en línea]. Paris: ParisArt, [octubre 1, 2005] [citado enero 19, 2015]. Disponible en Internet: <http://www.paris-art.com/marche-art/le-monde-inacheve/Díaz-mauricio-riedweg-walter/464.html>

HOLZFEIND, Heidrun. [2000]. MAMA. In: *ALIEN*, [en línea], [fecha de publicación desconocida] [citado febrero 20, 2015]. Disponible en Internet: http://alien.thing.net/exhib/Díaz_riedweg.html

BORJA, Rodrigo. 2013. *Enciclopedia de la Política*. [en línea]. Quito: Fondo de Cultura Económica, noviembre 16, 2013 [citado febrero 03, 2015]. Disponible en Internet en: <http://www.encyclopediadelapolitica.org>

MEDINA, Cuauhtémoc. 2000. InSite 2000: Máscara contra extraterrestres. In: *Geocities*, [en línea], 2000. [Citado enero 02, 2015]. Disponible en Internet: <http://www.geocities.ws/cmedin/critreforma/in-site2000.html>

DÍAZ, Walter y RIEDWEG, Mauricio. 2003. In: *LA VOZ DEL INTERIOR*. 2003. Cada uno ve el mundo de una forma que es absolutamente personal. [En línea], [enero 22, 2003] Cultura [citado febrero 20, 2015]. Disponible en Internet en: http://www.intervoz.com.ar/2003/0122/suplementos/cultura/nota142064_1.htm

MAC MASTERS, Merry. 2000. Insite2000 proyecto binacional Tijuana-San Diego. Una a una sus almas *regresaron* a México por el cañón del Chivo. La nube, duelo público contra la banalización de la muerte. In: *La Jornada*, [en línea], [octubre 17, 2000] [citado febrero 20, 2015]. Disponible en Internet: <http://www.jornada.unam.mx/2000/10/17/04an1cul.html>

1.3 Hispanoamericano inmigrante: visibilidad, invisibilidad.

En este punto nos referimos a la aceptación abierta pública nominal y real de la participación de los migrantes en el quehacer del suelo al que arriban. Esta aceptación es evidente en la posibilidad y grado de visibilidad o de invisibilidad del inmigrante hispanoamericano, traducida típicamente en su ocultación.

1.3.1 Invisibilidad: 12 trabajadores remunerados para permanecer en el interior de cajas de cartón.



Fig. 5 Santiago Sierra, 12 trabajadores remunerados para permanecer en el interior de cajas de cartón, 2000, acción artística, medidas variables, G&T Guatemala, ACE Gallery Nueva York.

Este performance realizado en la ACE Gallery en Nueva York es una variante de *8 personas remuneradas para permanecer en el interior de cajas de cartón (Edificio G & T*, presentado en Guatemala en 1999, consiste en la contratación de trabajadores hispanoamericanos para permanecer 4 horas diarias durante cincuenta días en el interior de cajas de cartón.

El artista contrata a 12 trabajadores. Quienes se presentan al trabajo son las personas más vulnerables, precisamente de origen latinoamericano la mayoría mujeres de origen mexicano o afroamericano. Los migrantes de distintas épocas se reencuentran coincidiendo en un factor común: la invisibilidad.

Para Moriente la acción de cubrir, y la acción de remunerar son alguna de las tácticas características de Sierra, junto con la acción de contener, y la de impedir el paso. Sin perder de vista el consumo, el mercado y sus componentes (2009). Flores insiste en esta opinión añadiendo que "(...) se sirve de la ocultación para abrir una nueva línea de debate respecto a la marginación" Moriente añade que si en la táctica de contención los objetos se hacen

presentes como mercaderías, en la ocultación el objeto, el símbolo, y el contexto se volatilizan temporalmente imitando el pensamiento básico de los niños para quienes lo que no se ve no existe. Sin embargo también deduce que son la materialización de la tendencia a cosificar al individuo (inmigrante), que lo concibe como un objeto embalable y sobre todo comercializable (2009).

El artista oculta, como los gobiernos receptores ocultan, a los inmigrantes hispanoamericanos; emulándolos de este modo, o quizás buscando el efecto contrario, como lo contrasta con mucha argucia Hidalgo quien deduce que la táctica de Sierra es en cierto modo una suerte de homeopatía conceptual, un acudir a lo contrario para conseguir el efecto deseado opuesto así a su criterio el artista oculta lo que quiere que veamos, tapa lo que quiere acentuar, evidenciar con énfasis (2005).

Se observa que en la gran mayoría del trabajo el artista Santiago Sierra subraya la situación de los más desfavorecidos, a criterio de Hidalgo sin intención alguna de cambio o mejora⁷³(2005), esto a pesar de la polémica que despierta su interacción con seres humanos para la realización, o como parte nuclear de la realización de su trabajo.

Basándose en el impacto generado, finalmente Flores opina que la apuesta de Sierra por la opción poética de la ocultación hace sus trabajos mucho más efectivos que otros trabajos que han sido realizados por una pléyade de artistas sobre el mismo tema (2003, p. 302), coincide Rivero, y añade que su obra es siempre fuerte, siempre incomoda y fuerza a las personas a pensar, esto inclusive en el “cubo blanco”, en los lugares institucionalizados en el museo o la galería (2011).

Un manto de invisibilidad se halla extendido sobre los que no quiere la sociedad que sean expuestos, los que no gozan de derechos que si en otro tiempo fueron el proletariado, ahora son los inmigrantes indocumentados, nómadas quienes con los indigentes, son los parias actuales de la sociedad, así lo sostiene Moriente (2009).

Esta invisibilidad de los hispanoamericanos como inmigrantes la constata Zaitch desde los ojos de los recién llegados, tomando como ejemplo paradigmático a los Colombianos en Holanda, los cuales no reciben ningún tipo de ayudas, y cuyos derechos básicos les son negados (2003, p.14). Hidalgo apoya esta afirmación al observar que los inmigrantes particularmente los hispanoamericanos privados de muchos de los derechos de la fallida declaración de los derechos humanos⁷⁴, son ahora explotados y prisioneros de sus “ángeles exterminadores⁷⁵” concluye el investigador que ellos son la cara oculta del actual sistema, ellos son la viva reencarnación de sus contradicciones (2005).

La invisibilidad de los migrantes, que aluden como tema varios artistas incluyendo a Sierra, es un solo resultado visible con diferentes causas. Una de ellas es la propia tendencia gubernamental a invisibilizar a los inmigrantes, a volverlos inofensivos. Fernández *et al.* sostienen que el actual sistema más que expulsar inmigrantes parece estar orientado a amedrentarlos para subyugarlos, sumiéndolos en una permanente zozobra, en un sentimiento de constante amenaza (2013, p.58). Al criterio de Fernández *et al.* estos expatriados bajo condiciones de riesgo y persecución estarían dispuestos a trabajar bajo prácticamente cualquier condición (2013, p.58). Concluyen además los investigadores que el mayor logro de

⁷³ El mismo Santiago Sierra apoya esta aseveración indicando que su objetivo no es salvar ni reivindicar a nadie.

⁷⁴ Si no fallida en su intención, fallida en su universalidad

⁷⁵ El investigador hace una directa referencia a la obra de 1962 de igual nombre del director Luis Buñuel, en la cual un grupo de burgueses acuden a una cena, por inexplicables razones no la pueden abandonar.

esta política no es la expulsión sino la sumisión del inmigrante hispanoamericano que hará lo que sea para pasar desapercibido, fuera de vista (Fernández *et al.* 2013, p.58). La mencionada política en suma busca volverle al país inmune, y a los inmigrantes inocuos, pero como en la obra de Sierra los inmigrantes, aunque fuera de la vista, están.

Los inmigrantes legales podrán acudir por diversas condiciones al trabajo formal o al trabajo informal, mientras que por su propia condición los inmigrantes informales siempre tendrán que acudir a los quehaceres informales para subsistir. Sin embargo por lo común según Zaitch es en el campo informal donde más se concentran los inmigrantes hispanoamericanas, tanto legales como ilegales. En el caso de las inmigrantes, en Holanda por poner un ejemplo, en el interior de casas se dedican al servicio doméstico o como empleadas de *sex entrepreneurs*, en este último caso sea como empleadas o como independientes aunque no son acosadas por la policía, ciertamente no se integran a la economía plena legal (2003, p.16).

Volviendo al caso de inmigrantes colombianos en Holanda, los profesionales pueden ser y son ignorados por parte de sus colegas a lo largo de sus carreras, mientras que las prostitutas colombianas⁷⁶ no sólo son aceptadas como tal por parte de sus muchos clientes nativos, sino incluso son animadas a venir por los “empresarios” (Zaitch 2003, p.15).

Para finales de la década de los 90 de acuerdo a Zaitch el mayor grupo de prostitutas latinoamericanas en Holanda lo constituyeron las colombianas, siguiéndolas en importancia las dominicanas. Actualmente el número real resulta difícil de determinar debido a que permanecen ocultas, o viajan constantemente como reacción al endurecimiento de las leyes, pero se aproxima a unas 3000 o 5000 solo de Colombia (2003, p.17).

Las hispanoamericanas que se dedican a la prostitución⁷⁷, en la mayoría de los casos mienten a sus familiares acerca de la fuente real de sus ingresos para evitar su propia vergüenza y el dolor de sus más cercanos, ocultan, *invisibilizan* la vergonzosa razón de sus ingresos⁷⁸ justificándola con actividades como: modelaje, cuidado de niños limpieza o peluquería (Zaitch 2003, p.18).

Tanto los migrantes masculinos como femeninos si no poseen contratos de trabajo celebrados desde su origen, según observa Rodríguez, inclusive los más preparados por lo común apenas llegan se deben dedicar a la limpieza; de hecho para estos trabajadores es prácticamente imposible que consigan los trabajos que tenían en América Latina (2011).

Otras actividades desde la invisibilizadora informalidad como lo registra Zaitch pueden ser para las mujeres las labores de empleada doméstica, niñera, o para los hombres, cuya gama de actividades es más limitada, limpieza de bares, restaurantes, jardinería, agricultura, entrega de periódicos o folletos, refacción y compostura en casas (*bricolaje*); todas las ocupaciones pagadas en metálico al final del servicio ofrecido, que siempre le resultaría más caro al contratista si lo hubiese contratado desde la formalidad con trabajadores locales (2003, p.20).

Para poder alcanzar el ingreso necesario, la mayoría de las veces deben combinar más de una actividad informal de tiempo parcial. Y para poder conseguir trabajos en los que dependen de un patrón tales como aseo de bares, cuidado de niños, necesitan de su red de cercanos la cual en el común de los casos es la encargada de extenderles la información relacionada con ofertas de estos trabajos (Zaitch 2003, p.21) factor que redundo en la relación endógena

⁷⁶ Invisibilizadas *ab initio* por la naturaleza de su actividad.

⁷⁷ Y también otros inmigrantes hispanos con trabajos poco deseables.

⁷⁸ Quehacer que a su vez las oculta.

exclusiva entre colonias de inmigrantes hispanos, que a su vez va en detrimento de su visibilidad.

Respecto al propio conglomerado de compatriotas la invisibilidad, también presente entre ellos mismos, se da como respuesta a ciertas prácticas como la prostitución. Aunque la mayoría de las compatriotas comprenden la desesperación al acudir a estas actividades, huyen de la compañía de quienes la ejercen. La invisibilidad no solo pende de la fragilidad y simpleza de sus labores, sino también de su categoría de ilegal frente a las oportunidades de los legales.

En lugares que no son hispanoparlantes, un grupo de inmigrantes hispanoamericanos sacando provecho de su acervo cultural y de su origen, aun ubicados en la invisibilidad trabajan como emprendedores en el borde entre la formalidad y la informalidad como instructores de baile tropical, profesores de castellano, o improvisados traductores; en la mayoría de los casos aun carentes de un entrenamiento formal, contando solo con el auspicio de su origen.

Por medio de otras actividades que involucran a su pequeño círculo de compatriotas, tales como carnicerías, panaderías, tiendas de productos típicos; los inmigrantes acentúan su invisibilidad pues no pueden llegar al pleno de la sociedad receptora, sino que dependen únicamente como clientes de su círculo étnico –social, o como mucho de aquellos inmigrantes que sean afines a su origen. Es considerada una de las ocupaciones a las que aspiraría un inmigrante hispanoamericano que se ha emancipado del trabajo patronal, sin embargo tales negocios no están presentes en todos los países anfitriones, como es el caso de Holanda en donde brillan por su ausencia.

Finalmente el hacinamiento, alojamiento al menos inicial, según Zaitch percibe, producto generalmente de la ayuda o recomendación de parientes o amigos muy cercanos, constituye de hecho otra forma de invisibilidad en la urbe (2003, p.27).

La invisibilidad del inmigrante hispanoamericano, presente también en la economía formal está dada en opinión de Zaitch, en la obligación que perciben inmigrantes calificados con grado técnico, universitario de subemplearse o de involucrarse tangencialmente con la formalidad por debajo de sus capacidades mediante entrenamientos, pasantías, prácticas con la esperanza de obtener eventualmente trabajos más cualificados (2003, p.22).

Inmigrantes hispanoamericanos cualificados, especialmente mujeres laboran temporalmente en labores domésticas, en limpieza, supermercados, locutorios, como servicio en catering, pudiendo estos trabajos temporales, fácilmente convertirse en permanentes.

Quienes disponen de trabajos más estables ocupan posiciones como secretarias, técnicos o administrativos de bajo nivel, no habiendo encontrado, el investigador Zaitch directivos ni grados gerenciales ocupados por inmigrantes por ejemplo colombianos, caso paradigmático de estudio (2003, p.23).

El investigador observa que inclusive los más aventajados de los inmigrantes, los que consiguen alcanzar por una u otra razón posiciones diferentes a las de sus compatriotas sienten sutiles formas de invisibilidad, al ser tratados bajo su propio nivel, percibiendo menos que sus pares nativos por realizar los mismos trabajos (Zaitch 2003, p.27).

Rodríguez acentúa lo hasta aquí expuesto, anotando que en algunos casos la invisibilidad no solo cubre el hecho de la participación inmigrante en la economía del país, ni a su estatus irregular, sino que incluso se observa al evanecer la importancia de la participación de la etnia

de los hispanoamericanos tal nivel de invisibilidad, se observa por ejemplo en los formularios oficiales de algunas latitudes como Reino Unido, en los que en efecto no se encuentra siquiera incluida para ser escogida la categoría del grupo étnico *latin american* (2011).

La invisibilidad que cubre a los inmigrantes, particularmente a los ilegales no solo se reduce al campo laboral, sino en el resto de las dimensiones de la vida en el exterior. En Estados Unidos, uno de los destinos clásicos, las mujeres sin documentos difícilmente denuncian ante la policía cualquier atropello, incluso delitos graves como violencia doméstica, robo o violación, por miedo a ser ellas también procesadas en su caso por indocumentadas.

Es común utilizar la palabra "invisible" al referirse a los inmigrantes que realizan por ejemplo las tareas domésticas, esto debido a que la mayoría son indocumentados. De hecho más de una tercera parte de los trabajadores domésticos en EEUU son inmigrantes ilegales según La Universidad de Illinois en Chicago. Bajo esta imperceptibilidad son explotados y abusados, desde luego ganan menos que los otros trabajadores, no renuncian, son más proclives a lesionarse en el trabajo, y no se quejan a ninguna instancia por no perder su empleo, y por no llamar la atención⁷⁹ (Yousef 2013).

No solo el país receptor busca ocultar la presencia de los inmigrantes. Los propios hispanoamericanos una vez que son inmigrantes buscan la seguridad en la invisibilidad "De hecho, raramente se convierten en visitantes asiduos de los espacios públicos: pasan la mayor parte de su tiempo en casa, restringiendo su vida social externa a las fiestas privadas y las visitas domésticas" (Zaitch 2003, p.27). Comparte esta opinión Michelle Brané, directora del "Programa de Detención y Asilo de la Comisión de Mujeres Refugiadas" quien dice que "El calvario, lejos de acabar durante el periodo de tránsito, se mantiene en el país de destino, donde el miedo a la deportación las mantiene en total invisibilidad y vulnerabilidad (Brané 2012). El miedo a ser observados es permanente tal es así que ansiedad y estrés crónicos son condiciones de los inmigrantes particularmente de los ilegales.

La situación general del hispanoamericano que inmigra es difícil, Zaitch hace la observación de que la situación es incluso peor si es ilegal pues puede dar por hecho que sus derechos, aun muchos de los más básicos le serán negados: asistencia de salud, educación, derechos civiles.

La nueva situación de invisibilidad como inmigrante, legal o ilegal, causa ansiedad al ser comparada no solo con la situación de los habitantes nativos, sino sobre todo en muchos de los casos con la contrastante situación previa del propio inmigrante antes de haber abandonado su país (2000, p.26).

Los artistas y nuestro caso epónimo Santiago Sierra cantan también en su obra para los inmigrantes hispanoamericanos invisibles a los ojos de los estados receptores, que sistematizan su sometimiento en base a la amenaza, su espada de Damocles, invisibles para la sociedad que no los acoge plenamente.

Invisibles para sus propios compatriotas, compañeros de infortunio en su periplo de inmigrantes, cuando para sobrevivir realizan acciones a opinión de su conglomerado reprochables. Finalmente para los suyos, para los que al partir se desintegran visualmente para los que se quedan en su país, quienes no los vuelven a ver sino apenas a intuir en sus llamadas telefónicas, conferencias cibernéticas o en sus remesas pagadas con indecible sufrimiento.

⁷⁹ Dicho de otro modo por no hacerse visibles.

Bibliografía

Impresa

FERNANDEZ, Gema, et al. 2013. *Que hacemos para conectar la crítica a la movilidad en el capitalismo con la lucha contra las políticas migratorias y las fronteras*. Madrid: Ediciones Akal SA. ISBN 978-84-460-3854-2.

FLORES, Alberto. 2003. La esencia invisible. Notas sobre las posibilidades de las falsas apariencias y la ocultación. In: *NORBA-ARTE*. Extremadura: Universidad de Extremadura Servicio de Publicaciones. **22-23**, pp. 293-307. ISSN 021-2214.

ZAITCH, Damián. 2003. Entre el estigma y la invisibilidad: inmigrantes colombianos en Holanda. In: *Revista Sociedad y Economía*. Cali: Universidad del Valle. Nº. 5, pp. 7-35. ISSN: 16576357.

Digital

BRANÉ, Michelle. 2012. Mujeres migrantes, víctimas de violaciones, abusos e invisibilidad. In: *El Comercio Digital* [en línea]. Asturias: El Comercio S.A., [septiembre, 5, 2012] [citado en marzo, 12, 2015]. Disponible en Internet en: http://www.elcomercio.es/agencias/20120905/mas-actualidad/sociedad/mujeres-migrantes-victimas-violaciones-abusos_201209051707.html.

HIDALGO, Miguel. 2005. Trabajando sobre los excrementos de lo Real. In: *Salonkritik* [en línea] [octubre 30, 2005] [citado marzo, 5, 2015]. Disponible en Internet: http://salonkritik.net/archivo/2005/10/trabajando_con.php

MORIENTE, David. 2009. Santiago Sierra: ocultar y desvelar. In *ACCA Asociación Aragonesa de Críticos de Arte* [en línea], [junio 2009] [citado marzo 5, 2015]. Nº 7. ISSN 1988-5180. Disponible en Internet: <http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=190>.

RIVERO, Luis. 2011. Soy Mercancía. Arte, Seres Humanos y Otros Productos. In: *ASRI Arte y Sociedad Revista de Investigación* [en línea], Málaga: EUMEDNET Universidad de Málaga, [septiembre,2011], **0**(16), [citado marzo,6,2015]. ISSN: 2174-7563. Disponible en Internet: <http://www.eumed.net/rev/ays/0/ldrm.html>.

RODRÍGUEZ, Margarita. 2011. Radiografía de los latinos en Londres. In: *BBC Mundo* [en línea], [mayo, 19,2011][citado en marzo,9,2015]. Disponible en Internet en: http://www.bbc.co.uk/mundo/noticias/2011/05/110518_latinos_comunidad_londres_mr.shtml

YOUSEF, Odette. 2013. Trabajadores Invisibles: Los trabajadores domésticos inmigrantes presionan para mejores condiciones. In: *New American Media* [en línea], [mayo, 22, 2013] [citado en marzo, 09 ,2015]. Disponible en Internet en: <http://newamericamedia.org/2013/05/trabajadores-invisibles-los-trabajadores-domesticos-inmigrantes-presionan-para-mejores-condiciones.php>.

1.4 Hispanoamericano inmigrante: protagonismo, anonimato.

En las siguientes líneas reflexionamos sobre la imagen de protagonismo o anonimato del migrante hispanoamericano en las obras de arte visual que versan sobre el tema.

Veremos que las posiciones de los artistas varían desde aquellas en las que el migrante es considerado un Odiseo cuya epopeya narrada en primera persona es digna de ser eternizada; hasta aquellas en las que el migrante es un sujeto superado en protagonismo por quien resiste a la tentación de migrar.

1.4.1 Protagonismo crítico del no migrante: *Migraciones II*.



Fig. 6 Sandra Ramos, *Migraciones II*, 1994, serie de objetos (maletas) pintados, dimensiones varias, 5ª Bienal de la Habana.

El destino final de los movimientos migratorios⁸⁰, percibe dos migraciones hispanoamericanas: una de índole económico, y otra de índole político. La de tipo económico, es considerada anónima; por el contrario la migración de matices políticos,⁸¹ es caracterizada por su protagonismo e individualidad.

Esta dualidad protagonismo- anonimato, se desvela en el caso de las migraciones dependiendo de su latitud de origen y de destino. Un ejemplo claro que puede evidenciar esta afirmación está dada por la tensa relación de Cuba con Estados Unidos, que se refleja en la política migratoria de la potencia norteamericana: quienes abandonan Cuba permanentemente con rumbo a Estados Unidos, son exiliados (críticos) protagonistas de heroicas historias individuales, son mártires bienvenidos; por el contrario, quienes parten de otras latitudes hispanoamericanas, a nuestro sentir, son intrusos indeseables y anónimos.

⁸⁰ El país receptor de los movimientos migratorios comúnmente representado por un país ubicado en la fase central.

⁸¹ Este tipo de migración en la mayoría de los casos también es resultado de necesidades económicas, pero se diferencia de la migración netamente económica en que el migrante es además abiertamente contrario a los postulados políticos del país que abandona.

La artista Sandra Ramos nacida en La Habana Cuba en 1969, es testigo de este fenómeno⁸². Ella se dedica al tema de la migración, abordándolo obsesivamente en sus grabados, pinturas e instalaciones. Su formación profesional la recibió primero en la “Escuela Elemental de Artes Plásticas 20 de Octubre”, después en la “Escuela Provincial de Artes Plásticas San Alejandro”, y finalmente en el “Instituto Superior de Artes de La Habana” con la especialidad de grabado. Toda su formación en Bellas Artes, la realizó desde 1983 hasta 1993 año en el que finalmente se gradúa. No se une a la disidencia política, en el período económico más crítico cree en la crítica constructiva, permanece fiel a su convicción en la Habana, donde vive y trabaja, (Grieffen, 2012) aunque expone constantemente en el exterior: Tokio, México, Nueva York, los Ángeles.

En la muestra *Migraciones II*, Ramos aborda el tema de los testimonios de la migración de Cuba, del exilio y sus protagonistas; ésta es presentada en 1994, como parte de la 5^o Bienal de la Habana. En la exposición, la maleta⁸³ es utilizada efectivamente como metáfora de la acción de viajar, portar y conservar. Su serie constó de seis de estas piezas de equipaje, de las que se utilizaron tanto su cuerpo, como su propia tapa como soporte pictórico. Para su apreciación se expusieron abiertas en ángulo recto⁸⁴, donde cada valija ofrecía una narración pictórica específica:

En la primera maleta Sandra Ramos presenta a una niña parada con una bolsa pintada, unos labios rojos en una mano, y una bandera cubana en la otra, mientras que en el espacio superior, en la tapa de la maleta se representa el cielo estrellado (Spitta 2005, p.39). Los migrantes observados por la artista son portadores de dos intangibles: de una despedida sempiterna encarnada en los labios y de la nación figurada en la bandera, nación concebida desde el punto de vista socio-ideológico, como conjunto de coincidencias culturales⁸⁵, o pudiendo literalmente referirse a la nación como concepto político.

En la segunda maleta se observa un esqueleto femenino rubio con cola de pez, sostenido por dos salvavidas neumáticos (dos tubos de llanta) (Spitta 2005, p.39). El esqueleto está partiendo las aguas, la tapa superior de la maleta apenas está pintada y es una extensión del horizonte del mar. En esta pieza de equipaje Ramos testifica que quienes partieron se llevaron lo traumático, antinatural e interminable del periplo del viaje representado en la sirena, el riesgo amainado apenas con precariedad visible en los neumáticos, y la cercanía de la muerte presente en la calavera.

En la tercera maleta una pareja está nadando en el mar en la oscuridad de la noche. La mujer esta asida al hombre por sus espaldas, en un abrazo bajo el cielo estrellado, y con él avanza hacia la bandera de los Estados Unidos (Spitta 2005, p.39). En esta tercera maleta observamos el espacio evocado (destino objetivo), pintado en el espacio real de la tapa de la maleta. La artista observa que los emigrantes portan la sensación de soledad, de salvar la distancia contando solo con su núcleo sentimental, pero “cargando⁸⁶” con la responsabilidad del bienestar del otro incluido en la aventura.

⁸² De hecho, Sandra Ramos en 1992 pierde a Alejandro, su pareja sentimental, quien en 1992 viaja primero a Italia y después a Venezuela, decidiéndose definitivamente por el exterior.

⁸³ La artista regresará posteriormente al uso de la maleta como soporte y símbolo en series como *Criaturas de la Isla* presentada un año más tarde que la muestra *Migraciones II*.

⁸⁴ En toda la serie se observa el eje horizontal constituido por el cuerpo de la maleta y el eje vertical presente en la tapa de la maleta. El contraste de los dos ejes sirve para mostrar conceptos relacionados en cada una de las narraciones tales como ruta – llegada, objetivo-fin, circunstancia- medio, realidad percibida-deseo.

⁸⁵ Las coincidencias culturales como señal de identidad son un aglutinante muy fuerte e importante de modo general para las migraciones hispanoamericanas, y de modo particular para las cubanas.

⁸⁶ En esta maleta, el hecho de cargar con la responsabilidad de otro se presenta visualmente explícito en la imagen, al nadar con su compañera en sus espaldas.

En la cuarta maleta la artista se representa a sí misma como una “Alicia en el País de las Maravillas” de cuerpo entero y vestida de rojo⁸⁷, y a la vez su cuerpo será la isla de Cuba desde donde despegan y aterrizan aviones (Spitta 2005, p.39). La tapa de la maleta es una escena nocturna norteamericana en la que resaltan anuncios de neón y vallas publicitarias dominadas por un gran anuncio de Coca Cola. Quien permanece queda tan solo que, en este caso ella mismo, constituye la isla; ella es el último testigo que funge como pista de aeropuerto, y es de ella de quien despegan familiares, parejas y amigos; y es en ella, en quien aterrizan los nuevos amigos o conocidos que llegan. Es ella quien, en último término, está confinada a la pasividad de un espacio sempiternamente rodeado de agua oscura, en las antípodas no geográficas pero sí conceptuales del otro territorio. Ramos permanece tentada siempre por todas las vanidades y bienes inalcanzables del extranjero con las que se relacionan los que se van y los que llegan.

En el cuerpo de la quinta maleta está pintado un joven cubano, vestido como guajiro, flotando sobre un bote en el mar. En la tapa de esta maleta se representan muchos objetos de consumo como: un coche, un televisor, una hamburguesa, una cámara fotográfica, un reloj o una radio (Spitta 2005, p.39). Con estos elementos, inquietantemente flota una bandera cubana. La artista guarda⁸⁸ en la maleta la testificación del cubano sencillo, que se enfrenta inconscientemente al peligro, deseando los innumerables bienes de opulencia, lujo y placer ofrecidos en su destino; pero tentado también por el “producto Patria”, simbolizado por la bandera. El mencionado estandarte patrio, puede también referirse a la disidencia cubana que anima a emigrar a los que todavía no han partido, y que ayuda y empodera a los recién llegados.

En la sexta maleta, en el cuerpo principal se observa a varios ahogados aferrados a un esqueleto. En la tapa superior se puede contemplar una extensión de la vista submarina del mar, un cardumen de peces rocas y aguamar (Spitta 2005, p.39). Guarda en esta maleta la certeza de que el periplo de algunos terminó con sus vidas y de que quien se aventura al mar se enfrenta a una muerte bastante posible.

Cabe tomar en cuenta que en la década de los 90, la situación de Cuba con la ruptura de los lazos político-económicos con la URSS, agravada por el bloqueo económico, y el posterior recrudescimiento del embargo norteamericano desde 1992, hace que de los sinsabores del “Período especial en tiempo de paz” no escape nadie en la isla, provoca que todos sufran las consecuencias.

Se ven afectados los recursos energéticos, y el transporte, al mismo tiempo que se ven obligados a instaurar racionamientos para administrar los pocos recursos que podían salvar de la intervención norteamericana.

La depreciación del peso cubano tras la crisis permitió que aquellos isleños con familiares en el exterior, tuvieran más posibilidades de ingresos y solidez económica al recibir fondos.

En el año 1994 inicia la crisis de los balseros, el periplo protagónico de los emigrantes. Este precisamente es el año de la “Quinta Bienal de la Habana”. En el volumen correspondiente a este año, la organización de la Bienal valientemente contempló *La otra orilla*, refiriéndose a las migraciones, como uno de los temas particulares. En este marco expositivo, e inscrito en el expuesto contexto histórico social se mostró la obra *Migraciones II*, de Sandra Ramos.

⁸⁷ Sandra Ramos recurre en muchas de sus obras a la imagen de “Alicia en el País de las Maravillas”, no solo en pintura sino también en algunos grabados, técnica en la que ha trabajado mucho y coherentemente sobre el mismo tema.

⁸⁸ O el emigrante le confiesa a la artista que porta en su equipaje estas vivencias del periplo del tránsito como emigrante.

Conclusiones.

Para la creadora, el periplo de los migrantes políticos es el viaje, no la inclusión en su destino final que es asegurada por la inmediata incorporación de la que gozan quienes son admitidos bajo el título de exiliados.

En este tipo de migración, el de tipo político, la autora retrata la disyuntiva entre el migrar y el permanecer en el lugar de origen, no entre el permanecer en el lugar de destino o retornar desde este⁸⁹, asunto que casi en todos los casos se da por resuelto, pues la diferencia misma entre un migrante económico y un migrante político es que el primero, el migrante económico, cuenta con retornar y hasta añora dicho retorno, mientras que el migrante político no cuenta con retornar, al menos mientras permanezcan las condiciones a las que es contrario. Otro punto importante en la obra de Sandra Ramos es que no se acusa a la escasez del origen, discursa sobre la opulencia del destino.

Desde la obra de Sandra Ramos deducimos que para ella no existen emigrantes si no hay quien permanezca quien se quede, los emigrantes lo son en tanto alguien reste en ese su lugar de origen, por lo que para el tema migración igual de importantes son ambos discursos. Las maletas que pintó la artista sea que guarden (permaneciendo en origen) o ya sea que porten, (viajando hasta destino), encierran impresiones de quien testimonia en primera persona; es decir, del emigrante. Son impresiones legadas a quien narra, a quien se queda.

A nuestro juicio, Ramos, al contrario que el lugar de destino, no cree que el protagonista sea uno, el emigrante, opina que los protagonistas son dos: quien parte, y principalmente quien permanece, quien se queda. Pues quien permanece mientras otros se marchan, hace el viaje en segunda y tercera persona, por medio de los ojos y las vivencias cercanas de quienes se fueron.

⁸⁹ Condición siempre propia de las migraciones económicas.

1.4.2 Protagonismo vivencial del migrante: *Mapas y Paisajes*.

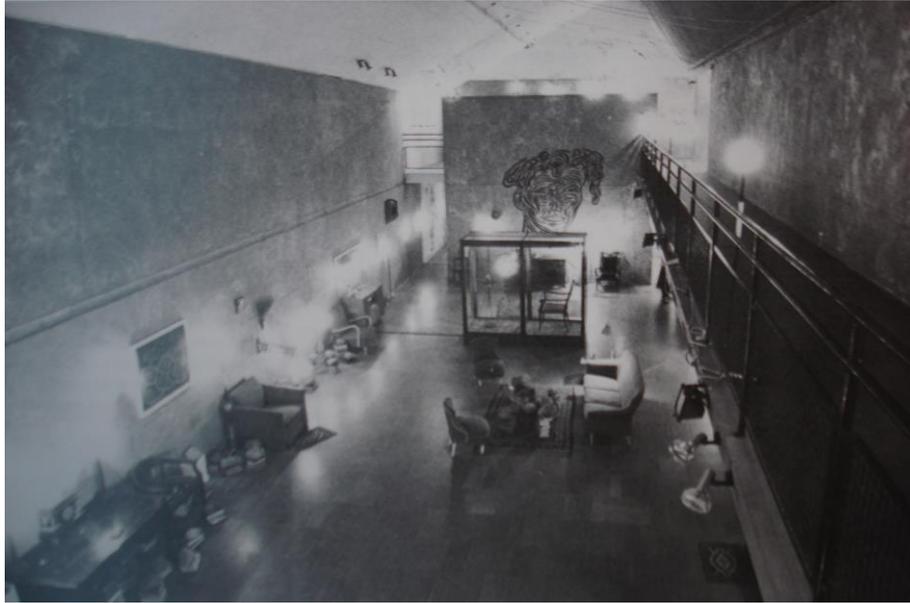


Fig. 7 Carlos Capelán, *Mapas y Paisajes* [Maps and Landscapes], 1992, 1994 instalación, la 5ª Bienal de la Habana.

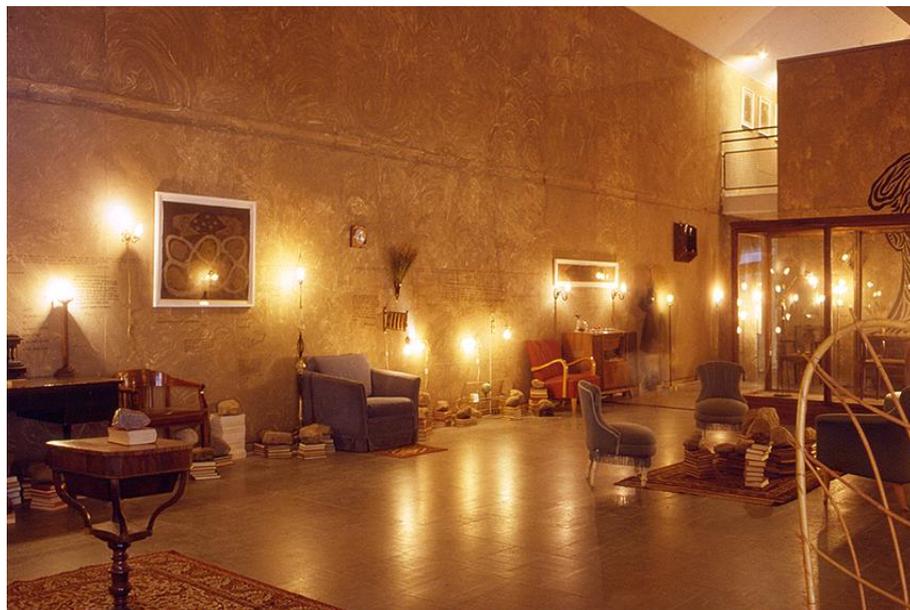


Fig. 8 Carlos Capelán, *Mapas y Paisajes* [Maps and Landscapes], 1992, 1994 instalación, la 5ª Bienal de la Habana.

En esta instalación Carlos Capelán nos sugiere una sala de vida, atendiendo a la traducción literal de la frase inglesa *living room*. Un espacio interior magnificado para su visita, el cual se va amueblando con sus vivencias, que son muchas. El artista nace en Montevideo en 1948, y estudia esporádicamente grabado, serigrafía y arte. A lo largo de su vida ha trabajado dando

recitales de poesía aleatoria, en su ciudad natal, y por los años 70 dirigió un taller de tejido con Ivonne Charlín que fue allanado cinco veces por la policía y el ejército. En Chiloé⁹⁰ ofreció sus servicios como técnico textil en cooperativas campesinas. Trabajó como sereno en una estación de montaña, como lavaplatos, obrero industrial, instructor de serigrafía y desde luego como artista siendo ampliamente reconocido, tal es así que en 1986 recibe el “Premio Bial de la Habana”. (Capelán, 2014, p. 33) y posteriormente, en 1995, el “Premio Guggenheim”.

En la presente obra, como en otras instalaciones, mezcla conscientemente la esfera privada a la que atañen las vivencias,⁹¹ con el espacio abierto al público en este caso el museo. Ambos ámbitos son confrontados al confundir el orden intuitivo del espacio habitado y doméstico, con el orden pulcro, y explicativo y didáctico del museo. Mediante todo lo aprendido, Capelán quiere ordenar el mundo percibido para su comprensión; con su acción demuestra una curiosidad antropológica que le lleva a exponer objetos poco convencionales para el ámbito del museo.

Su obra es un testimonio de cómo el YO, el sujeto, se encuentra en creación o construcción. Debido a que el artista todavía vive, su instalación es un trabajo que lógicamente está en proceso, un *work in progress*, que constantemente será aumentado, disminuido y variado. Como evidencia de este trabajo en desarrollo, en las citas que suele colgar en sus instalaciones, se pueden observar algunas de ellas tachadas, quizás por su obsolescencia a lo largo de la evolución o cambio del yo; por su actualización o drástica negación como máximas de vida.

El artista inserta en sus instalaciones distintos niveles de conciencia, recuerdos, y sobre todo experiencias como por ejemplo presenta columnas de libros coronadas por piedras. ¿Son el conocimiento literalmente apilado? Estas acumulaciones de conocimiento son un reflejo de su propia vivencia con la literatura. Se sabe que en el año 1965 estuvo mayoritariamente pintando y escribiendo, y que “[...] de 1965 a 1968 se atiborra de malas lecturas de existencialistas y poetas franceses” (Capelán, 2014, p.33).

Existen imágenes bidimensionales en blanco y negro en esta y otras instalaciones que nos llaman la atención. Estas figuras pintadas representan un *alter ego*,⁹² no son representadas sugiriendo tridimensionalidad con volúmenes o con detalles anatómicos, parecen trabajos de estampa xilográfica. El uso de estas imágenes planas, como grabados en madera es también registro⁹³ de sus vivencias, basta observar que Capelán en 1975 estudia grabado en el taller de Gerhard Schutz, del 78 al 81 estudia nuevamente grabado en la “Grafik Forum” de Malmoe, en el 81 abre un estudio de grabado junto a Carl Gustafsson y Stefan Sjöberg, y en 1980 enseñó serigrafía⁹⁴ en León Nicaragua.

En la instalación Capelán adicionalmente pintó, o para ser más exactos untó, embarró con tierra⁹⁵ las paredes de toda la sala en donde realizó su exposición. La palabra tierra particularmente en su idioma materno, el español, se refiere al sustrato sólido mezcla de arenas, arcillas y sustancia orgánica que componen el suelo. La misma palabra da nombre al suelo y también se refiere a todo el planeta que ha recorrido. Es nuestro parecer que al

⁹⁰ Chiloé es una provincia insular de Chile.

⁹¹ Representada por la casa, más específicamente el *living room*.

⁹² Las imágenes sin volumen y texturadas a manera de gigantes estampas xilográficas son su otro yo, lo que subraya insistentemente el protagonismo individual como carácter de la obra de Capelán.

⁹³ Es *grabada* de sus vivencias, para ser más explícitos con la estética de más de uno de sus *living room*.

⁹⁴ La serigrafía también es una técnica de grabado.

⁹⁵ La palabra tierra en español puede referirse al planeta entero, o un país o región específica, no así en otras lenguas, como ocurre por ejemplo en el idioma inglés.

embarrar el elemento tierra, alude al planeta entero: poéticamente confunde parte con todo. Un todo que él conoce bien, pues ha viajado y trabajado en: África, Alemania, Bélgica, Brasil, Chile, China, Colombia, Corea del Sur, Costa Rica, Cuba, Ecuador, Estados Unidos, Francia, Italia, México, Nicaragua, Noruega, Nueva Zelanda, y Suiza.

Carlos Capelán realiza una suerte de “diagrama de interrelaciones” para la instalación *Burubú*⁹⁶. En este documento (Capelán, 2014, p.14) el artista nos sorprende dándonos luces sobre las categorías y la importancia jerárquica que adquieren en sus “work in progress”. Cada concepto se relaciona con otro u otros, si el diagrama estudia el grado de recepción o salida de influencia de los conceptos; es decir, el número de interrelaciones, lógicamente los que se relacionan con más conceptos serían los de mayor importancia. Ordenándolos con un criterio jerárquico desde los conceptos que más se relacionan con los que menos se relacionan nos podemos aproximar al sistema de pensamiento de Capelán, como exponemos:

Concepto	#de Interrelaciones
Nación	7
Lugar	6
Exilio	6
Lenguaje	6
Texto	5
Exclusión	5
Público	5
Lunfardo	4
Historia	4
Privado	3
Inclusión	3
Poroso	2
Recorrido	2
Forma	2
Biología	1
Genética	1
Canasta vacía	1
Sujeto	1
Fragmento	1

Remitiéndonos a este diagrama, los conceptos nación y lugar atañen a la vivencia individual, su importancia es fácilmente deducible: Capelán ha viajado y permanecido en cerca de 19 países cunas de naciones en las que ha trabajado y vivido.

Las importantes categorías lenguaje, texto y en octavo lugar lunfardo,⁹⁷ son todas importantes en la obra de Capelán, al recorrer el planeta, particularmente en su periplo europeo, se encuentra con al menos 12 idiomas diferentes⁹⁸. El hecho apuntala a su comprensión del mundo, así como a la configuración de su yo particular, y desde luego aporta a construir su obra. El crítico Boglione respecto al uso que Capelán da a las categorías lenguaje y lunfardo escribe:

[...] es una sorprendente irrestricta y enmarañada batalla con el lenguaje; con el lenguaje de todos, con todos los idiomas, como el diente que muerde la lengua y la boca que muerde la palabra. Con

⁹⁶ Carlos Capelán realiza la instalación *Burubú* en el Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo en 2011.

⁹⁷ Se conoce como lunfardo a la jerga de Argentina y parte de Uruguay.

⁹⁸ Respecto al interés que Capelán demuestra por las categorías conceptuales lenguaje y texto, como hecho anecdótico significativo, se sabe que Capelán aprendió algo de Quichua tras su estancia en Ecuador.

todos los obstáculos / nudos trenzados / quilombos de la lengua, que no es una cosa o la otra / ni fu ni fa / incertidumbres y el sonido sordo desagradable de ambi-bilingüismo, el artista opera entre lo clásico y lo contemporáneo, entre un país y otro, u otros (como la astucia, la lágrima del exilio y la exaltación del vagabundo) (2014, p.15).

Carlos Capelán también puede opinar sobre la categoría exilio,⁹⁹ desde su experiencia, basta decir que en Chile, en una de sus tantas aventuras, es detenido por la dictadura del general Pinochet siendo “desaparecido” para reaparecer afortunadamente en el año 1973 en Suecia.

Conclusiones.

Para Capelán la casa¹⁰⁰ refleja un macrocosmos y un microcosmos: es la materialización macro-sensorial, la exteriorización sustantiva pero cambiante del *ego*, la diagramación y el diaporama del ser; y también es la maqueta micro-cósmica del mundo experimentado y percibido; *ergo* el hombre, el yo, es el microcosmos organizado y crítico y cambiante, al menos de la porción de universo conocido y tangible.

La individualidad de la persona está dada por la aprehensión distinta y muy particular de cuanto elemento vivencial se presenta en su camino, de cuanto escoge y de cuanto se le impone también. En el caso extremo de los eternos migrantes, es todo el mundo el que amuebla el interior de un solo individuo. Este es el caso de Carlos Capelán.

A diferencia de Sandra Ramos, Capelán no parte de la narración de terceros. No otorga protagonismo a quien permanece, de hecho lo relega al anonimato. El protagonismo se lo otorga a sí mismo, a su *ego* en gestación, y por extensión, a quien amuebla y expone su casa a los distintos idiomas y experiencias. Podemos concluir que otorga todo el protagonismo al migrante, siendo su extremo el nómada.

Bibliografía

Impresa

CONNOR, Steven. 1996. *Cultura Postmoderna introducción a las teorías de la contemporaneidad*. Madrid: Ediciones Akal.. ISBN: 84-460-0429-1

CAPELÁN, Carlos. 2014. *Carlos Capelán XVIII PREMIO FIGARI*, Montevideo: Museo Figari. Pp.14-34. ISBN: 978-9974-36-244-4.

GARCÍA CANCLINI, Néstor, STELWAG, Carla, CAMARA, Ery, VALDES, Eugenio, HERNÁNDEZ, Ibis, SÁNCHEZ, Margarita, GONZALEZ, Magda, MOLINA, Juan. 1994. *Arte sociedad y reflexión QUINTA BIENAL DE LA HABANA Mayo 1994*. Madrid: Artep. ISBN: 84-7952-135-X

MARTENS, Pehr. 1994. Carlos Capelán. In *Quinta Bienal de la Habana Mayo 1994*. Madrid: Artep. ISBN: 84-7952-X

SPITTA, Silvia. 2005. Sandra Ramos: La Vida no cabe en una Maleta. In *Revista iberoamericana* **71**, 210, pp. 35-53. ISSN 2154-4794.

⁹⁹ El propio concepto de exilio se refiere a la migración política forzada, la expulsión.

¹⁰⁰ Al escribir casa extendemos a un espacio cerrado más amplio, el concepto otorgado por Capelán a sus *living room*.

TIBOL, Raquel. Migraciones y soledades de Sandra Ramos. 1994. In *Revista Proceso* número 898, México D.F: Editorial Esfuerzo. ISSN 1665-9309

Digital

BOGLIONE, Ricardo. 2014. Capelán, The Ambi-bilingual. In: *CARLOS CAPELÁN XVIII PREMIO FIGARI* [en línea] [abril, 2014] pp. 15-22, [citado abril, 16, 2015] Disponible en Internet en: <http://issuu.com/museofigari/docs/catalogo-capelan> También disponible en PDF en: <http://capelan.com/files/pdf/figari-capelan-cat.pdf>

GRIEFFEN, Accola. 2012. *Sandra Ramos* [en línea]. Nueva York: Accola Grieffen Gallery, [septiembre,21,2012] [citado en abril,14, 2015] Disponible en internet en: <http://accolagrieffen.com/artists/sandra-ramos>

REDACCIÓN BBC. 2014. ¿Por qué hay una nueva oleada de balseiros cubanos? In: *BBC Mundo* [en línea] [noviembre 12,2014] [citado en abril 13,2015] Disponible en Internet en: http://www.bbc.co.uk/mundo/noticias/2014/11/141107_oleada_balseiros_cuba_florida_eeuu_fp

SPITTA, Silvia. 2005. Sandra Ramos: La Vida no cabe en una Maleta. In *Revista iberoamericana* [en línea][Enero-Marzo 2005][citado en abril,8,2015] Disponible en internet en: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/lberoamericana/article/viewFile/5459/5611>

1.5 Identidad cubierta: alienación, simulacro.

Trataremos la percepción de la ocultación de identidad de los migrantes tanto como estrategia planteada desde la interioridad, así como táctica planteada desde la exterioridad del sistema.

Deducimos la observación de dos tipos de cobertura de identidad resultantes de dos factores distintos: en el primer caso relacionada con factores externos, y en el segundo caso resultante de una convicción interna.

1.5.1 Alienación: *133 personas remuneradas para teñir su pelo de rubio.*



Fig. 9 Santiago Sierra, *133 personas remuneradas para teñir su pelo de rubio*, 2001, acción artística, medidas variables, 49ª Bienal de Venecia.

Santiago Sierra, con justicia hoy en día uno de los artistas más reconocidos a nivel internacional, nace en Madrid España en 1966, estudia en su ciudad natal, y posteriormente también en: Hamburgo Alemania, México, Italia. Su trabajo ha sido ampliamente divulgado y expuesto en eventos tan prestigiosos como la 50ª Bienal de Venecia en 2003, en la que representa a su país natal. En el año 2010 el gobierno español, por medio de su "Ministerio de Cultura" le otorgó el Premio Nacional de Artes Plásticas, premio que en carta pública rechazó por sus convicciones políticas contrarias al gobierno. Actualmente vive y trabaja en México.

El artista ejecuta la *performance* titulada *133 personas remuneradas para teñir su pelo de rubio* en el año 2001, durante la inauguración de la 49ª Bienal de Venecia de que se celebró del 10 de Junio al 4 de noviembre de 2001. Para esta dispone el pago de 120.000 liras, en ese tiempo unos 60 USD, a los inmigrantes que se ofrecieran a pintar su cabello de rubio, negando así y camuflando su propio cabello, una de las exteriorizaciones biológicas más evidentes de su

grupo étnico. Para que se cumpliera la negación de estas características étnicas natal, Sierra exige que los voluntarios tengan el cabello originalmente negro.

Esta acción es realizada en "Arsenal", uno de los edificios habilitados para la Bienal de Venecia, donde Sierra presenta durante la muestra un video en el que expone el proceso de tintura de los contratados, todos inmigrantes que en su mayoría se ganan la vida como vendedores ambulantes.

Desde nuestro punto de vista esgrimimos dos posibilidades de interpretación de la obra: o el artista pretende mimetizar, o muy al contrario destacar a los inmigrantes, pero en ambos casos lo hace de modo irónico.

En el primer caso, si lo que Sierra pretende es confundirlos con los nativos, naturalmente, y plenamente legales *ab initio*, en una suerte de mimetismo batesiano,¹⁰¹ sería para permitir a los inmigrantes de un modo poético la consecución de la legalidad y el goce de todos sus derechos, pero sobre todo la pertenencia plena al círculo social anfitrión.

En la propia historia de la España natal de Sierra encontramos ejemplos de mimetización de rasgos biológicos para asegurar la pertenencia a un ámbito social, tal es el caso de "Pedro III" de Aragón, "Pere el Gran" hijo de "Jaume I", quien se teñía los cabellos de rubio (García, 2011) con Apigenina Genisteina¹⁰², para hacer evidente su pertenencia a un núcleo social: a la realeza, y desde luego para lograr la aceptación de otro grupo social: sus súbditos (al demostrar y acentuar visualmente su vínculo con "Jaume I de Aragón" "El Conquistador", quien se conoce que era rubio¹⁰³). Sierra en este caso compra, paga y reproduce el premio de la simulación, de la mimesis no solo cultural sino inclusive étnica; recompensa el camuflaje; paga el pasar desapercibido para no desentonar, para evitar la disrupción del paisaje étnico. Ello hace alusión al intento de los inmigrantes de pasar desapercibidos no sólo de la policía y de los agentes de inmigración sino también de los ciudadanos originarios, que son nativos.

En el segundo caso si lo que busca Santiago Sierra es destacarlos, con el vistoso cabello rubio (de hecho consigue hacerlos visibles y evidentes en todas las calles, salones y corredores de la Bienal de Venecia), si es este el caso al hacer las veces de marca, bien podemos compararla con la tristemente célebre *gelbe Stern*, la estrella amarilla¹⁰⁴ que los nazis obligaron a llevar a los judíos en Alemania, en Francia y Holanda para diferenciarlos de los nativos, que da como resultado la disminución en los derechos, y el empeoramiento del trato a los señalados.

"Esta medida tiene por objetivo impedir a los judíos camuflarse y poder así entrar en contacto con los alemanes [...] no es posible tolerar más que los alemanes se arriesguen contactándose con los judíos, quienes disimulan su verdadera raza. Dadas las circunstancias actuales, la separación entre alemanes y judíos será realizada del modo más absoluto" (Reich, 1941).

¹⁰¹ El mimetismo batesiano fue nombrado así en honor a Henry Walter Bates, un científico británico que estudió el mimetismo en mariposas del Amazonas, Consiste en la copia de alguna o algunas características visuales de organismos similares que posean ventajas por parte de animales que no las tengan. Por ejemplo la mortal serpiente coral tiene bandas rojo amarillo y negro, mientras que la serpiente falso coral que no es venenosa posee bandas de los mismos colores en distinto orden: rojo negro y amarillo, por esta mimesis se beneficia de lograr la distancia de los predadores al ser confundida con el animal realmente peligroso.

¹⁰² Un producto procedente del arbusto conocido como retama, planta típica de la zona del Mediterráneo.

¹⁰³ Varios retratos de época así lo atestiguan, de igual manera lo asevera el historiador catalán Bernart Descloit, quien lo conoció en su tiempo y dijo que Jaime I era: "un palmo más alto que el hombre más alto de su tiempo, rubio de pelo [...]"

¹⁰⁴ El cabello rubio, efectivamente es amarillo, como la marca.

Queremos poner énfasis en este punto: la marca en su tiempo sirve para identificarlos, segregarlos, y deportarlos¹⁰⁵, y esto ofrece un enorme parecido con el trato reservado en nuestra época a los inmigrantes.

A nuestro parecer Sierra sacrifica su ego, convirtiéndose en el antihéroe, en villano o en santo que martiriza su imagen ética para hacer obvia una injusticia.

Conclusiones.

Las categorías simulación y alienación son muy cercanas, ya que el resultado final es la búsqueda de semejanza. A nuestro parecer el punto que diferencia a las dos categorías yace en el deseo, en la voluntad, para ser más específicos en el sujeto fuente de la voluntad.

En *133 personas remuneradas para teñir su pelo de rubio* es la voluntad externa, la del contratante, la que actúa incidiendo en la ocultación de la apariencia de los inmigrantes. La voluntad externa de la alienación se exterioriza y se ejecuta en el pago.

Como Enrique Dussel sostiene, cuando el sujeto ajeno al sistema no es eliminado, al menos no se le permitirá ser otro. Se le incorporará al sistema de un modo alienante¹⁰⁶ sin aceptar su diferencia, amputando radicalmente todo rasgo que lo distinga de los hombres que nacieron en el sistema. Absolutamente toda alienación se consumará en el campo económico, lo propio ocurre con la alienación sobre la identidad retratada en la pieza de Sierra.

La categoría alienación, según nuestra lectura de la obra de Sierra, genera el no poder exteriorizar la pertenencia al lugar de origen, cuyos lazos psíquicos aun existen, pues es rechazado. El intentar aparentar la pertenencia al destino al ser obvia la estratagema, funcionará como un estigma por el que será rechazado.

¹⁰⁵ En este caso histórico, la deportación se daba a los campos de concentración.

¹⁰⁶ Para profundizar sobre el concepto de alienación desde la óptica de la Filosofía de la Liberación cfr. 2.3.9 *Alienación* en esta tesis.

1.5.2 Simulacro: *San Francisco Varas emigrante, San Francisco Varas deportado*.



Fig. 10 Marco Antonio Alvarado, *San Francisco Varas emigrante, San Francisco Varas deportado*, 1999, óleo sobre lona, 290 x 300 cm, Salón de julio.

En la obra *San Francisco Varas emigrante, San Francisco Varas deportado* se representa a un individuo, sobre un fondo acromático. El sujeto está mirando al frente en alusión a la foto normada¹⁰⁷ que se exige para el pasaporte y/o visado, o haciendo referencia a la presentación y entrevista. En cualquiera de los dos casos nos enseña el primer paso requerido de manera obligatoria para el ingreso a otro país, y primer acercamiento a las fronteras de las fases centrales.

Su autor, Marco Antonio Alvarado nació en Guayaquil, Ecuador, en 1962. Hacia los años 80 cursaba el segundo semestre de Arquitectura en la Universidad Católica, carrera que abandonaría para empezar a trabajar. En 1982 comienza aun siendo autodidacta, en un grupo de artes plásticas: *La Artefactoría*. La conciencia social es desde entonces uno de los componentes que marcan su trabajo.

Alvarado pintó su obra *San Francisco Varas Emigrante, San Francisco Varas deportado* un díptico al óleo sobre lona, aplicó esta técnica clásica, a pesar de que el artista es conocido por utilizar distintas técnicas, siempre las más novedosas y avanzadas: fotografía digital, animación computarizada en tres dimensiones, edición y montaje digital, etc. Lo hace, a nuestro parecer, para participar con una técnica más ortodoxa en el prestigioso concurso de pintura Salón de Julio Internacional de Guayaquil Ecuador del año 1999, concurso en el cual se hace acreedor del primer premio con esta obra.

¹⁰⁷ La posición del sujeto, y el blanco reglamentario del fondo de la imagen apoyan nuestra afirmación de la evocación del documento de registro de ida y vuelta. "La fotografía debe ser en color, estar centrada, con fondo uniforme blanco.[...] La cara aparecerá en la fotografía mirando directamente a la cámara [...]" (Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación Gobierno de España, 2007)

Acercándonos al contexto sociopolítico en el que es creada esta pintura anotamos que el 2 de julio del año 1998 asume la Presidencia del Ecuador Jamil Mahuad, ese mismo año inicia la aplicación de una política de “salvataje¹⁰⁸” bancario comprometiendo recursos financieros del estado para cubrir deudas y revitalizar bancos privados ya quebrados o al borde de la quiebra.

En marzo de 1999 el gobierno de Mahuad ordena el congelamiento de las cuentas superiores a un millón de sucres por el período de un año, perjudicando enormemente a la ciudadanía que al ver limitada su liquidez, apenas puede ocuparse de sus asuntos más vitales, perdiendo mucho costo de oportunidad.

Se observa el inicio de una de las migraciones más importantes de ecuatorianos a Italia y España principalmente. Los investigadores Franklin y Jacques Ramírez así lo anotan:

“El período examinado constata una efectiva estampida migratoria de ecuatorianos al exterior. Como señaló en páginas anteriores, antes de la crisis de 1999 los movimientos migratorios fluctuaban en treinta mil. Ya en 1998 el proceso despegó con 45.332 emigrantes, se duplica para el siguiente año, 108.837, y llega en el 2000 a su punto más alto en toda la historia con 158.359 salidas registradas” (2005, p.70).

En Julio de 1999 se presenta la obra pictórica de la que hoy nos ocupamos. La presente es una obra figurativa de corte realista. Respecto a su discurso, efectivamente encontramos en la obra un abierto tono de sarcástico humor negro. Versa sobre la simulación, esa ocultación de sentimiento de la propia identidad, en el sentido de autoconciencia o auto-referencialidad.

En nuestro contexto nos referimos al rechazo a lo propio, a lo inherente. En la imagen de *San Francisco Varas emigrante*, el viajero parte con un par de lentes de contacto celestes, con la intención de negar sus rasgos étnicos natales. En el díptico, en la primera lona, en cierto modo en coherencia con la coyuntura político-económica, exterioriza el deseo de un migrante de no querer ser parte de un país quebrado, no querer pertenecer a una etnia relegada, a una nación constantemente engañada y defraudada por sus dirigentes; perpetuamente explotada por las oligarquías de su país; no querer estar del lado no escogido de los perdedores¹⁰⁹, negar el ser uno de ellos tanto para redimirse en colectivo como para condenarse.

En la segunda lona del díptico, la imagen de *San Francisco Varas deportado* observamos al sujeto desprovisto de las lentillas cosméticas, aparente ventaja superpuesta, que retorna trocado en un *Ecce Homo*. A nuestro parecer, en la segunda lona, el artista Alvarado hace un guiño al arte del antiguo Reino de Quito¹¹⁰, al acudir como recurso a la didáctica del dolor, completamente cercana a los amoratados y terriblemente torturados Cristos barrocos de Caspicara¹¹¹.

El propio nombre de la obra hace alusión a la didáctica del dolor propia del arte religioso de la escuela quiteña: Eduardo Varas, el modelo quien en realidad es escritor, músico, guionista y periodista, es trocado en San Francisco Varas en virtud de su martirio: su supuesta persecución, su posible arresto e internamiento en los temidos CIE (centros de internamiento de extranjeros), y su deportación. Toda la estrategia estatal de reducción del otro en alguna nación central, aplicada en un ambiente de denunciada violencia y maltrato.

¹⁰⁸ La palabra “Salvataje” no es reconocida por la Real Academia de la Lengua Española. Esta palabra utilizada en la jerga náutica, es aplicada al ámbito financiero para expresar el uso de dinero estatal en el rescate de otras entidades.

¹⁰⁹ Esto es de una u otra manera una de las razones para abandonar la tierra natal.

¹¹⁰ Como Reino de Quito se conocía durante el período de la Colonia a lo que hoy es la República del Ecuador.

¹¹¹ Manuel Chili conocido como “Caspicara” [cara de madera] fue un escultor imaginero barroco del siglo XVIII, nació alrededor de 1720. Fue uno de los más importantes representantes de la escultura de la Escuela Quiteña. En sus obras se destacaban sus lastimeros Cristos torturados y crucificados, tallas de gran realismo y patetismo.

Este díptico es una obra de lectura cerrada, muy cercana a la imagen ofrecida por las campañas publicitarias. La promesa de “el antes” y “el después”, en la anti-propaganda de Alvarado no es optimista en absoluto, muy al contrario, es mordaz e hiriente.

Este trabajo del artista guayaquileño confronta el querer con el poder, advierte la realidad de jamás conseguir desligarse de la nacionalidad, como acervo cultural y también como certificación de origen, de no poder negar nunca el origen étnico pues ambos seguirán al migrante vaya a donde vaya como etiquetas y antecedentes sempiternos.

Es en cierto modo moralizadora, en efecto como las obras barrocas, pero desligada de su componente metafísico: alecciona sobre la tácita aceptación de lo irrenunciable, castiga con sardónica mofa el intento de renuncia y alerta sobre la eterna no pertenencia que pende como espada de Damocles sobre las cabezas de los inmigrantes ¹¹². No se refiere simplemente a la asimilación o integración a la cultura de destino, sino al simulacro de origen, de pertenencia, que subraya como execrable y risible.

Conclusiones.

A pesar de que 133 personas remuneradas para teñir su pelo de rubio, y San Francisco Varas emigrante, San Francisco Varas deportado pertenecen al mismo período de tiempo, al que abarcamos en nuestro estudio, ambas se desarrollan desde idiomas distintos: la de Sierra ejecutada en 2001 desde la acción artística, la segunda obra, la de Alvarado realizada en 1999, desde la pintura mimética, demostrando la coexistencia de varios idiomas más o menos arriesgados, más o menos innovadores en la época contemporánea.

Para segregar las categorías conceptuales simulación y alienación como mimesis de identidad, a nuestro criterio es clave determinar en cada caso la ubicación de la fuente de esa desición: ésta nace del inmigrante o nace del anfitrión. A diferencia de *133 personas remuneradas para teñir su pelo de rubio*, obra que con la paga, incluida en el título, ratifica la alienación; en el segundo caso *San Francisco Varas emigrante*, *San Francisco Varas deportado* es simplemente la voluntad interna propia del inmigrante la que actúa, sin ningún otro artífice que se haga visible en la obra. No hay una voluntad externa visible en la obra a la que aluda o presente la obra.

Observamos que tanto el trabajo de Sierra como el de Alvarado utilizan la tercera persona para calificar, o al menos para referirse a las categorías simulación y alienación.

La categoría simulación tipificada a nuestro parecer en la obra de Alvarado, en último término, genera no pertenecer ni a uno ni a otro lugar: al origen porque el inmigrante es sujeto que genera rechazo y al destino tampoco, porque el inmigrante es objeto de rechazo.

¹¹² Damocles pagó el delito de querer ser rey, por sobre su casta natural, con el castigo de sufrir el riesgo de una aguzada espada pendiendo de una sola crin de caballo sobre su cabeza. Haciendo un símil, el emigrante pagaría el delito de querer dejar de ser nacional nativo, con el castigo de ser siempre foráneo, siempre extranjero a los ojos de quienes lo reciben en el exterior. La relación causal delito-castigo es un componente típico de la mayoría de las religiones, desde luego de la católica, cuya influencia se advierte ya en la obra de Marco Alvarado “[...] fue un activo practicante de la fe cristiana. Por ello, no es de extrañarse que la obra que surgiera a partir de su renuncia a la Facultad de Arquitectura continuara ligada con firmeza a la simbología católica y que, a pesar del abandono consciente y visceral que hiciera de toda creencia religiosa, nunca se librara de su influencia, más bien me atrevo a asegurar que la iconografía cristiana se filtrará por siempre en su obra, especialmente cuando sus temas toquen el campo de lo social.” (Ampuero, 2007).

Bibliografía

Impresa

RAMÍREZ, Franklin, RAMÍREZ, Jacques. 2005. *La Estampida Migratoria Ecuatoriana. Crisis, redes transnacionales y repertorios de acción migratoria*. Quito: ABYA YALA. ISBN: 9789978225677

REICH, 1941. Décret du 19 septembre 1941. In. *Être Juif en France pendant l'Occupation: Polycopiés*. [Ser Judío en Francia durante la ocupación: Policopias] Los Angeles: USC Press, 2011. (1), p. 1.

SIERRA, Santiago. 2013. *Santiago Sierra Skulptur, fotografie, film/ Sculpture, photography, film*. Colonia, 2013. ISBN 978-3-864420-40-5.

Digital

AMPUERO, Matilde. 2007 In: MAAC. *Monstruos es que somos. Marco Alvarado* [en línea], [agosto, 30, 2007][citado abril, 29, 2015]. Disponible en Internet en: <http://marcoalvaradomonstruos.blogspot.com.es/>

GARCÍA, Alfons. 2011. El hijo de Jaume I se teñía de rubio. In: *Levante el Mercantil Valenciano*. [en línea], [junio, 21, 2011][citado abril, 29, 2015]. Disponible en internet en: <http://www.levante-emv.com/cultura/2011/06/21/hijo-jaume-i-tenia-rubio/817829.html>

KRONFLE, Rodolfo. 2005. *Un Salón vivo -texto para el catálogo del Salón de Julio 2005* [en línea], [octubre, 2005][consultado abril, 27, 2015] Disponible en internet en: <http://www.riorevuelto.net/2005/10/un-saln-vivo-texto-para-el-catlogo-del.html>

Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación Gobierno de España. 2007. *Requisitos de la fotografía para visados*. [en línea], [febrero, 2007][citado abril, 28, 2015]. Disponible en internet en: <http://www.exteriores.gob.es/Consulados/LIMA/es/InformacionParaExtranjeros/Documents/IELi ma/RequisitosFotoVisados.pdf>

SIERRA, Santiago. 2008. *Santiago Sierra*, [en línea], [marzo, 30, 2008] [citado abril, 27, 2015]. Disponible en internet: http://www.santiago-sierra.com/index_1024.php

1.6 Identidad mezclada: mestizaje, fronteridad.

Observamos las reflexiones de los artistas sobre la permanencia de la identidad de los migrantes en contacto con la identidad del lugar de destino. Describimos dos mezclas identitarias relacionadas con el tema de la migración: el mestizaje y la fronteridad.

1.6.1 Mestizaje: *LA Liberty*.



Fig. 11 Pacita Abad, *LA Liberty*, 1992, trapunto, botones plásticos, espejos y acrílico sobre lona, 238,8 x 147,3 cm, Pacita Abad Art Estate.

La prolífica artista Pacita Abad originaria de Basco Batanes en Filipinas nace en 1946, crece en una familia políticamente activa. Poseedora de una cultura privilegiada, estudia Ciencias Políticas en la “Universidad de Filipinas” de donde se gradúa. Como represalia por su activismo contra el dictador Ferdinand Marcos, es forzada a abandonar Filipinas. En 1970 se traslada a América, estudiando allí pintura en el “Corcoran School of Art” de Washington, y en el “Art Students League” de New York. Su preocupación por la migración no es un tema aislado, como lo demuestra su participación en la exhibición *Más allá de la Frontera: Arte por Recientes Inmigrantes* presentada en el “Museo de Artes del Bronx” en Nueva York comisariada por Betti-Sue Hertz.

Visitó más de 80 países como: Bangladesh, Yemen, Sudan, Nueva Guinea, Indonesia, etc. Su experiencia como migrante tiene un profundo impacto en su vida y se refleja en su obra

“[...] de hecho ella habla sobre el proceso en el que está involucrada, de ser una artista quien también viaja internacionalmente, y entonces pone juntos esos interesantes materiales, y ella quiere encontrar la manera de usarlos en su trabajo, también para documentar sus viajes, así que ella comenzó no solo a pintar sino de hecho a añadir estos elementos a su pintura” (Johnes, 1991)

Su carrera pictórica comenzó en los años 70 al arribar a América e iniciar sus estudios. Ya adentrada en la actividad artística, descubre y practica la técnica *trapunto* adaptándola y aplicándola a la pintura, la cual consiste en coser y rellenar sus lienzos hasta que cobran cierta presencia escultórica, una suerte de relieve de tela y color. Abad completó cerca de 3.500 obras de arte en su vida, su obra forma parte de la colección de más de 70 países, vivió en 5 diferentes continentes. En Hispanoamérica, es invitada a participar en la 2ª y la 5ª Bienal de la Habana. Pacita Abad falleció en 2004 a los 58 años de edad.

No solo Abad en persona experimenta la mezcla de culturas, sino la propia historia de su Filipinas natal lo hace: su isla fue dominio español, desde 1521¹¹³, hasta 1899 año en el que pasa a dominio de EEUU, los estadounidenses salen de Filipinas recién en 1946. La actual cultura del país abarca lo propio, lo nativo, lo hispánico y lo norteamericano que aflora en varias de sus manifestaciones culturales: idioma, religión, comida, música, baile y desde luego en su arte.

La obra *LA Liberty* forma parte de la colección *Immigrant Experience*, en este trabajo presenta una pintura acrílica de 238,8 x 147,3 cm, con botones plásticos, espejos, hilos de oro sobre algodón; con tela pintada y acolchada cosida en lona propio de la técnica *trapunto* por ella cultivada y desarrollada. La acción plástica de coser, poderoso estandarte técnico de visualización de lo femenino, tiene una honda e innegable filiación personal con Abad como ella mismo lo declara “[...] cuando estaba creciendo mi madre me dijo: tú tienes que aprender tres cosas en la vida: coser, teclear, cocinar. ¿Sabes? y yo usé mi parte de coser en mi pintura¹¹⁴” (1991).

LA Liberty es una obra pictórica que representa al monumento *La libertad iluminando al mundo*, más comúnmente conocida como la *Estatua de la Libertad*¹¹⁵, la cual constituyó la primera visión de los inmigrantes al llegar a Estados Unidos¹¹⁶. La versión de Abad no está construida en cobre, como la obra de Auguste Bartholdi en la que se basa, está formada por telas, hilos dorados, cuentas y colores sin gradientes de cada uno de sus matices. En el inmenso formato que elige la artista, se yergue majestuosa la libertad en la misma posición que la escultura, pero su rostro típicamente caucásico, ha sido cambiado por uno definitivamente mestizo: piel cobriza, pómulos marcados, labios gruesos y cabello negro; ya no viste la túnica mono-material

¹¹³ Aunque en 1565 se establece efectivamente el primer asentamiento español.

¹¹⁴ La traducción del inglés, idioma original de la entrevista, al español es nuestra.

¹¹⁵ La Estatua de la Libertad, monumento de casi 100 metros, es un regalo francés extendido al pueblo estadounidense por el centenario de su independencia, está ubicada al sur de la isla de Manhattan en Estados Unidos.

¹¹⁶ La Estatua de la Libertad como símbolo de la participación de las migraciones es contundente, aun para aclarar este punto en la base del monumento se incluyó una placa con el poema *The New Colossus* de Emma Lazarus:

“Una poderosa mujer con una antorcha cuya llama

Es el relámpago aprisionado, y su nombre.

Madre de los Desterrados. Desde el faro de su mano

Brilla la bienvenida para todo el mundo [...]

“¡Dadme a vuestros rendidos, a vuestros pobres

Vuestras masas hacinadas anhelando respirar en libertad [...]

Enviadme a estos, los desamparados, sacudidos por las tempestades a mí [...]”(1883)

y monocroma de cobre, del pálido color verde de la pátina, sino que se ha trocado poéticamente en una túnica llena de variadísimas texturas visuales, y patrones de colores encerrados en parches.

Inquietantemente la antorcha que en la escultura de cobre fue provista de más luz una y otra vez, en la obra de Abad no es la fuente de la iluminación, pues aunque múltiples haces de luces multicolores inundan todo el cuadro, tienen como punto focal, como origen, al rostro mestizo. El nuevo rostro de rasgos mezclados, mixtos, es el que da la bienvenida a los inmigrantes contemporáneos que llegan.

Todo el cuadro alude a la multiculturalidad y al mestizaje que a nuestro criterio es el tema aquí celebrado, en esta obra que vibra en sus matices para recordar el origen y actualidad de la nación a la que representa. La confluencia de distintas migraciones en Estados Unidos, es la que ha consolidado y dinamiza esta y otras poderosas naciones, el llamado de la artista es a la concienciación del mestizaje en este importante lugar de destino, que paulatinamente se va configurando en el campo cultural, en contraprestación a la economía que los inmigrantes activaron y generaron con su trabajo simple y duro.

La palabra mestizo viene del Latín *mixticius* que significa mezclado, mestizaje entonces es la mezcla. En los Estados Unidos, iconizados por la obra de Abad *LA Liberty*, hay muchos ejemplos de estas mezclas particularmente de origen hispano, tal es el caso de los Californios (hispanoparlantes nacidos en alta california de 1769 a 1848), o los Pachucos de los años 1920 30 a 50, estadounidenses jóvenes de origen mexicano, de clase social baja, que vivía en las ciudades del sur de Estados Unidos de América, quienes se caracterizaban por defender su particular identidad como grupo social frente a las costumbres estadounidenses.

Ejemplo de mestizaje es también el caso de los Chicanos: México-americanos, o americanos de ascendencia mexicana. Son también ejemplo de esta mezcla los nuyorican, la particular mezcla cultural resultante de New York y Puerto Rico, así es también conocido el idioma utilizado por ellos. Incluimos en estos grupos a los tejanos, México-americanos nacidos en Texas, que han creado distintos vehículos culturales mezclados como proyección de su especial identidad, tales como: gastronomía, música, baile, vestuario.

El mestizaje, particularmente el hispanoamericano es la consecuencia cualitativa evidente que responde a una causa cuantitativa, las cifras son muy claras al respecto, justifican y explican este fenómeno: si en el siglo XVII 175.000 ingleses migran a América colonial, si a mediados del XIX llegan a EEUU principalmente del norte de Europa, y a inicios del XX viene gente del sur y del este de Europa; después de 1965 la mayoría de gente que migra a EEUU es de América Latina y Asia.

Para 1980, el número de inmigrantes era de 19.8 millones un 7.9% de la población estadounidense, para el 2000 aumenta a 31.1 millones es decir 11.1% de su población, al 2013 son 41.3 millones de inmigrantes que representan el 13.1% de la población, de estos el 28% son mexicanos (Zong y Batalova, 2015).

El 2013 los diez países de origen más importantes de inmigrantes naturalizados en Estados Unidos fueron: el primero México con 99.385, seguido por: India con 49.897 y Filipinas, las islas de Pacita Abad, con 43.489, República Dominicana aportó 39.590, China 35.387, Cuba 30.482, Vietnam 24.277, Haití 23.480, mientras que Colombia 22.196 y El Salvador 18.401. Todos en conjunto suman la mitad de los 779.929 inmigrantes naturalizados en ese año (Zong y Batalova, 2015). Así de estos diez países de origen de migraciones, cinco son

hispanoamericanos, y seis utilizan el español como lengua.¹¹⁷ Y es el colectivo mexicano nuevamente el más numeroso.

Desde unos diez años antes de la caída del muro de Berlín, la principal fuente latinoamericana de inmigrantes a EEUU viene de la parte baja de Norteamérica, así los investigadores Solimano y Allendes expertos en migraciones latinoamericanas publican que en 1980 16.7% de los extranjeros en EEUU eran mexicanos, tras la caída del muro de Berlín en 1990 subió a 22.7% y en el 2000 eran 27.6% (2008, p.38), y según Pérez de *La Jornada*, para el 2013 el 28% del total de todos los inmigrantes en EEUU eran mexicanos, proyectando además una tendencia al alza (2015).

Estados Unidos es el principal país de destino extra-regional para los latinoamericanos, de hecho llegan a este país el 87% de los latinoamericanos que emigran. En segundo lugar, como destino preferido figura España con un 4.1% en estas cifras solo se incluyen a los inmigrantes documentados (Solimano y Allendes 2008, p.38).

¹¹⁷ En Filipinas uno de los idiomas oficiales es el idioma español.

1.6.2 Fronteridad: *You Are Aquí.*



Fig. 12 Arturo Cuenca, *You Are Aquí*, 2000-2001, impresión digital en caja de luz, 200 x 700 cm. InSite

El artista Arturo Cuenca Sigarreta nace en Holguín Cuba en 1955, estudia en la Escuela Nacional de Bellas Artes "San Alejandro" donde deja trunca la carrera. Del 79 al 82 también cursa estudios de literatura en la Habana Cuba en la "Escuela Nacional de Instructores de Arte".

Su preocupación por el mundo cultural y político representa un punto de quiebre en su vida. Es fundador de "NinArt", institución dedicada a la promoción de artistas cubanos. Por desacuerdos con la isla emigra como disidente de su Cuba que lo formó y se traslada a Nueva York, EEUU donde vive y trabaja, desde 1991¹¹⁸. Sus obras forman parte de las colecciones de 7 países: Cuba, España, Estados Unidos, Francia, Holanda, México y Venezuela.

En su labor artística, Cuenca se decanta como un artista conceptual. Desde el 83 y por muchos años este artista se ha servido de la fotografía para ilustrar, exteriorizar y explicar conceptos. Su trabajo juega con el lenguaje, así los textos, frases y letras tienen una parte importante en su producción, motivo intelectual de su formación literaria. Arturo Cuenca trabaja hoy en día casi exclusivamente con la ayuda de la computadora con hábito de pintor crea cada trabajo como un objeto único.

You Are Aquí es un trabajo de fotografía intervenida en ordenador e impresa posteriormente en una caja de luz. En el soporte final se observa la imagen capturada, tomada a gran altura, de tal modo que el paisaje se reduce a una suerte de croquis, de plano.

El total de la imagen está separada visualmente por una línea horizontal que cruza exactamente por la mitad de la fotografía. Esta línea es la frontera que genera dos espacios: uno visualmente pesado situado en la parte inferior, y otro más liviano en la parte superior.

¹¹⁸ Apenas dos años después de la caída del muro de Berlín en pleno proceso de disolución de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, disolución que terminaría a finales de 1991, que desde luego marcará la disminución y el fin de las relaciones comerciales entre URSS y Cuba, revés que golpeará importantemente a la economía de la isla.

La mitad alta de la representación fotográfica corresponde al norte, es una vista de San Diego Estados Unidos, en esta se puede observar su escasísima población en la parte más próxima a la cerca fronteriza, mientras que la mitad inferior de la foto es Tijuana México, representada con una muy nutrida cantidad de construcciones que avanzan y crecen hasta ser cercenadas por la valla de la frontera.

Centrado en el espacio vertical y utilizando toda la extensión horizontal disponible el artista superpone la frase "YOU ARE AQUÍ", las palabras YOU ARE las coloca en la mitad superior, mientras que la palabra AQUÍ la coloca en la mitad inferior, ambos grupos de palabras, las superiores y las inferiores están adyacentes a la línea fronteriza. Indicando al lector que se encuentra en el mismo límite de las dos áreas, es decir que se encuentra en la frontera.

La obra de Cuenca, no solo representa fronteras, sino que presenta a su vez fronteras poli-dimensionales, más de una frontera simultáneamente: la frontera entre imagen y texto, la obra no es una pintura literaria ni una poesía corta, tampoco es netamente una obra visual, es las dos cosas, es una obra que se equilibra en tierra de nadie, entre lo visual y lo literario.

La parte escrita del trabajo de Arturo Cuenca no es la frase YOU ARE, por lo que no es inglés el idioma en uso, tampoco es la palabra AQUÍ, por lo que no es español, la expresión es YOU ARE AQUÍ, es *espanglish*¹¹⁹: una suerte de pseudo-idioma híbrido en el limbo entre el inglés y el español, pero ninguno de los dos. La obra finalmente es exhibida públicamente en el Puente San Ysidro en la frontera entre México y EEUU.

A nuestro parecer, es decidir que el artista utilice una caja de luz externa, elemento propio del marketing la publicidad: la voz del comercio que con su globalización multiplica los encuentros, las "intersecciones" de fronteras¹²⁰.

La imagen está enmarcada por una elipse que inmediatamente nos trae a la memoria el perfil con el que se representa a la tierra en los mapamundis ¿alusión a la condición de todo el mundo? Si es este el caso, la línea media es el límite, en la frontera no solo de San Diego y Tijuana, o de EEUU y México sino entre el norte y el sur económico del mundo. La frontera es un elemento clave no solo en este trabajo de Cuenca, sino en el tema de las migraciones.

La palabra frontera en sí tiene un cariz militar, pudiéndose entender como el punto de choque, de encuentro bélico, en la guerra convencional. Es el límite donde se afronta al "enemigo". Frontera es la línea imaginaria en donde fenece la soberanía de los estados adyacentes. Es la línea acordada donde termina el poder de un estado y comienza el de otro. Generalmente los estados suelen acudir a los accidentes geográficos importantes de la región para utilizarlos como hitos, como puntos referenciales o directamente como obstáculo natural de otro modo se suele dibujar la línea fronteriza con pilares, cercas alambradas o vallas que dividan tajantemente un estado de otro, que impidan el tránsito.

Sin embargo la frontera cultural, el límite que divide una región basándose en las características que comparten sus pobladores, no necesariamente coincide con la frontera geopolítica. La frontera geopolítica está fuertemente influida en sus cercanías incluso por el intercambio humano, por la presencia constante de los foráneos que atraviesan la frontera.

Betti-Sue Herz Curadora del Museo de Arte Contemporáneo de San Diego involucrada en trabajos culturales fronterizos insiste en esta sensación de porosidad en el borde "También quiero decir que hay mucha permeabilidad. Hay mucha fluidez familiar. Muchas familias viven

¹¹⁹ Unión de la palabra inglesa Spanish [español], y la palabra English [inglés] con la que se nombra la mezcla de gramática y vocabulario inglés y español con la que hablan algunos grupos hispanos radicados en Estados Unidos.

¹²⁰ De hecho es el comercio el que dibuja las actuales fronteras en los límites de influencia política, económica o ambiental no de los estados sino de las empresas.

en ambos lados de la frontera, En la parte sur de San Diego en particular. Hay muchas otras maneras por las que México se infiltra en San Diego debido a los maquiladores¹²¹ [...] "(2003, p.1).

La historia, la profundidad y frecuencia de estas relaciones determina el paso más o menos gradado de una a otra cultura.

La intensidad de relaciones entre ambos lados de la frontera, determinan la fusión más o menos profunda de las dos culturas, pero también la cercanía o distancia de estas culturas fronterizas ya no con el estado, sino con el propio país y la nación a la que pertenecen.

Se sobrentiende desde el nacimiento, la pertenencia sempiterna y tácita de los habitantes a uno u otro territorio limitado. La pertenencia a un territorio rodeado por la frontera. La fronteridad plantea la posibilidad imprevista de caber en la monodimensión de la línea divisoria, o ser el habitante de la fina intersección de territorios adyacentes, intersección no descrita por los mapas geopolíticos, apenas perceptible en el mapa cultural vivencial.

Quienes se debaten en la condición de fronteridad, tienen características de ambas partes, los rasgos genéticos, las convicciones políticas de uno y otro lado, el idioma, la comida el trato y tantos otros factores culturales de los dos que lo convierten en un tercero tan distinto que no pertenecería ni al suelo en el que está asentado.

La existencia, la presencia humana en el punto de encuentro entre dos culturas es la fronteridad, nunca mejor explicado que en las propias palabras del escritor y filósofo español Miguel Cobadela.

"Estar en el borde, ser de la frontera, vivir en la raya que divide los mundos, no ser del uno ni ser del otro, en el brocal del pozo, en el umbral del tiempo, en el puente levadizo que no es paisaje ni es castillo, ser de ninguna raza, de ningún tiempo, de ningún lugar, blanco pero negro, alto pero bajo, un ojo de cada color, viendo con uno la luz que amanece, con el otro la sombra que apaga.(...)

Un tiempo sufrí por no ser profeta en mi tierra, siempre tan ajeno y ellos tan remotos. Ahora sé por fin que no puedo serlo porque no tengo tierra, vivo en la raya que marca la frontera,¹²² cuando señalan lo extraño me señalan a mí". (1996).

Extendiéndonos, fronteridad es la condición no solo de vivir cerca del borde, o en el límite, sino más aún ser del límite, de ser el reducto de información más alejado de una cultura, en contacto con otra u otras culturas que también lo han marcado en algo distinto a los coterráneos del propio lado de la cerca. Fronteridad no solo es habitar en la frontera, un poco es ser frontera.

Conclusiones.

Concluimos que los dos conceptos: mestizaje y fronteridad están profundamente relacionados, mestizaje es la mezcla, o combinación, el cruce de dos o más características culturales mientras que fronteridad es la situación, la condición, la circunstancia de vivir esa particularidad mixtura que no es común a todos los coterráneos.

Lo mestizo en el ámbito biológico se refiere a la combinación de genes, a la mezcla de etnias, es nuestro parecer por extensión del concepto, en lo cultural ciertamente se referiría a la

¹²¹ El texto original es en inglés, la traducción es nuestra.

¹²² El subrayado es nuestro.

mezcla de culturas independientemente de la localización de su asentamiento, característica con la que diferenciaríamos del criterio de fronteridad que por su propio nombre creemos estaría vinculado a un horizonte geográfico cierto.

El mestizaje es el cruce de mayor o menor contenido, que puede adherirse y aceptar a ambas partes o al menos a una de las partes de la mezcla, mientras que la fronteridad es un cruce de tales características que se aleja de cualquier fuente cultural que la haya originado. En tal virtud la fronteridad puede ser un comportamiento de lo mestizo, pero lo mestizo no necesariamente se debatirá en condición de fronteridad.

Tanto en el concepto mestizaje, como en el de fronteridad se anota la interacción cercana de dos o más culturas. Esta interacción se da por el traslado de individuos de uno y otro lado de al menos dos territorios delimitados, con mayor o menor frecuencia y por períodos de tiempo más o menos largos.

Ser de la frontera es ser un poco del uno y del otro lado del mismo límite. Pero ¿el punto de encuentro es siempre la valla fronteriza? La frontera, este punto de encuentro ¿no pierde el sedentarismo de sus cercas, movilizándose junto a la piel del otrora sedentario que parte, que se nomadiza? Si es así, la primera frontera, el primer borde¹²³ entre dos culturas es móvil, si es así el primer punto de encuentro entre dos culturas es el migrante (inmigrante o emigrante).

Bibliografía

Impresa

CAMNITZER, Luis. 2003. *New Art of Cuba*. Texas: University of Texas Press, 2003. ISBN 0292-70517-4.

COBADELA, Miguel. 1996. *Libro de horas* [en línea]. Cap.: Virtudes, Definición Fronteridad. Disponible en Internet en: <http://www.cobaleda.net/libros/home.htm>

SOLIMANO, Andrés y ALLENDES, Claudia. 2008. Migraciones internacionales, remesas y el desarrollo económico: la experiencia latinoamericana. In: *Migraciones internacionales en América Latina: booms, crisis y desarrollo*. Santiago (Chile): Fondo de Cultura Económica Chile S.A, 2008. 2(3)a, pp. 29-73. Colección Economía. ISBN 978-956-289-065-6.

Digital

ABAD, Pacita. 1991. In: *Pacita Abad painting the globe* [en línea]. JOHNES, Raki, [1991][citado mayo, 6, 2015] Disponible en Internet en: <https://vimeo.com/41635593>

ARTNET. 2014. *Pacita Abad* [en línea]. Artnet Worldwide Corporation, [julio 24, 2014][citado mayo, 6, 2015]. Disponible en internet en: <http://www.artnet.com/artists/pacita-abad/biography>

BORJA, Rodrigo. 1997. *Enciclopedia de la Política* [en línea]. Quito: Fondo de Cultura Económica. [citado mayo 20, 2015]. Disponible en Internet: <http://www.encyclopediadelapolitica.org>

¹²³ Un último borde ciertamente difuso.

HERZ, Betty-Sue. 2003. Interview with curator Betti-Sue Herz. In: Dona, CONWELL. *Latin Art* [en línea]. Los Angeles: Imagistic, enero, 01, 2003.[citado mayo, 15 ,2015]. Disponible en Internet: <http://www.latinart.com/aiview.cfm?id=170>

JOHNES, Raki. 1991. *Pacita Abad painting the globe*. [en línea][1991][citado mayo, 6, 2015] disponible en internet en: <https://vimeo.com/41635593>

Pacita Abad Art Estate. 2013. *Trapunto Paintings* [en línea][mayo, 4, 2013][citado mayo, 6, 2015] Disponible en Internet en: <http://www.pacitaabad.com/Art/Page-Category.php?top=2>

PÉREZ, Ciro. 2015. Migración de mexicanos a EU aumentó desde 2013. In: *La Jornada* [en línea]. México: DEMOS, Desarrollo de Medios, S.A. de C.V, marzo 16, 2015 [citado mayo, 14, 2015]. Disponible en Internet: <http://www.jornada.unam.mx/2015/03/16/politica/015n1pol>

ZONG, Jie and BATALOVA, Jeanne. 2015. Frequently Requested Statistics on Immigrants and Immigration in the United States. In: *Migration Policy Institute* [en línea]. S.I.: Migration Policy Institute, febrero 26, 2015 [citado mayo 12, 2015]. ISSN 1946-4037. Disponible en Internet en: <http://www.migrationpolicy.org/article/frequently-requested-statistics-immigrants-and-immigration-united-states>

2. Superación de frontera (hecho)

Para que el fenómeno de la migración se concrete, uno de los dos sujetos involucrados, el otro externo, debe salir de su territorio e ingresar en el territorio sede del sistema ajeno en el que pretende establecerse. Los artistas constatan sin embargo que la frontera no es únicamente permeable a los individuos, sino también a otros entes físicos o inmateriales, los cuales deben ser nombrados pues a su vez pueden provocar desplazamientos humanos. Este hecho, el de la superación de fronteras es el que es abordado en las próximas líneas.

Observamos que esta superación de fronteras en manos de los artistas se consigue de dos maneras: la primera es evitando la frontera, la segunda es venciendo o penetrándola.

2.1 Evasión de fronteras: real, utópica y satírica.

Los artistas escogidos en las próximas líneas reflexionan en sus obras sobre la evasión de la valla. Meditan sobre la burla y sorteo de la línea fronteriza en el afán de contravenir la disposición de permanecer extramuros, sin contaminar el sistema con su otredad.

Diferenciamos en estas obras distintos tipos de evasiones que corresponden a las tácticas usadas por los artistas, estos tipos de evasión son: evasión real, evasión utópica y evasión satírica.

2.1.1 Evasión real: *20 trabajadores en la bodega de un barco.*



Fig. 13 Santiago Sierra, *20 trabajadores en la bodega de un barco*, 2001, acción artística, dimensiones variables.

En América, las rutas de la evasión real de fronteras están repletas de momentos de gran dolor, desesperación y abuso. Miles de personas que pretenden emigrar de modo subrepticio, se movilizan típicamente desde el sur de Norteamérica, desde el Caribe o América Central

teniendo como objetivo final principalmente EEUU. El paso de México a EEUU, el punto migratorio más transitado del continente americano, es utilizado por inmigrantes ilegales principalmente salvadoreños, guatemaltecos, hondureños y desde luego por mexicanos. Los tramos más peligrosos del corredor mexicano-estadounidense son los que pasan por los estados de Tamaulipas y Veracruz situados en México, pues son zonas conflictivas bajo la influencia de carteles de drogas tales como el de los Zetas.

Aproximadamente desde el año 2007 los carteles comenzaron a ocuparse de otro negocio lucrativo: los inmigrantes sin permiso de ingreso. Los mencionados grupos de narcotraficantes consiguen la ganancia obligando a los inmigrantes ilegales a portar droga, o cobrándoles a los indocumentados para permitirles continuar el viaje. Los potenciales inmigrantes que no pueden o no quieren pagar son severamente castigados, pueden ser arrojados del tren en marcha. Verdaderas mafias narcotraficantes como los Zetas reafirman su control sobre la población, sus enemigos y sobre los inmigrantes mediante abusos físicos, sexuales, secuestros y asesinatos¹²⁴.

El viacrucis de los inmigrantes inicia con el contrato del guía. En su intento por sortear la frontera, una porción de inmigrantes puede alquilar los servicios de un “coyote”¹²⁵ por unos 6000 USD u 8000 USD. El mencionado servicio consiste en transportar a los viajeros ilegales por las rutas más furtivas hasta un punto en destino, desde luego sin garantizar ni la seguridad ni el éxito del intento.

El siguiente riesgo importante al que afrontan quienes quieren cruzar la frontera, es la naturaleza. Las temperaturas extremas acechan a las personas poco informadas las cuales sin comprender el riesgo intentan vencer al desierto¹²⁶. Basta anotar que la temperatura en Arizona, uno de los puntos de entrada, en verano varía entre los 32 °C y los 48 °C, llegando a picos de hasta 52 °C. La Patrulla fronteriza de EEUU recupera alrededor de 400 cadáveres de inmigrantes ilegales en el Valle del Rio Grande y al menos 100 en el desierto de Arizona. Los números no son exactos, pues debido a la naturaleza del ingreso, no se registra la cantidad de personas que empezaron el recorrido.

Existen también rutas por mar que se utilizan para burlar la valla fronteriza, el estrecho de Florida de unos 150 km, es corto en términos geográficos pero aparenta ser interminable para los cubanos disidentes que lo quieren superar en improvisadas balsas hechas de: espuma de poliestireno expandido, recámaras de llantas, maderas flotantes atadas y clavadas, etc. Se ha registrado incluso el arribo por mar de automóviles o camionetas trocados en improvisados barcos, cuyos motores conectados a una hélice los impulsan. Para el año 2014 la Guardia Costera de EEUU registró un flujo de 2059 balseros cubanos.

Otra vía de ingreso marítimo subrepticio es la ruta que une la isla de La Española con Puerto Rico, inmigrantes dominicanos y cubanos utilizan este corto camino de aproximadamente 160 kilómetros para llegar a la tierra de los boricuas, a cuyo arribo en el caso particular de los cubanos, regirá la protección de los estadounidenses, del mismo modo que si hubiesen llegado con los pies secos a los Estados Unidos de Norteamérica. Este camino marítimo conocido

¹²⁴ Para más información ver: NBC News. *Migrants killed for refusing to be assassins, teen says*. Ciudad de México: NBC NEWS, Agosto, 26, 2010 [consultado junio, 8, 2015] Disponible en Internet en: http://www.nbcnews.com/id/38867434/ns/world_news-americas/t/migrants-killed-refusing-be-assassins-teen-says/#.VXXRoc-s2ko

¹²⁵ Se conoce como coyote en la jerga popular latinoamericana, a un delincuente que trafica con ilegales.

¹²⁶ Para más información ver: MC INTYRE, Erin. *Death in the desert: The Dangerous trek between Mexico and Arizona*. In *ALJAZEERA AMERICA*. En línea. [Miami]: Aljazeera America, Marzo, 11, 2014.[citado junio, 4, 2015] Disponible en Internet en: <http://america.aljazeera.com/articles/2014/3/11/death-in-the-deserthedangeroustrekbetweenmexicoandarizona.html>

como canal de la mona, de solo 160 kilómetros encierra el peligro de las corrientes que pueden arrastrar las ligeras embarcaciones, y el de los ataques de tiburones, que abundan en la zona.

El punto noroeste de Haití que da al mar también es utilizado como corredor de acceso a EEUU. Los traficantes de inmigrantes de esta ruta añaden riesgo a la odisea al transportar a los inmigrantes en embarcaciones completamente obsoletas.

Los coyotes no son una figura exclusiva de la migración sureña a EEUU, aunque esa sea la imagen más divulgada por la prensa. Brasil, potencia económica sudamericana, conoce de la acción ilegal de estos traficantes, comúnmente organizados en redes, que ayudan a entrar en territorio brasileño a ciudadanos indocumentados ilegales de Haití¹²⁷, e incluso de latitudes tan lejanas como Nigeria y Senegal.

Sobre estas intrusiones reales en las fronteras, y principalmente sobre el viaje penoso que las antecede el artista Santiago Sierra realiza su obra *20 trabajadores en la bodega de un barco* en Maremagnum y amarre de <<Golondrinas>> del puerto de Barcelona.

En esta acción artística Santiago Sierra contrata 20 trabajadores inmigrantes, para que durante tres horas viajen ocultos dentro de un barco de veinte metros de eslora. Para reproducir esta situación la travesía se realizó a cambio de un ingreso mínimo, por una paga de 20 USD. Es significativo que Sierra constató que no fueron pocos los trabajadores dispuestos a hacerlo, que de hecho "[...] el problema fue el exceso de trabajadores" (2001)

Para la realización de esta acción artística el artista coordinó junto con la asociación "Ibn Batuta de ayuda al inmigrante" la contratación de los trabajadores, fueron incluidos dos hispanoamericanos: un boliviano y una argentina

Imitando la táctica de los ilegales, la propia obra de arte de Sierra es subrepticia, furtiva, ocurre en el interior de un barco lejos de la exposición de la sala de galería. El hacinamiento del viaje y la condición de permanecer escondido oculto, es solo el preludio de lo que les esperaba a los inmigrantes al arribar, ya en el trabajo. No en vano Sierra en otra ocasión, y en otra de sus acciones extiende el criterio de ocultación escondiendo a los trabajadores inmigrantes en cajas de cartón.

Hafthor Yngvanson, director del "Museo de Arte Reykjavík" de Finlandia sobre la obra de Santiago Sierra escribió que "Con su énfasis en carga humana, el trabajo hizo referencia a ambos, a la trata de esclavos, y también al modo en que los trabajadores indocumentados cruzan ilegalmente la frontera". (2012, p.25). Con su lectura Yngvanson realiza una sencilla y no obstante importante concatenación de comparaciones: la obra de Sierra como reflejo del cruce de ilegales en nuestra época, y este cruce como reflejo tardío del tráfico de esclavos. La figura del esclavismo no solo como metáfora sino inclusive como patrón lejano del actual sistema es expresada también por Montenegro quien anota que el "trabajo puede ser claramente antítesis de libertad para algunos en un sistema de capitalismo corporativo avanzado mientras simultáneamente emancipa a unos pocos selectos"(2013). Debido a que no todos pueden acceder a las mismas oportunidades, las variantes de capitalismo no hacen posible la libertad individual.

A nuestro parecer los personajes del orden económico actual son perfilados, en esta, pero también en otras acciones artísticas. Sierra reproduce dos niveles de trabajo: el que realizan

¹²⁷ Haití, fue devastada por el terremoto de 2010.

las personas contratadas, es decir el trabajo físico, y el trabajo de coordinación que él mismo realiza, el trabajo intelectual, refleja de esta manera el mundo capitalista.

Para hacer más clara esta distinción entre trabajo físico e intelectual¹²⁸, es clásica la estrategia de externalización de servicios, subcontratando a una o algunas personas para que realicen una determinada labor. Con todos estos detalles constatamos en la obra la existencia de el capitalista y el obrero, en las personas de Sierra y del contratado, este último sometido a un trabajo penoso.

Contraviniendo a Marx los contratados de Sierra, en el trabajo que hoy nos compete y muchos otros, no generan ningún valor directo evidente, no actúan en una cadena de adición de valor con sus acciones, no evidencian su plus de trabajo, realizan acciones vanas más cercanas al trabajo forzado o al simple y directo castigo físico.

La acción *20 trabajadores en la bodega de un barco* como otras obras de Sierra tienen una deuda directa con el conceptualismo, pues el autor logra la inmaterialidad, desplaza la importancia del objeto en favor del proyecto.

El arte conceptual, conocido también como Arte idea genera el desplazamiento del objeto a segundo plano a favor de la idea, reclamando que se atienda a la teoría. El aporte personal de Sierra: del conceptualismo rechaza la falta de vínculo con el mundo exterior.

En el trabajo de Santiago Sierra abundan los videos, registros fotográficos y escritos como el de la presente obra, precisamente porque el arte conceptual es por naturaleza un arte asido a la documentación. Sierra traslada la documentación de lo sucedido, a los espacios expositivos.

En este tipo de arte importan más los procesos que las obras terminadas. Las decisiones sobre la obra, y todo el proyecto se planean primero, posteriormente la ejecución es ya un hecho que fluye por los cauces del plan¹²⁹.

El conocido académico Juan Albarrán escribe “Con sus “acciones” Santiago Sierra, como Walther¹³⁰ con algunas de las suyas, abandona el contexto de la exhibición institucional y se lleva a sí mismo al espacio social y público” (2013, p.18), identificando el acercamiento de Sierra al hecho social en uno de los maestros favoritos del artista español. El doctor Albarrán nos da una idea de la importancia de la impronta dejada por la educación que Sierra recibió en Alemania.

Santiago Sierra posteriormente, a mediados de los años 90, en la económicamente polarizada ciudad de México comienza a incluir personas en sus trabajos. Más tarde insistiendo en la adaptación de las tácticas propias del minimalismo, arte conceptual, y performance de los 70 sus trabajos se relacionan de tal manera con la coyuntura que en casos como en *20 trabajadores en la bodega de un barco* son tan reconocibles emulando la realidad social, que no solo son obras conceptuales del tipo ideológico, sino que son auténticos “social ready mades” como lo sostiene Montenegro (2013).

¹²⁸ El trabajo intelectual evidentemente hace alusión al capitalista y el trabajo físico al obrero.

¹²⁹ En una ocasión el artista de la Bauhaus László Moholy-Nagy en 1922 dio las instrucciones por teléfono a una industria sobre las coordenadas planeadas en un papel milimetrado en las que debían ir formas y colores para un cuadro realizado en esmalte y acero. El resultado predecible fue la obra *Cuadro telefónico*, un antecedente temprano de lo que será el conceptualismo.

¹³⁰ Franz Erhard Walther fue maestro de Sierra en Hamburgo, le transmitió materias y procesos, en el transcurso inculcó criterios de “trabajo como acción” que Sierra utilizará más tarde inicialmente con objetos, y posteriormente con personas.

Conclusiones.

El artista español Santiago Sierra contrata trabajadores para desvelar su situación precaria, al indicar que tras el instante del contrato (que siempre da ventaja económica al contratante), detrás de ese instante está al menos lo insalubre incómodo y penoso de la travesía.

Para quien conoce el hecho que Sierra cita, aunque no están incluidas, están sugeridas las: violaciones crímenes, mutilaciones abusos y vejaciones a las que sobreviven los inmigrantes ilegales en su internación a las naciones centrales.

La ocultación del inmigrante no inicia en su arribo, bajo la modalidad de ilegalidad, su ocultación comienza el momento de abandonar su lugar de origen, lo acompañará en su tránsito y en toda su estadía.

2.1.2 Evasión utópica: *Ciudad Aeropuerto*.

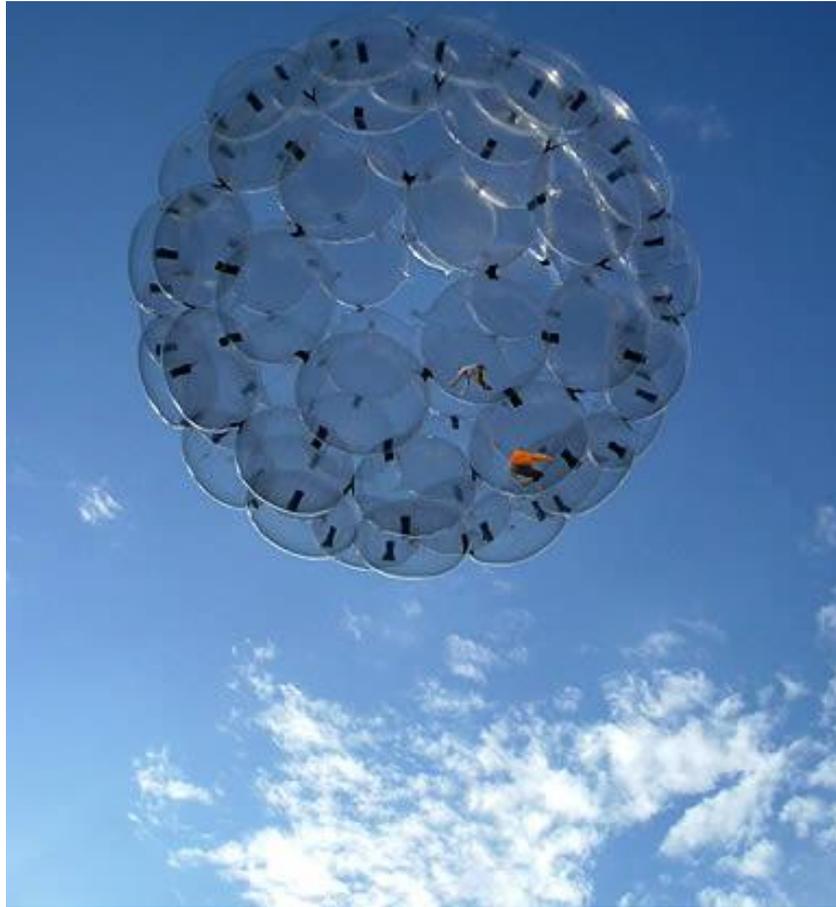


Fig. 14 Tomás Saraceno, *Ciudad Aeropuerto*, 2006, módulos de vinil hinchable y amarras de nylon, 9 x 9 x 9 m.

Tomás Saraceno, incansable investigador interesado por todas las áreas del conocimiento humano, trátase de arte o ciencia se entrega con igual entusiasmo a la comprensión y aplicación de cualquiera de las disciplinas, en sus propias palabras declara "Yo siempre me considero un estudiante permanente...cuando voy al museo y me dicen ¿es usted estudiante? yo digo por supuesto y espero seguir igual hasta que esté muy muy viejo" (2014).

Aunque Tomás nació en Tucumán, Argentina en el año 1973, cuando se le pregunta de donde es...responde "soy del planeta tierra" dejando entrever su manera de pensar. En su infancia pasó desde 1 hasta sus 11 años de edad en Italia, donde sus padres se exiliaron en los tiempos de la dictadura

De regreso a Argentina, estudió arquitectura en la "Universidad de Buenos Aires" del año 1992 al 1999, ya en el año 2000 realizó estudios de posgrado en Buenos Aires en la "Escuela Superior de Bellas Artes de la Nación Ernesto de la Cracova", y en el 2003 en la "Staatliche Hochschule für Bildende Künste - Städelschule - Frankfurt am Main". En el año 2009 fue el ganador del "Premio Calder", y el mismo año fue el artista residente del Programa Internacional de Estudios del Espacio de la NASA.

Su obra ha sido exhibida en Italia (2014, 2013, 2012, 2009), Alemania (2014, 2013, 2012, 2011), Estados Unidos (2012, 2011, 2010, 2009), Suecia (2010), Reino Unido (2011), y forma parte de la colecciones de no menos de seis museos e instituciones culturales alrededor del mundo. Ha participado en más de cincuenta exhibiciones personales y en más de cien muestras colectivas como en el Museo Metropolitano de Nueva York, Museo Hamburger Bahnhof en Berlín, el K21 en Düsseldorf, y las bienales de Venecia, San Paulo Lyon y Moscú. Actualmente vive y trabaja en Alemania, y desarrolla proyectos en varias ciudades europeas y latinoamericanas.

Buscando el origen de su obra encontramos claros antecedentes: por los años 90 en Argentina Saraceno conoció el trabajo de Gyula Kosice¹³¹, un artista checoslovaco radicado en Argentina que propuso ciudades aéreas desde finales de los años 40, mentalizador de la *Ciudad hidroespacial*¹³², planificó y concibió casas nómadas.

La obra de Saraceno está también inspirada por la de Buckminster Fuller¹³³ mentalizador del proyecto *Cloud Nine* [Nube Nueve] que consistió en la planificación de enormes esferas habitables de polietileno. Su inventor esperaba que cuando el sol atravesara las esferas transparentes, calentaría el aire interior de las mismas permitiéndolas elevarse, flotando en el cielo con todos sus tripulantes.

Respecto a los referentes más contemporáneos hay que anotar que Saraceno es un entusiasta inspirado en la Biosfera2¹³⁴ de Arizona. El propio artista declara "Soy participe de la idea de intentar promover nuevamente la idea de Biósfera...en este caso flotando en el aire [...]" (2012)

Imbuido por los conocimientos de la ingeniería, arquitectura, ciencias naturales y arte las esculturas de Saraceno exploran las posibilidades de hacer el cielo habitable. Por poco más de una década el artista ha venido desarrollando el proyecto *Air-Port City / Cloud Cities*, un trabajo en progreso [work in progress]. En las propias palabras del artista "*Cloud Cities* es un proyecto a muy largo plazo, de tratar de construir ciudades en el aire [...]" (2014).

Las nubes de Saraceno están hechas de células tridimensionales de vinil transparente que actúan como módulos, y que precisamente como nubes se pueden desprender y recombinar cambiando su forma y dimensión de acuerdo a las necesidades del caso. Los trabajos son de grandes escalas y ocupan con armonía amplios interiores generalmente museísticos.

Saraceno propone instalaciones como diseños tentativos para ciudades flotantes, pretendiendo incluso difuminar los límites geopolíticos tradicionalmente trazados y mantenidos por las naciones. Como arquitecto renuncia a la solidez y a la opacidad del concreto. Su trabajo se reconoce por su técnica que incluye el entrelazado de cuerdas que lían y mantienen juntas

¹³¹ Gyula Kosice (1924-) es un artista dedicado a la poesía, escultura. Precursor del arte cinético y lumínico. "¿por qué no crear una ciudad que esté a mil quinientos metros de altura?" (Kosice, 2011).

¹³² La Ciudad Hidroespacial es una ciudad utópica concebida por Gyula Kosice integrada por módulos móviles y acoplables, con la cual pretendía una urbe suspendida a 1200 o 1500 metros sobre el nivel del mar. La ciudad utilizaría las nubes para proveerse de energía para sustentarse y para trasladarse como una ciudad nómada que evadiera las fronteras. (Antonuccio 2009).

¹³³ Richard Buckminster Fuller (1895-1983) fue un arquitecto, profesor universitario y diseñador estadounidense, autor de veinte y ocho libros y de veinte y ocho patentes, fue además el constructor y creador de la cúpula geodésica (la patente de 1954 registra su nombre).

¹³⁴ La Biosfera2 consistió en una estructura cerrada de perfiles de metal y caras de vidrio construida entre el año 1987 y 1991 en Arizona de 1.27 hectáreas para emular un ecosistema que contaba con vida vegetal, animal y humana. Una suerte de Arca de Noé que buscaba simular la vida en condiciones aisladas, buscando datos para posibles misiones en ambientes más hostiles como por ejemplo en otro planeta o en el espacio exterior. Dos tripulaciones humanas en búsqueda de auto-sustentabilidad se aislaron en la Biósfera2, la primera de ocho personas en una misión de dos años, la segunda tripulación de siete personas proyectaban permanecer en el interior de la construcción diez meses, lo cual no fue posible.

celdas de vinil infladas a modo de burbujas de jabón. La propia técnica de liar ha sido en su momento motivo de reflexión del artista.

Según la investigadora y escritora Graziela Speranza, el proyecto de su compatriota es una "[...] interfaz nómada, digital y física, que extiende las redes entre las esferas públicas y privadas, ampliando la comunidad local." (2012), el trabajo de Saraceno pretendería además crear un espacio real donde puedan participar todas las comunidades a nivel global como lo hacen de modo virtual en espacios como Wikipedia, lugares según Arteaga para "[...] ciudadanos sin fronteras ni mentales ni físicas" (2010).

Todas las variaciones derivadas de su obra en progreso, de su gran proyecto, analizan las maneras de estructurar las ciudades, los estilos posibles de configuración inspirados en las nubes, la técnica para asir los módulos y para desprenderlos para permitir una configuración completamente flexible. Estas variaciones se concretan en muchas formas como: esferas de vinil suspendidas por cuerdas en espacios interiores tapizadas por plantas, esferas conteniendo plantas, esferas generando topografías múltiples interactuando con membranas transparentes sobre las que pueden transitar las personas. *Biosphere, Cloud Cities, Flying Garden/Air-Port-City, Space Elevator, Matrix* son algunos de los títulos de sus instalaciones.

Vale mencionar la única estructura sólida titulada *Cloud City*, asentada en el año 2012 en el techo del "Metropolitan Museum of Art New York", sólidos geométricos con vértices de metal y caras de láminas transparentes y reflectivas que se ensamblan precisamente a manera de nube y pueden ser recorridas en su interior.

Una de las cualidades de la obra del artista argentino es la persecución de la factibilidad, él mismo declara estar "[...] verdaderamente comprometido en tratar de construir estas ciudades voladoras" (2014)

Las estructuras de sus instalaciones por hoy se separan del suelo pendiendo de cables, sugiriendo que un día volarán. Sin embargo el artista metódicamente ofrece en sus variantes del trabajo en progreso¹³⁵ y en sus obras resoluciones a algunos problemas, por ejemplo ya ha conseguido construir estructuras que efectivamente vuelan, tal es el caso de su *Museo aerosolar*, un globo formado por bolsas de plástico reutilizadas que funciona con energía solar¹³⁶

Encontramos una clave un modelo experimental de esta búsqueda de viabilidad en su obra *Flying garden* [Jardín volante], las células inflables de vinil están tapizadas con musgo negro, esta planta puede tomar los nutrientes del aire...el aporte claro de la obra es: si ese ser vivo lo puede hacer podríamos intentar nosotros vivir en el aire, o podríamos servirnos de seres vivos como este musgo cuando lo hagamos.

Es meritoria la participación del público como parte viva de sus obras. A nuestro juicio, esta es una segunda característica de la producción de Saraceno, la búsqueda de participación colaborativa en la construcción y participación a modo de interacción una vez concluida la obra.

¹³⁵ Para más información:

ARTS AT MIT. *Tomás Saraceno An ebullent world of inflatable and airborne biospheres*. Massachusetts: MIT, año. En línea. [consultado junio, 9, 2015] Disponible en Internet en : <http://arts.mit.edu/artists/tomas-saraceno/>

21erHAUS. *Tomás Saraceno - Becoming Aerosolar*. en línea. Viena: 21er Haus The New Museum of Contemporary Art, mayo, 5, 2015 [consultado junio, 6, 2015] Disponible en Internet en: https://www.youtube.com/watch?v=w5LwPn54A_Y

KUNSTSAMMLUNG. Tomás Saraceno - in *Orbit*. en línea. s.l.: junio,21,2013 [consultado junio, 15, 2015]. Disponible en Internet en: https://www.youtube.com/watch?v=ROqL-8h_7DM

SARACENO, Tomás. *Cloud Cities*. In *Hamburger Bahnhof Museum für Gegenwart. Interview with Tomás Saraceno*. [en línea] Berlin: Vernissage TV, septiembre, 9, 2011 [consultado junio, 15, 2015] Disponible en Internet en: <https://www.youtube.com/watch?v=VWAeLxq8gE>

¹³⁶ Solo ocho globos solares han sido construidos en el mundo, Saraceno es el autor de uno de ellos.

Las distintas variantes de su trabajo en progreso pueden ser rodeadas durante su contemplación, y en algunos casos pueden ser recorridas en su interior o en su superficie.

Una tercera peculiaridad de la obra de Saraceno es la búsqueda de evasión de fronteras. Leamos de las propias palabras y vivencias de Saraceno su punto de vista:

"siempre estuve en un lugar donde nada pertenece a nada siempre siento que esta división política de nacionalidades era algo que no iba bien conmigo, apropósito yo también disfruto viajando mucho quiero decir, yo siempre pensé que estaría interesado en retar la manera como nuestras naciones y fronteras y estas divisiones y nosotros habitamos en el planeta tierra" (Saraceno, 2014)

En la propia naturaleza de la obra encontramos evidente la intención. *Ciudad aeropuerto* está formada por gigantescas esferas de vinil transparente que configuran una estructura superior que sugiere ser una ciudad suspendida en el aire. Como anota la investigadora De Arteaga de la revista *Arte al Día* "[...] por lo tanto no está sujeta a ninguna delimitación de orden nacionalista o frontera geográfica alguna" (2011). Al estar libres de los bordes y alambradas que separan las naciones, "Podremos viajar legalmente bajo la legislación internacional de los aeropuertos" (Speranza, 2012).

Coincide en la observación de esta característica la investigadora De Arteaga quien publica que "[...] impulsa a Saraceno a bregar por que las personas habiten el planeta haciendo caso omiso de fronteras sociales o nacionales" (2011)

No son únicamente las fronteras nacionales las que busca atravesar el autor, dice no estar interesado netamente en la metodología de la ciencia, ni en la metodología del arte, sino en aquel proceder que le permita copar su curiosidad, por lo que unas veces le sirve más la ciencia, otras el arte. Es nuestro parecer que la metodología que utiliza, antes de la concreción de su utopía, cruza ya otra frontera al basarse constantemente en la transdisciplinariedad. El propio Tomás Saraceno respecto a su principal formación declara "pienso que la arquitectura no está limitada a la ciencia de hacer edificios, que en mi caso yo amaría hacer edificios que vuelen" (2014). La trascendencia de las fronteras, incluso de las disciplinarias es recogida también por la investigadora argentina Speranza quien sobre las instalaciones de Saraceno publica que persiguen "la colaboración en la red global por sobre la especialización y los límites geopolíticos" (2012)

La movilidad y el nomadismo son también características de la obra del artista argentino, la periodista De Arteaga al respecto escribe "[...] en las Ciudades Aeropuerto, donde los ciudadanos serán gitanos aeronáuticos, viajando por donde los vientos los transporten y se alimentarán con jardines flotantes [...]" (2010). Esta característica se extiende también a otras obras derivadas de *Ciudades Aeropuerto* como los estudios de redes y ataduras que liarían los módulos de vinil inflable, composiciones en base a cuerdas que darán a luz *Constelaciones* una serie de redes tridimensionales que ocupan muy poco espacio al ser transportadas a su lugar de instalación¹³⁷

Todos los trabajos trátense de estadios de su work in progress o de obras independientes tienen como marca característica la científicidad, el deseo de apoyar sus instalaciones sobre preguntas o respuestas del impecable ámbito científico. En tal virtud la literatura particularmente la originada en las ciencias es la espina medular del discurso de su trabajo.

¹³⁷ Declarando su apego a la movilidad y refiriéndose a la tela de araña, una de sus obras, declara "La transporté en una valija, es portátil" (De Arteaga, 2010) nexa innegable con el trabajo de Duchamp "Escultura de Viaje" de 1918.

Como última característica de las obras de Saraceno, anotamos la búsqueda de emoción estética resultante del manejo armónico de los espacios y las formas.

Resumiendo concluimos que Tomás Saraceno con su labor en marcha sostiene la correlación imprescindible entre estética y política, rescata la necesidad de replantear la mejora del mundo en el que vivimos.

Encontramos en su propuesta artística una preocupación por el espacio, natural reflejo de su formación de arquitecto, que toma también un cariz político al plantear estructuras que eviten los perfiles geopolíticos de los países, que acaben de una vez por todas con la categoría de ilegalidad de las migraciones. Pretende poéticamente conseguir que la ciudad entera migre con el individuo. El artista en sus creaciones sueña con el nomadismo, y el libre tránsito. En la misma dirección buscan la transdisciplinariedad, venciendo el purismo de las disciplinas llámense artes o ciencias. Desde un inicio la propuesta está en el límite entre las arte plásticas y la arquitectura

Las obras de Saraceno se caracterizan por buscar la factibilidad, atendiendo a las soluciones poco convencionales, pero presentando posibilidades vanguardistas para su ejecución.

Sus propuestas artísticas persiguen la ventaja sinérgica de la participación, además busca la científicidad mediante el uso apropiado de las tecnologías disponibles y de los avances científicos

Para terminar, es nuestro parecer que la utopía puede guiar como visión a la misión diaria de este poderoso creador, y eventualmente el avance de la ciencia y las herramientas tecnológicas pueden hacer alcanzable esta ideal visión hoy en día aparentemente inalcanzable.

Bibliografía

Impresa

MARCHÁN, Fiz. 1986. *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna"*. Madrid: Editorial A. Corazón. ISBN:84-7600-105-3.

SPERANZA Graciela. 2012. *Atlas portátil de América Latina arte y ficciones errantes*. Barcelona: Anagrama, S.A. Colección Argumentos. ISBN 978-84-339-6342-0.

YNGVANSON, Hafthor. 2012. *Santiago Sierra The Black Cone Monumento to Civil Disobedience*. [Reykjavík]: Reykjavík Art Museum. ISBN: 9979-769-47-5.

Digital

ANTONUCCIO, Gisela. 2009. Gyula Kosice: "Tendremos que irnos a vivir a la Ciudad Hidroespacial". In: *Ñ Revista de cultura* [en línea]. julio, 10, 2009 [consultado en: junio, 21, 2016]. Disponible en Internet en: http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2009/07/10/_-01956144.htm

De ARTEAGA, Alicia. 2010. Vivir y crear en las nubes. In: *La Nación* [en línea]. S.I: La Nación, enero, 9, 2010 [consultado junio, 17, 2015] Disponible en Internet en: <http://www.lanacion.com.ar/1219853-vivir-y-crear-en-las-nubes>

DE ARTEAGA, Alicia. 2011. *Tomás Saraceno Idealismo realista*. In: Arte al día [en línea]. [Miami]: Arte al Día, septiembre, 12, 2011 [consultado junio, 17, 2015]. ISSN 0327-4807. Disponible en Internet en: http://es.arteldia.com/International/Contenidos/Artistas/Tomas_Saraceno.

KOSICE, Gyula. 2011. Gyula Kosice, un visionario en el arte contemporáneo. In: *Art ON Line* [en línea]. S.l.: julio, 15, 2011 [consultado junio, 17, 2015]. Disponible en Internet en: <https://www.youtube.com/watch?v=27DgmCir78g>

MONTENEGRO, Andrés. 2013. Locating Work in Santiago Sierra's artistic practice. In *ephemera theory& politics in organization* [en línea]. s.l.: ephemerajournal, [2013]. ISSN 1473-2866. Disponible en Internet en: <http://www.ephemerajournal.org/contribution/locating-work-santiago-sierra%E2%80%99s-artistic-practice>.

PERASSO, Valeria. 2011. Viajando a bordo de "La Bestia". In: *BBC MUNDO* [en línea]. Londres: BBC, octubre, 24, 2011 [citado mayo 28, 2015] Disponible en Internet en: http://www.bbc.co.uk/mundo/noticias/2011/10/111020_america_latina_labestia_testimonios_aa

Las rutas más peligrosas de la inmigración ilegal en América Latina. 2015. BBC MUNDO [en línea]. Londres: BBC, abril, 22, 2015 Redacción. [citado mayo 28, 2015] Disponible en Internet en: http://www.bbc.co.uk/mundo/noticias/2015/04/150422_rutas_inmigracion_latinoamerica_ep

SARACENO, Tomás. 2012. Moving Beyond Materiality: MIT Visiting Artist Tomas Saraceno. In: *Arts at MIT* [en línea]. [Massachusetts]: Massachuset Institute of Tecnology, noviembre, 28, 2012 [citado junio, 14, 2015] Disponible en Internet en: <https://www.youtube.com/watch?v=FoZXt7ilkDo>

SARACENO, Tomás. 2014. Tomás Saraceno's Cloud Cities and Solar Balloon Travel. In: *The Creators Project* [en línea] s.l.: noviembre, 24, 2014 [citado junio, 11, 2015]. Disponible en Internet en: <https://www.youtube.com/watch?v=61fybvkZiDE>

SIERRA, Santiago. 2001. *20 TRABAJADORES EN LA BODEGA DE UN BARCO* [en línea]. [Madrid]: Sierra, 2001 [citado mayo, 29, 2015] Disponible en Internet en: http://www.santiago-sierra.com/200106_1024.php

2.1.3 Evasión satírica: *One Flew Over the Void (Bala Perdida)*.



Fig. 15 Javier Téllez, *One flew over the void [Bala perdida]*, 2005, acción artística, dimensiones variables, InSite 2005.

La ironía militante consiste en la aceptación fingida de las situaciones que inmediatamente se pretenden desacreditar. En la obra que en estas líneas nos atañe, aparentemente se acepta el juicio de que los inmigrantes son una amenaza, una invasión de preocupación incluso militar, mas inmediatamente se desdibuja hasta el ridículo la incursión masiva de inmigrantes y se demuestra lo inocuo de la supuesta amenaza. La poderosa ironía junto con el sarcasmo es uno de los vehículos de la sátira.

La sátira aunque es *per se* un género literario que en sus escritos busca censurar, descalificar por medio del ridículo a alguien, es también una estrategia utilizada en otros medios como el gráfico, el auditivo, el escénico y por ende el performático. Aunque su fin parezca humorístico, su verdadera intención es la de desacreditar una realidad deplorable, odiosa o impopular percibida como abusiva o injusta.

Javier Téllez, el artista autor de esta y otras obras matizadas por el sarcasmo, con hilaridad reivindica lo humano del arte, revaloriza el elemento lúdico no solo al momento de recibir o ser partícipe de un evento artístico, sino al momento mismo de hacer arte, como observa el investigador Carreño "Téllez vindica el arte como juego y al artista como jugador" (2010). Mezcla el arte popular con el arte institucionalizado, así en su obra podemos ver expresiones populares como las del mundo circense en el ámbito del arte culto.

El sarcasmo en la obra del inteligente artista es muy directo: la amenaza de los migrantes voladores disparados hacia el otro lado de la valla, no puede ser considerada seriamente una amenaza. No hay nada que temer. Mediante la evasión satírica del cerco, Téllez logra reducir

al absurdo las razones para extender la valla de corte militar, la patrulla y los torreones de vigilancia con sus cámaras de última generación.

El artista imbuido por la tradición del arte occidental, ha transitado por una serie de medios expresivos que van de la bidimensional pintura a la instalación, al video, al cine y al performance; un espacio especial ha reservado para el video. Durante cerca de 20 años ha filmado, ha rodado videos y películas de cine trabajando con pacientes de psiquiátricos.

Reyes opina que para el artista Téllez “los lindes entre la cordura y la locura no sólo son poco claros, sino son dignos de explorarse” (Reyes y Tellez 2009).

En sus videos y películas crea un pasaporte virtual que permite a los de afuera de la norma estar adentro, y a los que están adentro de la norma, permite mirar con otros ojos hacia afuera. El arte de Téllez no pretende de ninguna manera tratar, curar a los enfermos; pretende dar una terapia a los sanos para que sean inclusivos y comprensivos no solo con los enfermos sino con todo tipo de segregados, con los separados, intenta en todo caso curar a los visitantes de sus falsas asunciones, dicho en sus propias palabras “No busco un acto terapéutico para los enfermos mentales, sino uno para que los cuerdos puedan ser redimidos de su lucidez.” (Téllez 2009).

Su acercamiento continuo a los enfermos mentales en sus obras, no es solamente una crítica a la institución psiquiátrica; sino una crítica a una serie de aparatos que perduran hasta la contemporaneidad. Investiga las nociones de normalidad y patología, poder y exclusión. En su exploración de los segmentos más marginados, por ejemplo de los inmigrantes ilegales, se permite develar las estructuras que permiten esta exclusión

Para Téllez su trabajo consiste en reescribir las historias clásicas como Edipo, o inventar las suyas propias. Parte siempre de una sola idea, de una imagen, lo único que porta definido como un presente, un obsequio para sus coautores. Este regalo “[...] puede ser la idea de la tragedia griega como un western, puede ser el hombre bala, siempre hay un punto de partida, y de ese punto de partida nunca está controlado” (Téllez 2013).

A partir de esta idea, de este imago, el artista suele realizar talleres con los pacientes de psiquiátricos, elaborando con su colaboración elementos narrativos y en el caso de películas, desarrollando en conjunto el guión.

Para entender el acusado intelecto del artista, y su sincera preocupación por los sujetos tratados por la sociedad como prescindibles, debemos concentrarnos en su origen y en su pasado.

Javier Téllez nace en Valencia (Venezuela) en el año 1969, un dato a tomarse en cuenta es que el propio Téllez vive lejos de su natal Venezuela, al migrar por su profesión se residió en los EEUU a partir de los años 90, actualmente vive y trabaja en Long Island Nueva York y desde allí se desplaza a otros países a exponer: en EEUU, Venezuela, Reino Unido, Suiza, México, Canadá, Alemania, Nueva Zelanda, Portugal Polonia, Rusia, Holanda, Corea del Sur, Austria, Italia, España, Australia, Francia, Bélgica, Brasil, Puerto Rico, Grecia, República Checa, Irlanda, Corea del Sur, Japón. Hasta la fecha sus muestras suman más de 20 exhibiciones individuales, y cerca de 85 exposiciones colectivas a su haber; James Clifford dijo que estas personas forman parte de las "culturas del desplazamiento" (1999) las personas adscritas a estas culturas se caracterizan por una fuerte tendencia al viaje, al desplazamiento mismo, al contacto con una diversidad de culturas.

Téllez es entonces el “otro” también en cierto modo, pues es inmigrante, es ese eterno extranjero, que no nació ni creció en el territorio en el que vive.

Téllez recibe una sólida educación, estudió en la “Escuela Nacional de Bellas Artes Arturo Michelena de 1984 a 1986, participó con el grupo "Arte Radical" en el “XLII Salón Arturo Michelena” y en el “I Salón de Arte Erótico”. Estudió también en el “Taller de Cinematografía de la Universidad de Carabobo”, en 1987 realiza cursos en la “Escuela Nacional de Cine y Televisión” en Caracas Venezuela, y en el año 1992 viaja a España donde realiza estudios en la "Escuela Nacional de Cerámica".

En 1993 recibe el premio beca “Foreign Artist Studio Programs” otorgado por la “Fundación Calara” y el “PS1 Institute for Contemporary Art de Nueva York”. Por el año 94 Se incorpora al proyecto "Let the Artists Live" en “Exit Art” de Nueva York en 1994 forma parte de la “IV Bial de Guayana”.

Su obra ha participado en la “Bienal de Sídney” en el 2004, en la “Bienal de Venecia”, y ha sido expuesta en: Frankfurt, Holanda, México, Estados Unidos, Suiza,

Si su educación formal se presenta rica, igual o más impresionante lo es su educación informal. Téllez es hispanoamericano, con sus raíces en dos continentes. Tanto su padre español, como su madre venezolana, compartían profesión: ambos eran psiquiatras, su padre trabajaba en el “Hospital Psiquiátrico de Bárbula” en Valencia Venezuela; además una parte de la casa estaba destinada a la consulta de sus pacientes quienes rondaron la casa a la vista de Téllez, como el mismo afirma "el espacio comunitario de la familia, era también el espacio donde él consultaba a sus pacientes" (2013).

Este constante roce con lo "fuera de la norma" hizo que el artista tomara especial conciencia sobre las fronteras tendidas entre los “otros” y la sociedad, lo que separa y lo que tienen en común los normados y los fuera de norma: los cuerdos y los "locos", los nativos y los inmigrantes, los legales y los ilegales. El contacto temprano y cotidiano con lo normal y lo fuera de la norma de la mano de la profesión de su padre, principalmente hizo que ganara en empatía.

La historia de su inclinación al arte, particularmente a la creación en video y cine, se remonta indiscutiblemente hasta su abuelo quien fundó el “Cine Capitol” en Turmero Venezuela allá por el año 1911. Javier Téllez recuerda haber visitado con asiduidad el cine de su abuelo para ver, no una sino varias veces, las películas de su agrado. El artista además creció con la imponente biblioteca familiar de más de veinte y cinco mil libros, la más grande de Carabobo.

El título del performance *One flew over the void [Bala perdida]*, del que nos encargamos en estas líneas alude a la película *One flew over the cuckoo's nest*¹³⁸ dirigida por Milos Forman y estelarizada por Jack Nicholson allá por el año 1975. La acción performática tuvo lugar en la frontera entre México y EEUU como parte del volumen del año 2005 del festival “InSite”¹³⁹, festival que venía celebrándose desde 1992 en estrecha colaboración entre Tijuana y San Diego

¹³⁸ Para mayor información:

DIRKS, Tim. Filmsite Movie Review One Flew Over the Cuckoo's Nest (1975). In *Filmsite The Greatest Films*. S.L: Filmsite, febrero, 1, 2001 [citado en julio, 01, 2015] Disponible en Internet en: <http://www.filmsite.org/onef.html>

¹³⁹ Para mayor información:

ARTISHOCK. INSITE: CUATRO ENSAYOS DE LO PÚBLICO, SOBRE OTRO ESCENARIO. En línea. s.l: ARTISHOCK, abril, 8, 2014 [citado julio, 01, 2015] Disponible en Internet en: <http://www.artishock.cl/2014/04/08/insite-cuatro-ensayos-de-la-publico-sobre-otro-escenario/>

Téllez opta por el humor al organizar el evento a orillas del mar, para este cometido el artista trabaja con pacientes del "CESAM", "Centro de Salud Mental del Estado de Baja California", en Mexicali, México. Todos los pormenores del suceso: la planificación, la logística, el ambiente logrado por la escenografía, los disfraces, los textos de perifoneo, texto y forma de publicidad, música, y otros detalles fueron acordados entre Téllez y los pacientes en sucesivos talleres.

El creador venezolano denuncia el señalamiento marginalizador al "distinto" mediante alusiones al mundo circense, el cual explota la diferencia entre norma y anormalidad. El artista revaloriza la presencia de los distintos, los pacientes del "CESAM", incluyéndolos en la planificación y ejecución de esta obra de arte sofisticada. Téllez al difuminar la línea divisoria entre terapeuta y paciente, indica su empatía la cual en el caso particular de la obra se extiende a todos los segregados, en este caso a los inmigrantes.

Como gran maestro de la cámara y la edición, Javier Téllez documentó el evento y su proceso en un video digital a color con sonido de 11 minutos y 30 segundos del cual se hicieron ocho copias.

El día del suceso los pacientes, coautores de la obra, se presentaron en el lugar escogido, justo junto a la cerca fronteriza, disfrazados portando carteles hechos por ellos mismos indicando y protestando por su desacuerdo con la concepción general de la sociedad sobre las enfermedades mentales hoy en día. Confluyen así en el tema del trabajo la valla fronteriza y la cordura como límites, las fronteras físicas y las psíquicas (espacial y mental); al respecto observa el investigador Carreño "Téllez recuerda el lugar de la locura en Occidente como el otro lugar [...] se ha concebido a la locura como ese comportamiento al que había que desterrar o encerrar"(2010)¹⁴⁰.

El acontecimiento contaba con Dave Smith, el hombre bala más famoso del mundo, como participante principal. Entre música, comida, risas y disfraces, y a la hora estipulada, el número principal tuvo lugar. En efecto, de un gigantesco cañón, enorme amenaza carnavalesca, salió disparado del lado de México al lado de EEUU el profesional contratado.

Toda bala tiene un recorrido parabólico, es con esa delicada curva que el acróbata Dave "Human Cannonball" Smith en brevísimos segundos, y en vuelo rasante voló 35 metros de distancia desde playas de Tijuana al "Border Field State Park" en San Diego, a una altura de 5 metros y evadió la frontera. Cabe anotar que tan pronto como aterrizó afirmó a viva voz tener en regla todos sus papeles para ingresar a Estados Unidos.

Su vuelo fue vitoreado entre la desordenada alegría, los aplausos y los gritos de la poco común concurrencia: los veinte pacientes psiquiátricos disfrazados de animales, charros mexicanos, Tío Sam, etc.; quienes exhibían aún sus pancartas alusivas a su vida en la institución psiquiátrica.

La escena parecía extraída de la película *Gato negro gato blanco* del director yugoslavo Emir Kusturica; Téllez consciente de su discurso vital y de su lenguaje plástico reafirma "creo que el carnaval como estrategia ha estado presente siempre en mi obra"(2013).

¹⁴⁰ El subrayado es nuestro, queremos hacer hincapié en el símil entre la segregación excluyente contra el enfermo mental y la exclusión territorial, inclusive el desplazamiento. Según el artista Javier Téllez "El enfermo mental es principalmente un desterrado que vive un exilio interior forzado por el resto de la sociedad" (2009).

Téllez utiliza ya en obras como: *Insane Asylum* (1994), *Jonac 2001 mg* (1996) *La nave de los locos* (1997) la estrategia de lo carnavalesco, la cual tiene también unas profundas raíces asidas a su propio pasado¹⁴¹

No es improvisada la tendencia de Téllez a trabajar por los excluidos, por los distintos; el otro ha sido así también una constante en su trabajo, visible en obras como: *The Lunatic*, *La extracción de la piedra de la locura*, *Letter on the Blind for the Use of Those Who See* (2007) [Carta sobre los ciegos para aquellos que ven] filme de 16mm. El artista acostumbrado a hablar por los relegados al silencio, esta vez en el marco de "Insite" los hace cruzar la frontera con sardónico humor.

Conclusiones.

Los excluidos: migrantes, ancianos, enfermos, marginados económicos desde un punto de vista práctico se hermanan, todos están en un destierro nada sutil a espaldas de la sociedad.

¹⁴¹ El propio Téllez declara "La presencia del carnaval dentro de mi obra viene, como ya he dicho muchas veces, de las visitas que realizaba durante mi infancia a los carnavales del hospital psiquiátrico de Barbula, donde mi padre trabajaba como psiquiatra. Recuerdo cómo allí los pacientes intercambiaban sus uniformes con las higiénicas batas blancas de los doctores" (2009).

2.1.4 Evasión satírica: *The Loop*.

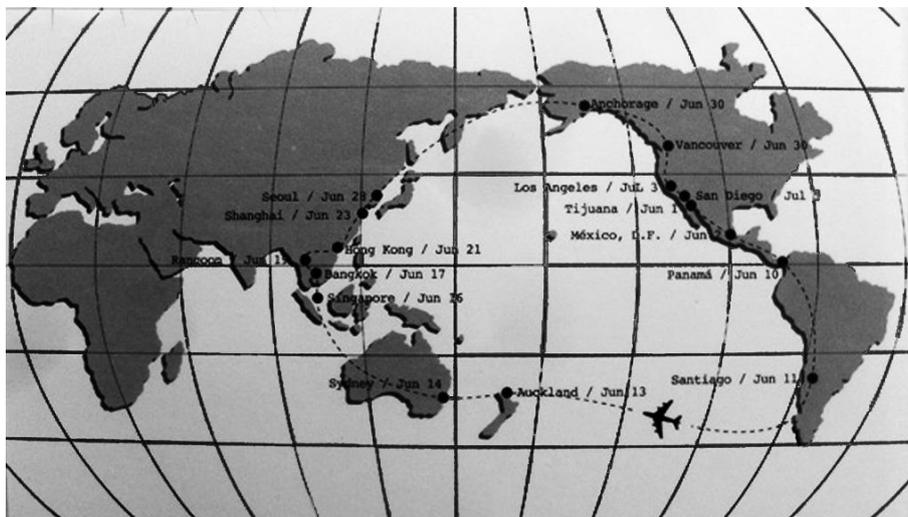


Fig. 16 Francis Alÿs, *The Loop* [El Lazo], 1997, acción artística, InSite 97.

Alÿs por naturaleza no es un artista clásico, no es el típico artista de taller, para él es indispensable el deambular por su gran fuente de inspiración, consulta y lugar de trabajo: el mundo exterior. Labora en medio del paisaje urbano donde atentamente busca hallar lugares, conflictos o situaciones propias del medio que puedan llamar su atención, sugerir su reflexión y que le permitan gestar una obra en los distintos idiomas que maneja. Según Deren esta actitud evoca un cierto "nomadismo entendido también como trasgresión del espacio, como errancia del territorio, como escapatoria de la normalización y control" (2012); en tal virtud Alÿs convierte la necesidad de moverse, la caminata, el devenir, el desplazarse en una acción de significados estético políticos.

Escoge el momento para permanecer y la duración de la permanencia en un lugar, y cuando abandona un lugar lo hace por conveniencia a voluntad, esta es su actitud no solo en la concepción y planificación de sus obras, sino también en la ejecución de las mismas y aun en su vida misma. A nuestro parecer haciendo uso de su movilidad, gran ventaja sobre la mayoría nativa, condenada al sedentarismo¹⁴². Trabaja pues rompiendo la cadena de la inmovilidad y acudiendo a la rebelión de la movilidad¹⁴³.

Adentrándonos en su método, Francis Alÿs tiene preferencia por los trabajos en proceso, en curso, y una cierta aversión a dar por terminada una obra, de ahí que cada acción o incluso pintura pueda seguir cambiando. Suele insistir una y otra vez sobre trabajos que ha planificado, o que ha iniciado y aun no se han ejecutado plenamente, pudiendo tener los dibujos de las ideas iniciales a la vista en su espacio de planificación para realizar las infinitas modificaciones del caso.

El artista se ha sentido seducido por varios lenguajes, de hecho ha incursionado en la pintura, dibujo, acciones artísticas, instalaciones y video

¹⁴² "En la etapa fluida de la modernidad, la mayoría sedentaria es gobernada por una elite nómada y extraterritorial" (Bauman, 2002, p.18)

¹⁴³ Según Bauman, en esta nueva etapa de la Modernidad "[...](el que no puede moverse está dominado)" (2002, p.15)

Afincado en suelo hispanoamericano, Alÿs mira con objetiva distancia la problemática de este grupo social anotando constantemente como característica el esfuerzo vano, a nuestro criterio refiriéndose a las condiciones de trabas sociales, legales, políticas que se reflejan en lo cultural.

Expresa la conmoción del encuentro del criterio de eficiencia con el de eficacia esforzada, traumática. Un ejemplo serían los esquemas de macro y micro política cortoplacista que implementan los gobiernos que administran los estados hispanoamericanos, y los reestructuran constantemente sus opositores tan pronto como llegan al poder. Alÿs nos da una clave cuando habla sobre la obra *Rehersal I* en cuyo marco opina "Latin American scenario in which modernity is always delayed" (Alÿs, 2010)¹⁴⁴.

Alÿs determina en Hispanoamérica el principio de "Maximum effort, Minimal Result that typifies many Latin American modernization schemes" como observa en la obra de Alÿs la Galería Tate (2010)¹⁴⁵. Estos descubrimientos sociológicos tienen su repercusión en el campo estético, no es de extrañarse que varias de las obras de Alÿs se asienten como cualidad indispensable sobre la categoría de lo poco durable, de lo mutable, de lo efímero.

Este esfuerzo vano anotado por Alÿs se refleja artísticamente exagerado en su trabajo, y en último término puede referirse también a su propio quehacer. En el transcurso de su labor parece esbozarse una constante crítica al arte, su cuestionamiento sobre cuál es el rol de los actos poéticos ante situaciones políticas críticas.

Francis De Smedt que es el nombre de nacimiento del artista Francis Alÿs, es natural de Amberes Bélgica, nació en 1959 creció en Pajottenland. Su primer interés fue por la arquitectura, la estudió entre los años de 1978 a 1983 en el "Instituto Superior de Arquitectura de Saint-Luc" en Tournai y posteriormente en "Instituto Universitario di Architectura di Venezia" [Venecia] de 1983 al año 1986.

Alÿs a la edad de treinta años en 1986 viaja a México para colaborar como arquitecto en la rehabilitación de la capital después del terremoto que la afectó un año antes, y es en la norteamericana ciudad del mismo nombre donde empieza su carrera artística.

Para el año de 1989 se decide definitivamente por Hispanoamérica, toma Ciudad de México como residencia permanente y conoce al crítico de arte Cuauhtémoc Medina con quien realizará sendos trabajos; expone en México, Brasil, Copenhagen, también en bienales como la de Venecia, Estambul, y Melbourne. Ya para el año 2011 el perito en arte Gopnik (2011) incluye a Francys Alÿs en la revista Newsweek entre los 10 artistas más importantes de hoy en día¹⁴⁶.

Alÿs comenzó a participar en certámenes internacionales importantes tales como bienales internacionales a mediados del año 1990, en este contexto el año 1997 colabora con InSite realizando la obra *The Loop* [El lazo]; para la cual Alÿs utiliza la asignación económica entregada por los organizadores del evento para realizar un singular viaje. Tras planear meticulosamente su obra en México inicia su periplo volando de Tijuana a Ciudad de México,

¹⁴⁴ "[...] el escenario Latinoamericano en el cual la modernidad está siempre atrasada" (Alÿs, 2010). La traducción es nuestra.

¹⁴⁵ "[...] máximo esfuerzo y mínimo resultado que tipifica varios esquemas de modernización latinoamericanos" (Tate, 2010). La traducción es nuestra.

¹⁴⁶ Para más información:

GOPNIK, Blake. The 10 Most Important Artists of Today. In *Newsweek* [on line] s.l: Newsweek, Mayo, 6, 2011 [consultado julio, 6, 2015] Disponible en Internet en <http://www.newsweek.com/10-most-important-artists-today-67947>

de allí a Ciudad de Panamá, Santiago de Chile, Auckland, Sídney, Singapur, Bangkok, Hong Kong, Shanghai, Seoul, Anchorage, Vancouver y Los Ángeles para terminar su extraño peregrinaje en San Diego. Este exagerado desvío es realizado para evitar el paso de frontera de Tijuana a San Diego circunnavegando y consiguiendo la evasión de la frontera.

Se nota que en la obra prima el sarcasmo al caricaturizar al problema a partir de la solución propuesta: llevar hasta el absurdo una evasión por demás tortuosa cara y por lo mismo reservada a unos pocos por lo ineficiente de la medida¹⁴⁷. Muestra de una manera delirante las dificultades que enfrentan los migrantes, particularmente los hispanoamericanos, en sus periplos de incursión en suelo prohibido. Reprodujo con su sensibilidad y tesón las trabas y múltiples dificultades de los ciudadanos hispanoamericanos cuando tratan de visitar los EEUU, y sobre todo evadió el cerco con un esfuerzo poco común¹⁴⁸.

Después de ejecutada la acción, en la muestra realizada en el evento "InSite" Alÿs difundió este trabajo mediante postales, parte del registro de su efímera obra, puestas a disposición de los visitantes, diseminando la idea de esta acción a un público mayor

Hay una constante en gran parte de la obra de Francis Alÿs, es la sensación de lo vano, la conciencia de lo imposible, de lo irrealizable, de lo inalcanzable; el conocimiento de la infactibilidad de lo poético, de lo poco funcional, práctico y nada pragmático del arte. Este carácter de sus trabajos, a nuestro parecer se emparenta con la situación, y la actitud del migrante, del que abandona su propia patria rindiéndose definitivamente ante la imposible mejora de su lugar natal y de su condición de vida en él, después de percibir todo esfuerzo empeñado, por magnífico que sea, como inútil.

El desplazarse es un elemento importante para Alÿs, no solo para concebir la obra como habíamos anotado, sino para ejecutarla, tal es así que muchas de sus acciones artísticas contemplan al acto de movilizarse como parte del trabajo, encontramos por ejemplo a *The collector* [El Colector] de 1991, pequeño perro magnético al que saca a pasear sobre sus propias ruedas para recoger cuanto cachivache metálico encontrara en la vía. Otro ejemplo de la locomoción humana como parte integral de la obra lo encontramos en *Fairy Tales* [Cuentos de Hadas] de 1995, acción en la que parece dejarse a sí mismo en una fina estela mientras avanza. En la obra deja una larga hebra de lana azul al deshacerse el tejido de su suéter conforme va caminando.

La obra *The Leak* [el goteo] está también en la misma línea de las obras en las que utiliza el traslado. En esta obra de 1995 de igual manera deja una huella tras de sí al caminar, en este caso es un rastro de pintura de color azul que él hace caer en un fino chorro desde que sale de una galería hasta que vuelve al punto de partida. Más impactante será la realización de la misma acción realizada en el año de 2004 en la conflictiva frontera de Jerusalem, acción a la que titula *Green Line*¹⁴⁹[Línea verde] (subtitulada *Sometimes doing something poetic can become political and sometimes doing something political can become poetic.*)¹⁵⁰, en esta ocasión pintó su recorrido con pintura verde que caía de una lata agujereada que portaba.

¹⁴⁷ El aparatoso viaje es ineficiente, pero no lo ineficaz pues cumple su cometido.

¹⁴⁸ La investigadora y escritora Speranza describe al artista belga y a su obra de una talla casi heroica al escribir de él: "Alÿs se resiste a atravesar el mismo paso que millares de latinos cruzan legalmente a diario tras largas horas de espera, o a estetizar la odisea de los indocumentados que atraviesan la frontera tras días de caminata entre arbustos de mezquite, guiados por coyotes armados a un precio cada vez más alto." (2012, p. 28).

¹⁴⁹ La frontera de Jerusalén es conocida como la "Línea Verde". La "Línea Verde" separa los territorios de Gaza y Cisjordania de Israel

¹⁵⁰ A veces hacer algo poético puede volverse político y a veces hacer algo político puede volverse poético.

En *Paradox of praxis*, (subtitulada *Sometimes making Something Leads to Nothing*)¹⁵¹ empuja por las calles de México un enorme bloque de hielo hasta que este se desintegra completamente. El esfuerzo representado por el penoso desplazamiento da como resultado el inevitable derretimiento del bloque objeto del esfuerzo.

Conclusiones.

El artista como gestor de imágenes y situaciones poéticas yace impotente frente a las situaciones más aún si las desea cambiar y combatir en la época contemporánea en la que se planetizan las polarizaciones, abusos y desgobierno. Como respuesta, es nuestro parecer que tiende a sacrificar el divertimento estético en búsqueda del impacto comunicativo.

La sátira es una vía de escape psíquica incluso en las manos del artista, pero la sátira es también la herramienta subrepticia del que se encuentra en desventaja, que lejos de reducirse a ser un acto terapéutico o una mueca involuntaria de impotencia, busca inocular un cambio al menos ínfimo, mínimo mediante la descalificación premeditada.

Bibliografía

Impresa

BAUMAN, Zigmund. 2002. *Modernidad Líquida*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica de Argentina. ISBN: 950-557-513-0

CARREÑO, Víctor. 2010. Máscaras borderlines y fronteras en Javier Téllez. In: Bordes Revista de estudios culturales. San Cristobal (Venezuela): Universidad de los Andes, 2010. 1, pp:1-7 ISSN: 2244-8667

SANCHEZ, Oswaldo (ed), CONWELL, Donna (ed). 2006. *InSite-05 (Situational) Public Interventions. Scenarios. [Público (Situacional) Intervenciones. Escenarios]*. Manitoba: Friesens Book Division, 2006. ISBN-13:978- 0-9642554-6-3.

SPERANZA Graciela. 2012. *Atlas portátil de América Latina arte y ficciones errantes*. Barcelona: Anagrama, S.A, 2012. Colección Argumentos. ISBN 978-84-339-6342-0.

Digital

ALYS, Francis. 2010. In: *TATE. Francis Alÿs. A story of Deception: room guide, Rehearsal* [en línea]. [London]: TATE, junio, 20, 2010 [citado julio, 8, 2015] Disponible en Internet en: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/francis-alyis/francis-alyis-story-deception-room-guide/francis-alyis--0>

DEREN, Martina. 2012. *Construir caminando: Francis Alÿs y el paseo urbano*. En línea. S.L: Deren, diciembre, 3, 2012 [consultado en julio, 7, 2015] Disponible en Internet en: <http://martinaderen.com/arte/construir-caminando-francis-alyis-y-el-paseo-urbano/>

¹⁵¹ A veces hacer algo lleva a nada.

GOPNIK, Blake. 2011. The 10 Most Important Artists of Today. In *Newsweek* [on line] s.l: Newsweek, Mayo, 6, 2011 [consultado julio, 6, 2015] Disponible en Internet en: <http://www.newsweek.com/10-most-important-artists-today-67947>

REYES, Pedro y TELLEZ, Javier. 2009. Javier Téllez por Pedro Reyes. In *BOMB – Artist in Conversation* [en línea]. S.l: BOMB, diciembre, 12, 2009 [consultado junio, 25, 2015.] Disponible en Internet en: <http://bombmagazine.org/article/3394/javier-t-llez>

TATE. 2010. *Francis Alys. A story of Deception: room guide, When Faith Moves Mountains*. En línea. [London]: TATE, junio, 20, 2010 [citado juli, 8, 2015] Disponible en Internet en: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/francis-aly/francis-aly-story-deception-room-guide/francis-aly-3>

TÉLLEZ, Javier. 2013. In: *Metrópolis*. En línea. s.l: Taller233, octubre, 16, 2013 [consultado junio, 26, 2015] Disponible en Internet en: https://www.youtube.com/watch?v=f_heDvqKelg

2.2 Penetración de fronteras: imposición e intromisión.

Las obras segregadas en estas líneas reflejan el vencimiento de la frontera. Al contrario que las obras correspondientes a la evasión de frontera, las obras aquí expuestas no intentan sortear la frontera para salvarla, la vencen, la dominan y finalmente la superan.

La penetración fronteriza en las obras escogidas se exterioriza en forma de intromisión, como un accionar bidireccional con cierta simetría de poder, y como imposición: influencia con acentuada asimetría de poder que determinará una parte en prevalencia y otra en sumisión.

2.2.1 Imposición: *Sumisión*.



Fig. 17 Santiago Sierra, *SUMISION* (antes *Palabra de Fuego*), 2006/2007, texto de fuente Helvética labrado en tierra y asegurado en cemento, 15 m, Anapra. Ciudad Juárez, Chihuahua, México.

El artista madrileño Santiago Sierra llega a México donde se instala en 1995 en plena crisis. Sobre su regreso a España, de su misma patria declara: "Después de la Guerra Civil, España pasó a depender del fascismo centroeuropeo, lo que prácticamente la convirtió en un protectorado, donde todas las decisiones importantes son tomadas en el exterior." (Sierra, 2012). El comentario del artista nos centra en la intromisión, tanto política como económica, un síntoma de Hispanoamérica.

Sierra en su modo de trabajar se relaciona sensiblemente con la historia del arte, utiliza el lenguaje de distintos ismos para politizarlos, para hacerlos aterrizar en el mundo real, en su mundo, en el ahora: cura al "minimalismo" y al "land art" de su aséptica, inocua arreferencialidad, los corrige para su uso, los humaniza, los sensibiliza, los ensucia con lo más terreno: las contradicciones, las miserias de lo humano.

Incluso los títulos en su impecable, inmaculada descripción son incisivos, la palabra en su desnuda simpleza cobra fuerza en los nombres de las obras: *Trabajadores remunerados para permanecer en el interior de cajas de cartón*, *Enterramiento de diez trabajadores* (2010), *Contratación y ordenación de 30 trabajadores conforme a su color de piel* (2002), *430 personas remuneradas con 30 soles la hora* (2001), *Persona remunerada para permanecer atada a un bloque de madera* (2001), *133 personas remuneradas para teñir su pelo de rubio* (2001), *11 personas remuneradas para aprender una frase* (2001), *3 personas remuneradas para permanecer tumbadas en el interior de 3 cajas durante una fiesta* (2000), *10 personas remuneradas para masturbarse* (2000), *Línea de 10 pulgadas rasurada sobre las cabezas de 2 heroinómanos remunerados con una dosis cada uno* (2000), *Trabajadores que no pueden ser pagados, remunerados para permanecer en el interior de cajas de cartón* (2000), *Persona remunerada una jornada de 360 horas continuas* (2000), *12 trabajadores remunerados para permanecer en el interior de cajas de cartón* (2000), *Persona remunerada para limpiar el calzado de los asistentes a una inauguración sin el consentimiento de éstos* (2000), *Persona remunerada para permanecer dentro del maletero de un coche* (2000).

El título de los trabajos, no es una parte accidental ni suplementaria, es el complemento, y ofrece la parte oculta y fundamental que se promete desvelada en la palabra, que a fin de cuentas se descubre únicamente en la mente del público, por ejemplo la relación capitalista implícita en el pago, o la lucha de clases condensada en el microcosmos del trabajo representada, o mejor dicho presentada, en la condición del trabajador.

Sin la “vileza” de la remuneración, que solo es aclarada en el título, las obras se reducirían a: personas anónimas ocultas en el interior de espacios como cajas de cartón o en maleteros, personas de distintas etnias ordenadas de acuerdo al color de su piel, personas tatuadas una línea, bloques de concreto movidos constantemente, etc.

Sierra gusta del medio, del espacio, pero no del espacio aséptico sino del espacio real, humanizado, que responde a una combinación de factores y circunstancias, que tiene un pasado, una coyuntura presente, que por lo mismo está plagado de referencias y sucesos que recordar o que concienciar.

Para la obra *SUMISION (antes Palabra de Fuego)* que procedemos a analizar, Santiago Sierra dispone de una cuadrilla de trabajadores contratados para construir una palabra. La palabra debe ser escrita en el suelo por los albañiles y peones en un sector sumamente pobre y deprimido de México, muy cercano a la frontera con EEUU. Al sector acuden migrantes de otras partes del país y del resto de Hispanoamérica con la intención de trabajar en las maquiladoras o con la clara voluntad de emigrar.

El accionar del país vecino trasciende la frontera: en el sector donde Sierra realiza la obra se constata la imposición de EEUU. La potencia norteamericana incide sobre esta minúscula porción de México con patrullas que ingresan ilegalmente a atrapar sospechosos. La imposición estadounidense también se confirma en la presencia y actividad de empresas industriales relegadas a la zona, cuyos subproductos nocivos afectan la salud de los infantes mexicanos. En El Paso lindando con este sector, en la frontera entre EEUU y México operó la fundidora estadounidense “ASARCO” “American Smelting and Refining Company”¹⁵² hasta 1970 sin control alguno. Recién en julio de 2003 la “Agencia de Protección Ambiental de Estados Unidos” indicó que la fundidora era el foco de contaminación por plomo, arsénico y

¹⁵² ASARCO son las siglas de “American Smelting Refining Company” [Compañía Americana de Fundición y Refinamiento]. La traducción del Inglés al español es nuestra.

otros nocivos elementos químicos, y que había afectado a unos mil hogares mexicanos de los alrededores¹⁵³.

Precisamente la historia de "ASARCO" nos sirve para reflejar el hecho aquí expuesto, que se remonta a su vez a la historia de ambas naciones: la mexicana y la estadounidense, vale la pena recordar un pasaje de la historia a modo de ejemplo. Un general de Pancho Villa de nombre Ramón Banda Quesada con su tropa al mando emboscó un tren de la "Compañía del Ferrocarril del Noroeste de México" en las inmediaciones de Santa Isabel, Chihuahua, matando a 18 empleados estadounidenses de la compañía "ASARCO", fundada en 1899.

Por las muertes de Banda Quesada la respuesta de Estados Unidos no incluyó una previsible queja diplomática, ni se restringió a las lógicas acciones legales. La reacción de la nortea potencia se dio el 14 de marzo de 1916, con una retaliación conocida como "Expedición Punitiva": una invasión armada a territorio mexicano de inicialmente 4.800 y finalmente 10.000 soldados estadounidenses quienes permanecieron en territorio mexicano casi un año en la infructuosa búsqueda de Villa.

En el sector fronterizo donde operó la "American Smelting Refining Company", en Anapra Ciudad Juárez, en el estado de Chihuahua México la cuadrilla de obreros contratados por Santiago Sierra realiza la pieza *SUMISIÓN* (antes *Palabra de Fuego*). La obra consistió en la excavación en el terreno de ocho letras, con tipografía de fuente "Helvética" cada una de 15 metros de alto, formando la palabra *SUMISIÓN* a modo de contra relieve excavado en la tierra, la concavidad de las letras fue mantenida con un sello de concreto, el cual convertía en recipientes estancos a las letras pues la idea original era verter combustible en toda la palabra e inflamarla.

La palabra *SUMISIÓN* había sido planeada para estar escrita en llamas, dramáticamente visible desde muy lejos, sin embargo las autoridades locales, reflejando la posición de las autoridades nacionales, recelosos de ofender a su contraparte fronterizo, se opusieron a presentar prendida fuego la palabra negativa que revelaría la relación de los dos vecinos; prohibieron la conclusión de la acción, incluso llegando a utilizar la fuerza pública mexicana para impedirla, de ahí la frase aclaratoria (antes *Palabra de Fuego*).

Conclusiones.

La palabra es uno de los recursos de Sierra para ofrecer una lectura clara con la máxima economía de medios. Esta vez utiliza la palabra para poner en evidencia la relación de poder de dos partes de la frontera: sometimiento de un lado, y la imposición implícita y alevosa del otro lado.

La imposición legal, política, económica es en gran parte causa de la intromisión física de los inmigrantes.

Existen migraciones materiales e inmateriales de lado y lado de la frontera.

Entre las migraciones de entes inmateriales existe un cruce de fronteras de causas y en retorno un cruce de fronteras de consecuencias, migración material, para nuestro caso de inmigrantes legales pero también, y principalmente ilegales.

¹⁵³ Para más información:

VILLAPANDO, Rubén. Demolerán con explosivos las torres de la fundidora Asarco. In Periódico La Jornada. En línea. Ciudad Juárez: La Jornada, marzo, 22, 2013. [consultado julio, 22, 2015] Disponible en Internet en: <http://www.jornada.unam.mx/2013/03/22/estados/043n1est>

2.2.2 Intromisión: *Toy an-horse*.



Fig. 18 Marcos Ramírez “ERRE”, *Toy and Horse*, 1997, escultura de madera, 10 x 9 x 4 m, InSite 97.

El artista Marcos Ramírez, sensible humanista de sólida formación política, nace en Tijuana México en 1961, recibe su licenciatura en Derecho en la *Universidad Autónoma de Baja California* en 1982, al año siguiente emigra a EEUU donde trabaja en el sector de la construcción por 17 años. En 1989 laborando aun como obrero, hace sus primeras incursiones en el campo de las artes visuales.

Ha sido profesor de distintas materias artísticas tanto en la Escuela de Arte de la “Universidad de California” en San Diego como en el “California Institute of the Arts” en Valencia [EEUU], California, y ha impartido conferencias en muchas instituciones culturales en sendos países. ERRE fue el fundador y director de “Estación Tijuana”, un espacio alternativo sin fines de lucro en la zona de Tijuana/San Diego dirigido al arte, la arquitectura, el urbanismo y la cultura popular.

Su obra, reconocida por derecho propio, ha estado presente en importantes eventos artísticos internacionales. Las más relevantes muestras de las que ha formado parte son “Insite 94”, “Insite 97”, la Sexta y Séptima “Bienal de la Habana”, la “Bienal del Museo Whitney” del año 2000, la “Trienal Poligráfica de San Juan, Puerto Rico y el Caribe”, la “Bienal de Sao Paulo-Valencia” y la segunda “Bienal de Moscú”, así como “Made in California”, “México Iluminado”, “From Baja to Vancouver”, “Políticas de la Diferencia /Arte Iberoamericano de fin de siglo” y “ECO: Arte Contemporáneo Mexicano”, en el Centro de Arte Museo Reina Sofía.

Para ERRE tres de los siete conceptos que rigen su obra¹⁵⁴ se relacionan con las migraciones: nación, identidad, frontera. Es con auténtica naturalidad que el artista insiste constantemente en su preocupación por el tema de la migración, como fácilmente lo constatamos en su pléyade de obras tales como: *Stripes and Fence forever 2000* una nueva versión de la bandera estadounidense¹⁵⁵ construida con restos de la valla fronteriza, *Postales desde el filo* obra de los

¹⁵⁴ Los siete conceptos bajo los cuales se clasifica su obra son: guerra, lenguaje, nación, ciudad, identidad, cultura y frontera.

¹⁵⁵ Conocida como “the Stars and Stripes”, “Old Glory” y the “Star-Spangled Banner”

años 2006 y 2007 es una compilación de cartas escritas por transeúntes desconocidos a sus seres más cercanos basados en fotografías tomadas del archivo personal del artista siempre fijados en Tijuana, y *Troyan Horse* un Caballo de Troya bicéfalo presentado en Sagunto Valencia (España) en el marco de la bienal de Sao Paulo- Valencia en el 2007.

Dentro del tema de las migraciones, para "Insite" 1997 Ramírez ERRE presenta *Toy an-horse*, un gigantesco caballo de madera de 10m x9m x4m y lo coloca exactamente sobre la demarcación de la línea divisoria entre Estados Unidos y México. Según sus propias palabras el caballo expresa la "obviedad en el mutuo intercambio o invasión. La pieza intenta cuestionar con su sola presencia la relación entre ambos países" (Ramírez 2014) este trabajo posteriormente se convierte en el símbolo de la bienal de Sao Paulo-Valencia en el capítulo titulado "Encuentro entre dos mares".

El Caballo de Troya de ERRE sugiere entremetimiento, al ser bicéfala la efigie, indica que esta intervención es hacia los dos lados, es mutua.

Las intervenciones transfronterizas que sugiere ERRE con su obra al citar la estratagema troyana se hacen patentes tanto en los tratados de libre comercio, tales como el TLCAN¹⁵⁶, así como en la militarización estadounidense con pretexto de la guerra de la droga pues "Both have the function of opening up new opportunities for capitalist expansion and control in North America." (Robinson 2015)¹⁵⁷

En el presente que testificamos, en el de la globalización, la injerencia transfronteriza no es la excepción, muy al contrario es la esencia y el estribillo, es la característica estratégica patente en el cruce irrestricto de capitales que los constituye en importantes flujos transnacionales¹⁵⁸ garantizados por los diferentes tratados de libre comercio. La influencia transfronteriza es la característica evidente también en la aparición de una nueva y exclusiva clase capitalista transnacional, minúsculo grupo que se alinea a las políticas globalizacionistas al beneficiarse de ellas. La injerencia transfronteriza es la cualidad demostrada en la aparición de nuevos aparatos burocráticos transnacionales que políticamente presionan para garantizar los intereses de la acumulación transnacional por sobre la nacional, obligando a través de las fronteras el imponer normas para el caso. Finalmente esta intervención que cruza las fronteras es también la característica presente en la aparición de nuevas desigualdades que incluyen ventajas y desventajas de características ya no puntuales ni locales, sino transnacionales, íntimamente relacionado con la guerra contra los inmigrantes.

A nuestro parecer los hispanoamericanos vemos la gigantesca cabeza del caballo de Troya en las empresas transnacionales que consiguen la expansión irrestricta de sus mercados amparadas por el norteamericano país en el que tienen su sede principal. Esta expansión la consiguen a través de acuerdos de liberación de mercados bilaterales, acuerdos que han hecho "[...] disminuir la libertad política, jurídica y económica de los países participantes [...]" (Peláez 2015).

Los acuerdos o convenios hallaron su vía formal para presentarse y aplicarse en los llamados tratados. En 1908 los miembros de la junta directiva de la "Carnegie Endowment for International Peace" [Fundación Carnegie para la Paz Internacional] llegaron a la conclusión de que si bien es cierto la guerra es un método efectivo para cambiar el modo de operar de una

¹⁵⁶ El TLCAN es crucial por ser el primer tratado de libre comercio efectivamente aplicado en Hispanoamérica.

¹⁵⁷ ["ambos tienen la función de abrir nuevas oportunidades para la expansión capitalista y control en América del Norte"] (Robinson, 2015) La traducción del inglés al español es nuestra.

¹⁵⁸ Capitales extranjeros que actúan de preferencia en suelos distintos a sus lugares de origen, consiguiendo ganancias por esas diferencias de latitudes

sociedad, en igual virtud los “tratados, acuerdos y pactos internacionales también podrían servir este propósito orientados a debilitar la soberanía del Estado a través de su gradual subordinación a las organizaciones internacionales” (Peláez 2015).

Aplicando el nuevo descubrimiento, diseñan y ofrecen una importante cantidad de tratados hasta tal punto que nuestro tiempo se ha caracterizado por el “boom de diferentes tratados internacionales que en muchos casos han devastado la economía y la estabilidad de muchos países, llevándolos a una vorágine de dependencia de la cual no pueden salir”. (Peláez 2015). Un ejemplo tipo de estos convenios es México, este norteamericano país firmó el “TLCAN”¹⁵⁹ el cual entró ya en vigencia desde el 1 de enero de 1994. Hoy 21 años más tarde podemos comparar las ventajas que fueron ofrecidas para la firma del tratado, con la realidad: “el país se empobrecía cada vez más, lo que se reflejaba en el incremento de la violencia y del crimen organizado” (Peláez 2015).

Otro de los ardidés utilizados para inmiscuirse en los temas detrás de la frontera según el analista Robinson es la guerra contra las drogas “The “drug war” has been a critical mechanism for accumulation and social control in both Mexico and the US.” (2015)¹⁶⁰. Él asimismo sostiene que esta guerra también tiene un frente contra los inmigrantes, cumpliendo tres funciones: primero convierte en mano de obra barata a la población migrante al criminalizarla, en segundo lugar convierte a los inmigrantes en chivos expiatorios de la crisis redirigiendo el descontento social que podría apuntar al propio sistema y arriesgarlo, finalmente justifica la militarización ofreciendo un gran negocio a las empresas de bienes y servicios relacionados con el sector de la defensa.

La injerencia transfronteriza que desregula, no solo el ámbito económico, sino de la protección y seguridad de la ciudadanía, ha convertido a México en un “Estado corrompido por el narcotráfico, y enormemente represivo”, (Navarro 2015). Basta citar un ejemplo, México se ha convertido en un país en el que actualmente los desaparecidos “superan las 25 mil personas y esto sin contar unos 100 mil muertos por violencia en los últimos 20 años y más de 150 mil personas desplazadas.” (Peláez 2015).

El fisgoneo transfronterizo causa también dependencia. Con el TLCAN, México se transformó de país productor en una potencia agroimportadora mundial, con una dependencia alimentaria del 45%. Según las cifras publicadas por el periódico Regeneración, (2014). De hecho antes de la firma del TLC México no llegaba a importar más del 15% de lo previsto para el consumo nacional alimentario, para el 2013 la cifra se disparó a un importante 42%, según cifras del “Departamento de Agricultura de Estados Unidos”, México llegará a importar un 80% de sus alimentos de continuar con esta tendencia. Regeneración observa que sólo Japón y Corea del Sur importan más alimentos que México (2014). De hecho de sus principales productos alimenticios “actualmente el país importa el 75 por ciento del consumo nacional de arroz, 30 del maíz y el 42 por ciento de trigo. También compra principalmente en Norteamérica carne, lácteos, huevos, leche, aves, semillas etc.” (Peláez 2015).

Ahondando en el problema de la dependencia incluso alimentaria, debemos anotar que México hasta 1994 se mostraba como un país autosuficiente en alimentación, al 2014 pasó de ser productor a ser importador de alimentos básicos en América Latina, de acuerdo al periodista mexicano, Carlos Fernández-Vega, “desde la entrada en vigor del TLCAN el país ha importado

¹⁵⁹ La siglas TLCAN significan “Tratado de Libre Comercio de América del Norte”

¹⁶⁰ [La Guerra contra la droga ha sido un mecanismo crítico de acumulación y control social en ambos lados en México y en Estados Unidos] (Robinson, 2015)

alimentos "por 275 mil millones de dólares y el 80 por ciento de los cuales proviene de EEUU" (2015).

La intervención transfronteriza ejemplificada en nuestras líneas en el TLCAN particularmente a nivel social ha generado grandes retrocesos cuantificables objetivamente en la pobreza popular: según el diario mexicano *Regeneración*, más de la mitad de los hogares en México pertenecen a la clase baja (55%)¹⁶¹. (2014). El catedrático e investigador Navarro observando las consecuencias negativas de los anteriores tratados de libre comercio concluye que "el nivel de pobreza extrema de México subió muy rápidamente, pasando de un 16% a un 28%" (2015). La otra cara de la moneda son las contadas personas que se han enriquecido enormemente, según las cifras del periódico mexicano *Regeneración*, solo 2.5% de los hogares o el 1.7% de la población pertenece a la clase alta; clase que se ha beneficiado con el TLCAN (2014).

La diferencia de ingresos entre EEUU y México no se pretendió equalizar, de hecho la ventaja comparativa que el gobierno de México esgrimió durante el TLCAN fueron sus bajos salarios, lo que condujo a que la brecha de salarios de los dos países no se subsane, y así aumenten simultáneamente dos factores de migración tanto de atracción como de expulsión.

La intrusión del otro lado de la frontera está consiguiendo uno de sus objetivos, el de neutralizar por medio de la necesidad y el desamparo legal a la clase trabajadora. El analista William Robinson observa que el tratado de libre comercio para ganar ventaja conscientemente incidiendo en las leyes de otros países "[...] allowed this transnational capitalist class to attack the working class throughout the region". (2015)¹⁶² Los resultados nuevamente objetivos y cuantificables según las cifras del periódico *Regeneración* son devastadores: 63.7% de los trabajadores en México no tienen servicio de salud ni pensión para el retiro. El 39% no tiene vacaciones pagadas ni aguinaldo (gratificación de fin de año) (2014).

La injerencia extranjera afecta finalmente al empleo. En México la tasa oficial de desempleo creció enormemente de 2.43% el año anterior al inicio del TLCAN a 5% en 2013 (*Regeneración* 2014).

Como hemos visto, las consecuencias frutos de estas intervenciones transnacionales son: crimen, dependencia, pobreza, debilitamiento de clase y afectación de los derechos, desempleo. Todo el conjunto de estos factores constituyen los factores de expulsión, la mitad de las causas de la migración internacional; la otra mitad lo constituyen los factores de atracción: desde el inicio de los tratados, hasta el día de hoy la diferencia de salarios mexicanos y estadounidenses (el promedio) sigue igual por lo que el número de inmigrantes mexicanos en suelo estadounidense "creció de 6,5 millones en 1994 a casi 12 millones en 2013, a pesar de la deportación de más de un millón de mexicanos por Barack Obama." (Castañeda 2014).

La suma de factores de expulsión¹⁶³, finalmente producen la migración interna y posteriormente también la externa o internacional. Desde el sector agropecuario podemos constatar este penoso acontecimiento, para este sector el PIB per cápita fue prácticamente cero al ceder su mercado a unas pocas megaempresas y transnacionales. El empleo de la Población Económicamente Activa (PEA) en el sector rural cayó tres puntos de un ya bajo 19% a un 13%, como consecuencia más de 6 millones de campesinos se vieron obligados a migrar. Asistimos en este momento a la intrusión de la otra cabeza del caballo de ERRE, cabeza del mismo cuerpo, pues ambas intervenciones están íntimamente ligadas una a otra, no en vano es en los primeros 15 años del TLCAN que la migración de mexicanos a Estados Unidos aumentó

¹⁶¹ El investigador Navarro es más conservador en sus cifras las cuales reflejan que Hoy la pobreza ha alcanzado un 52% de la población. (Navarro, 2015)

¹⁶² [...permitted this transnational capitalist class to attack the working class throughout the region.] (Robinson 2015)

¹⁶³ Los factores de expulsión aquí demostrados directamente originados por el entremetimiento transfronterizo

(Regeneración 2014). Esto se debe según Navarro a que la miseria generada particularmente en las zonas rurales dio como resultado importantes problemas, entre los más críticos se encuentra “un fenómeno masivo: las migraciones desde México a EEUU, habiéndose desplazado a EEUU gran parte de la población rural, muy afectada por el tratado.” (2015).

Este desplazamiento aumenta importantemente la demanda laboral en su lugar de destino EEUU, situación que no es desaprovechada por los empresarios; acudamos a la observación del investigador Robinson “NAFTA has had the effect, in sum, of generating an almost limitless supply of immigrant labor for the North American economy, in the context of the restructuring of global labor markets” (Robinson 2015).¹⁶⁴

Hemos retratado al caballo bicéfalo de ERRE con todos sus oscuros matices, claramente el presente griego, para Homero, Virgilio y Ramírez, constituye un regalo indeseado por la parte que lo recibe.

Conclusiones.

Concluimos que el caballo bicéfalo mirando a los dos lados de la valla fronteriza denota mutua intromisión, para el caso hispanoamericano que es el retratado por ERRE, dicha intromisión está representada por la intervención político económica, y la otra mirada del caballo, la intromisión en sentido opuesto, está representada por la intervención física de los inmigrantes en suelo ajeno.

Notemos que ambas cabezas entran en territorio opuesto, pues efectivamente ambas acciones son intrusiones. Observemos que las dos cabezas pertenecen a un mismo cuerpo, pues ambas intrusiones no están desligadas por la casualidad, sino que están íntimamente relacionadas por la causalidad.

La intrusión político económica produce la intrusión migratoria.

La influencia directa en políticas extranjeras para producir por ejemplo ingreso irrestricto desgravado y libre de cualquier mercadería es plenamente planeado, premeditado y corresponde a una serie de prerrequisitos y acciones que permiten consolidarse a la Globalización comprendida como fenómeno económico, político y comercial. En contraposición desde luego la migración no es una acción planeada por los gobiernos de donde se originan los movimientos humanos.

La migración no forma parte de un plan o un programa superior para alcanzar absolutamente ninguna meta ni regional ni local, es simplemente una reacción a los factores de atracción y a los factores de expulsión.

Al menos los factores de expulsión son en gran medida responsabilidad de la injerencia transfronteriza, ajena a los intereses nacionales.

La globalización como universalización de criterios capitalistas utiliza como vehículos a los tratados para estandarizar las condiciones óptimas para su accionar. Los tratados como demostramos en líneas anteriores producen dependencia, pobreza, debilitamiento de clase y afeción de derechos, desempleo, la suma de estos componentes a su vez produce migración interna y externa.

Generalizando podemos decir que las dos cabezas del “Caballo de Troya” de ERRE buscan el flujo de capitales, desde luego la importancia de los volúmenes de capital desplazado por las remesas y por las empresas transnacionales no es siquiera comparable.

¹⁶⁴ [El NAFTA ha tenido el efecto, en suma, de general una proveedora casi inagotable de mano de obra inmigrante para la economía norteamericana, en el contexto de reestructurar los mercados globales de mano de obra.] (Robinson 2015)

Bibliografía

Digital

CASTAÑEDA, Jorge. 2014. Veinte años de libre comercio. In: *El País* [en línea]. S.L: El País, enero, 17, 2014 [consultado agosto, 10, 2015] Disponible en Internet en: http://elpais.com/elpais/2014/01/15/opinion/1389812148_196337.html

NAVARRO, Vincenç. 2015. *Las consecuencias negativas de los anteriores tratados de libre comercio* [en línea]. [Barcelona]: junio, 15, 2015 [consultado en agosto, 07, 2015] Disponible en Internet en: <http://blogs.publico.es/vicenc-navarro/2015/06/15/las-consecuencias-negativas-de-los-antecedentes-tratados-de-libre-comercio/>

PELÁEZ, Vicky. 2015. El Tratado de Libre Comercio que destruyó México. In *Sputnik* [en línea]. s.l: Sputnik, Abril, 8, 2015. [consultado julio, 29, 2015]. Disponible en Internet en: <http://mundo.sputniknews.com/firmas/20150408/1036193368.html>

RAMÍREZ, Marcos. 2014. Toy an-Horse [en línea] S.l: Marcos Ramírez, mayo, 22, 2014 [citado septiembre, 10, 2015]. Disponible en Internet en: <http://marcosramirezerre.com/toy-an-horse/?lang=es>

REGENERACIÓN. 2014. *Mitos e impactos del TLCAN a 20 años, para EU, Canada y México* [en línea]. S.l: Regeneración, febrero, 19, 2014 [consultado febrero, 19, 2014] Disponible en Internet en: <http://regeneracion.mx/sociedad/20-anos-del-tlcan-impactos-en-mexico/>

ROBINSON, William. 2015. Global Capitalist Crisis and the North American Free Trade Agreement: Reflections 21 Years On. In: SHENWAR, Maya. *Truthout*. [en línea] [California]: Truthout, junio, 04, 2015. [consultado agosto, 10, 2015]. Disponible en Internet en: <http://www.truth-out.org/news/item/31168-global-capitalist-crisis-and-the-north-american-free-trade-agreement-reflections-twenty-one-years-on#>

SIERRA, Santiago. 2012. Santiago Sierra. Como decir NO. In: *Otra Parte revista de letras y artes* [en línea]. SPERANZA, Graciela. [Buenos Aires]: Otra Parte, julio, 18, 2012. N° 12 [citado en julio, 23, 2015] Disponible en Internet en: <http://revistaotraparte.com/n%C2%BA-27-primavera-verano-2012/santiago-sierra-c%C3%B3mo-decir-no>

3. Desplazamiento (hecho).

Para que exista migración es indispensable un cruce de fronteras. No puede haber un cruce de fronteras sin un movimiento, sin un desplazamiento.

La locomoción y el traslado junto con el cruce de fronteras son temas clave al tratar de migraciones. En las próximas líneas nos encargamos precisamente del movimiento como hecho clave de la migración hispanoamericana.

Para afrontar las observaciones de los artistas sobre el tema del desplazamiento como hecho clave en las migraciones hispanoamericanas clasificamos las obras que se relacionan con: prohibición del desplazamiento, registros del desplazamiento de entes substantivos y no substantivos, libertad de desplazamiento, desplazamiento de la cadena de valor y desplazamiento masivo.

3.1 Prohibición del desplazamiento.

En este espacio nos referimos a la negativa formal o informal cubierta o evidente de desplazamiento, y por ende de cruce de frontera y de migración en el caso hispanoamericano.

A los ojos de los artistas, por las obras analizadas, la principal forma que toma esta prohibición es la criminalización del desplazamiento.

3.1.1 Criminalización del desplazamiento: *The line and the mule.*



Fig. 19 Fernando Arias, *The Line and the Mule*, 1997, acción artística e instalación hecha con pedazos de la barda fronteriza, lámina de metal, talco, vidrio y endoscopio, medidas variables, InSite 97.

Fernando Arias colombiano de la región de Armenia nacido en 1963 es uno de los referentes del territorio andino. Su adiestramiento formal lo constituyen sus estudios en Publicidad conseguidos en Bogotá, singular acercamiento a la imagen de lectura cerrada, y su Maestría

en Diseño Gráfico realizada en Londres. Con este bagaje de conocimientos comienza su vida artística en 1990, plagada de prolija producción. Ha expuesto individualmente en: Brasil, Canadá, Colombia, España, Holanda, Reino Unido.

Adicionalmente Arias ha realizado cerca de ochenta muestras colectivas en países como: Alemania, Brazil, Colombia, Costa Rica, Cuba, Ecuador, EEUU, España, Francia, Holanda, Israel, Italia, México, Reino Unido, Suecia y Venezuela. Arias adicionalmente ha dirigido proyectos con “Más Arte Más Acción”, grupo creado y liderado por él. A lo largo de su carrera Arias ha conducido múltiples talleres y curadurías de exposiciones y ha exhibido en Latinoamérica, medio Este, y Asia.

Su extenso trabajo se desarrolla en el lenguaje de las acciones artísticas, la fotografía, las instalaciones, los grafitis sin haberse inhibido de realizar objetos artísticos que cobran forma en pancartas, camisetas, objetos promocionales de *merchandising* típicos de la publicidad, reflejo claro de su formación, hasta tapices facturados a la usanza tradicional.

Arias ya mostró interés por el tema de las migraciones particularmente las hispanoamericanas en *Introducing human umbilical cords from the Mexican side of the Mexico/US border*¹⁶⁵. Pero se avista claramente su atención a la criminalización de la migración, en su obra *PAZaporte* consistente en la impresión de edición limitada de un modelo impostado de pasaporte colombiano en color blanco, en una de cuyas tapas se imprime el escudo nacional, pero este no es el de Colombia, sino que ha sido manipulado e incluye una enorme bala a modo de advertencia sobre “[...] Colombia's socio-political situation: commenting on the prejudices faced by Colombians when crossing borders due to their country's reputation for violence and drugs [...]”¹⁶⁶ (Arias, 2015).

El artista colombiano inicia su aproximación a lo social a partir del individuo: del cuerpo, tema en el que se sumergió al comienzo de su carrera. Desde este inicio plantea sus reflexiones que llegarán hasta nuestro tema: los desplazamientos humanos vistos desde los colectivos vulnerables. En esta faceta según Rodríguez, Fernando Arias trabaja con la idea de la “colombianidad en un territorio ajeno” (2012, p.44) arriba así al tema de la migración.

Su acercamiento más dramático a la criminalización de la migración hispanoamericana es *The Line and the Mule*, pieza y performance diseñados y ejecutados para el evento “InSite 97” en The Reincarnation Project en San Diego muy cerca a la frontera con México. La obra consiste en una lámina de acero a modo de hojilla de afeitar gigantesca, que pende sobre una línea de talco mineral; el artista, a un lado con un endoscopio verdaderamente introducido en su recto dice en voz alta “im carrying no drug filled condoms”¹⁶⁷ cada vez que ingresa una visita.

“Line” es la palabra reservada para dos acepciones que nos interesan en este espacio, para la primera “line” significa frontera, para la segunda acepción “line” es una dosis de cocaína lista para ser aspirada. Por otra parte la presencia cercana del artista, complemento medular de la obra, nos hace presenciar la simultaneidad de imágenes propia del símil, figura literaria en la que dos elementos, uno poético y otro real, son presentados juntos exponiendo su equivalencia total; al contrario de la metáfora, figura en la que el elemento poético sustituye completamente al real.

¹⁶⁵ [Introduciendo cordones umbilicales humanos desde la parte Mexicana de la frontera con Estados Unidos.] La traducción del inglés al español es nuestra.

¹⁶⁶ “[...] la situación socio-política de Colombia: comentando los prejuicios afrontados por los colombianos al cruzar las fronteras debido a la reputación de su país por la violencia y las drogas [...]” (Arias, 2015).

¹⁶⁷ [yo no llevo condones con droga]. La traducción del inglés al español es nuestra.

En lenguaje articulado llano, un colombiano, o por extensión un hispanoamericano es como¹⁶⁸ (o se asemeja a) una dosis lista de droga. Esta es una duda perenne, una espada de Damocles que pende sobre la cabeza de los inmigrantes. Ciertas nacionalidades periféricas, alejadas del centro no solo denotan un lugar de origen, sino que parecieran merecer la duda.

Arias en efecto denuncia la asociación forjada entre inmigrantes y el tráfico de drogas; para entender el fenómeno cabe adentrarse al menos superficialmente en la historia de este químico.

El clorhidrato de cocaína, es una sustancia que desde 1922 fue prohibida oficialmente en los EE.UU. En la década de los 70 se divulgan subrepticamente sus efectos estimulantes, por lo que es apreciada particularmente por la clase pudiente, pues ofrecía el placer y la sensación de control y atención extra que necesitaban los ejecutivos y los ricos artistas del espectáculo. La respuesta a la demanda no se deja esperar, se establecen intrincadas redes de contrabando en EE.UU, emulando a las transnacionales de la globalización que en el futuro campearán en otras áreas.

Entre las décadas de 1970 y 1980 la droga ingresó profundamente en las instituciones universitarias, en esta misma época el poder de los "exportadores" acaba corrompiendo a sectores del ámbito político y económico de Colombia. La asociación popular entre droga y colombianos particularmente se da cuando el prohibido negocio engendra los primeros nombres míticos, por ejemplo el de Pablo Escobar Gaviria quien encarna a los carteles: autenticas mafias armadas con el poder de afrontar con la fuerza del terror a todo un estado nacional constituido.

A finales de los 80 la cocaína había perdido su status elitista y estaba al alcance incluso de las personas más desfavorecidas, sumándose a sus problemas. Para la década de los 90 la oferta, particularmente la colombiana, podía atender toda la demanda norteamericana y hasta europea¹⁶⁹. Colombia, por las condiciones climáticas que requiere la naturaleza¹⁷⁰ de la planta ha sido el líder indiscutible de la producción de cocaína, suyo es el setenta por ciento del mercado mundial.

Algunos críticos sostienen, que a diferencia de otras drogas como el alcohol, el tabaco o aun la marihuana, su producción no tiene un nexo directo con Estados Unidos, aludiendo que su agresiva persecución con matices de guerra no solamente es respuesta a la preocupación por salud, sino inclusive a la preocupación por la balanza comercial.

De la marihuana, antes llamada *the killer weed*, la yerba asesina, ya se habla poco, y quizás algo tiene que ver el hecho de que las plantas de marihuana se han incorporado exitosamente a la agricultura local y se cultivan en once estados de la Unión. En cambio, la heroína y la cocaína, producidas en el extranjero, han sido elevadas a la categoría de enemigos que socavan las bases de la nación." (Galeano 1998, 109).

¹⁶⁸ La figura retórica conocida como símil se diferencia de la metáfora en que el elemento poético comparado no sustituye al real, se presenta con él confrontándose ambos con las palabras "como", "cual", "" o "se asemeja a".

¹⁶⁹ Para más información ver Drug free world. Cocaína: una breve historia. s.l: enero,1,2006 [consultado septiembre, 22, 2015] Disponible en Internet en:<http://es.drugfreeworld.org/drugfacts/cocaine/a-short-history.html>

¹⁷⁰ Condiciones solo superadas por Perú y Bolivia, lugares donde la planta fue utilizada ancestralmente, desde luego sin procesarla hasta su producto final criminalizado.

De acuerdo a lo expuesto, el problema según Galeano sería uno de inmigración de productos terminados y de emigración de dinero.

Un sector de la población Norteamericana constituye el cliente número uno a nivel mundial de este mercado negro, las cifras no engañan EEUU es el primer consumidor, uno que gasta aproximadamente “110 mil millones de dólares al año, lo que equivale a una décima parte del valor de toda la producción industrial del país. Las autoridades jamás han atrapado ni a un solo traficante norteamericano de alguna importancia, [...] ha multiplicado a los consumidores.” (Galeano 1998, 110).

La guerra a las drogas, llevada hasta su trinchera, hasta *the line*, remitiéndonos a la obra de Arias, la frontera, con sus estrategias de detenciones discriminatorias que se esfuerzan por separar a los hijos del centro de los hijos de las periferias, denota su verdadero espíritu ya observado por Galeano “[...] la guerra contra las drogas es una máscara de la guerra social” (1998, 112).

Respecto al comportamiento de la migración, una diáspora colombiana importante se presentó “[...] a mediados de la década de 1980, relacionada principalmente con la rápida expansión del negocio del tráfico de drogas en Colombia” (Cárdenas y Mejía, 2008, p. 269) por lo que se la vincula con el intento de contar con “agentes comerciales”, personas generalmente naturales del país, dispuestas a delinquir al comercializar y distribuir el producto prohibido.

Según los investigadores Cárdenas y Mejía, el negocio de las drogas inicia siendo administrado por los carteles “[...] el negocio cambió de manos, convirtiéndose en la principal fuente de financiación de los grupos guerrilleros en particular de las FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia) y el ELN (Ejército [sic] de Liberación Nacional).

Si la guerrilla colombiana se sirve de la cocaína como medio de financiamiento, los paramilitares adoptan una estrategia similar y se independizan de los carteles” (Cárdenas y Mejía, 2006 p.43). Es en medio de esta escalada de violencia que se refleja en el aumento de homicidios por cada cien mil habitantes que varía de 55 en 1998 a 65 en 2002, año durante el cual los colombianos abandonan su país en mayor número, observándose una equivalencia entre la tasa de homicidios, la de secuestros y las salidas netas de colombianos, cifras expuestas por los investigadores Mauricio Cárdenas y Carolina Mejía (2006, p. 45).

El conflicto armado ya existente se intensificó en la década de los 80 con la expansión del narcotráfico, pues los grupos armados irregulares hicieron suyos los flujos de ingreso económico proveniente de las drogas. Estos nuevos flujos económicos, aumentaron la capacidad militar de los grupos irregulares que a su vez patrocinaron con cuidado el cultivo y venta de cocaína, ya que de esta actividad es de la que dependerían en muy gran medida sus operaciones bélicas, logísticas y hasta su supervivencia.

En la época de mayor auge del prohibido estupefaciente, de mayor salida de sus coterráneos por la cima pronunciada de violencia Colombia es estigmatizada como uno de los primeros productores mundiales de droga y condena a los colombianos, y por simplismo y extensión a los sudamericanos, a la sempiterna condición de sospechosos.

En el último informe *Henley & Partners Visa Restrictions Index*¹⁷¹ (2015), índice que refleja la capacidad de los ciudadanos de cada uno de los países por ingresar a un determinado número de lugares sin necesidad de visado, el máximo puntaje es de 174. De toda Hispanoamérica el país cuyos ciudadanos tienen acceso a más países sin necesidad de visa es Argentina en el puesto 17 con libre ingreso a 150 países, Chile en el puesto 18 con paso a 149 países.

Según el mismo informe los países de Hispanoamérica que menos acceso tienen, a quienes más naciones les exigen visado, son República Dominicana en el puesto 75 del mundo con 53 países libre de visa, Cuba en puesto 69 con 61 destinos libres de visa y Colombia en el puesto 64 con 66 países que le exoneran de visa para ingresar. De los países sudamericanos Bolivia y Colombia se encuentran al final de la lista, es decir sus habitantes son los que cuentan con menos capacidad de movilidad en comparación incluso con los países del resto de la región sudamericana.

La brecha de Hispanoamérica es grande tomando en cuenta que en el mundo los países que comparten el primer lugar son: Finlandia, Alemania y Suecia con 174 países a los que pueden acceder libremente.

Las relaciones cuantitativas hasta aquí expuestas, finalmente crean la simultaneidad de conceptos que Fernando Arias denuncia en *The line and the mule*, desembocando en generalizaciones injustas que afectan a todos los hispanoamericanos basta graficar la situación con un ejemplo del que fue participe nadie menos que la Canciller colombiana en el aeropuerto de Miami el 1 de mayo de 2005

"[...] la funcionaria viajaba hacia Washington en mayo pasado. Esa vez, desconociendo su calidad de diplomática, la obligaron a quitarse los zapatos, los objetos de metal y le revisaron su maleta." Garibello y Uribe, 2005.

La imagen genera la duda que Arias y muchas de las cien mil personas que salen cada año deben sufrir desde antes de iniciar su periplo en las embajadas de los lugares de destino, en los lugares de tránsito como los aeropuertos los cuales esporádicamente han sido divulgados, como los casos que denuncia el artículo *Denuncian discriminación en inspecciones en aeropuertos de EE.UU* "La entidad presentó más de 30 quejas escritas por funcionarios aeroportuarios, en las que señalan que algunos de sus colegas sospechan más de ciertos tipos de pasajeros, como por ejemplo de hispanos que viajan a Miami" (2012).

Conclusiones.

La primera *line*, parte de la obra de Arias, en el sentido de frontera corresponde a nuestra fase social extensión de las anteriores clases sociales, en último término se refiere a nuestra latitud de nacimiento, a nuestra nacionalidad.

Los permisos de ingreso y libre tránsito como acciones del sustantivo frontera, son de dos clases: formales, constituidas por todo los trámites a cumplir por todos los viajeros; e informales constituidas por todas las acciones a realizarse como resultado de los prejuicios que pesan sobre quien se desplaza. Unos y otros, los formales y los informales, de todos modos están íntimamente relacionados; son fenómenos típicos de la globalización durante la cual se restringe el tránsito a las fases más deprimidas, a las fases periféricas hasta llegar a la

¹⁷¹ Índice de restricción de visa. La traducción del inglés al español es nuestra.

criminalización de la migración asociándola directamente con actividades ilícitas o considerándola *per se* un delito punible. El resultado en ambos casos es su sanción.

Al parecer de Arias los gentilicios hispanoamericanos no solo denotan un lugar de origen, sino que constituyen un antecedente criminal.

The line [la línea] como dosis, representa lo execrable, lo punible, lo socialmente inaceptable, lo políticamente incorrecto por ende merece el castigo contemporáneo de la inmovilidad, no puede migrar.

En la obra de Fernando Arias, la figura de quien prepara *the line* [la línea] para su consumo personal final es un sujeto tácito, se lo sobreentiende se lo da por hecho pero no se lo nombra, para aminorar la importancia de un sujeto se utilizan tanto la voz pasiva como el sujeto tácito. Es decir, el consumidor no es criminalizado ni es siquiera importante.

The mule, [la mula], nombre con el que se conoce a los traficantes, es el sujeto que si se presenta activo es Fernando Arias, un colombiano, sudamericano quien en la obra es el tráfico de drogas.

Exponiendo literalmente un colombiano o por extensión un latinoamericano es tráfico de droga.

Partamos del hecho de que la amenaza de la droga deshumaniza a quien se relaciona con ella, lo convierte en un enemigo odioso, justamente merecedor del desprecio, y desde luego merecedor de la inmovilidad.

Arias como performer colombiano y latinoamericano es *the mule* [la mula], aunque no porte drogas, es culpable de portarlas hasta que pruebe su inocencia auto-humillándose con el grosero e invasivo endoscopio y repitiendo un sin fin de veces "no estoy portando un preservativo con drogas".

Concluimos que para Fernando Arias, por asociación de las líneas anteriormente expuestas, un colombiano o por extensión un latinoamericano es un enemigo odioso justamente merecedor del desprecio, y desde luego merecedor de la inmovilidad a menos que pueda probar su inocencia puesta en sempiterna duda.

Bibliografía

Impresa

CÁRDENAS, Mauricio; MEJÍA, Carolina. 2006. Migraciones internacionales en Colombia: ¿qué sabemos?. In *Working Papers Series - Documentos de Trabajo*. [Londres]: Research Papers in Economics, septiembre.

CÁRDENAS, Mauricio; MEJÍA, Carolina. 2008. Emigración, crisis y conflicto: Colombia 1995-2005. In SOLIMANO Andrés. *Migraciones internacionales en América Latina: booms, crisis y desarrollo*. Santiago (Chile): Fondo de Cultura Económica Chile S.A. Colección Economía. ISBN 978-956-289-065-6.

FERNÁNDEZ, Gema, et al. 2013. *Que hacemos para conectar la crítica a la movilidad en el capitalismo con la lucha contra las políticas migratorias y las fronteras*. Madrid: Ediciones Akal SA. ISBN 978-84-460-3854-2.

Henley & Partners Visa Restrictions Index. 2015. In: *Henley & Partners* [en línea]. Londres: [enero, 01, 2015]. [consultado septiembre, 22, 2015]. Disponible en Internet en: <https://www.henleyglobal.com/visa-index-form/?s=1>

RODRÍGUEZ, Martha. 2012. Fernando Arias A Journey Through Human Condition. In: *ArtNexus*. PINI, Ivonne. Bogotá: Panamericana Formas e Impresos S.A. **86** (11): 42-48. ISSN: 0121-5639

Digital

ARIAS, Fernando. 2015. FERNANDO ARIAS. S/l: Fernando Arias [en línea] mayo,9 ,2015 .[consultado en septiembre, 21, 2015] Disponible en Internet en: <http://www.fernandoarias.org/old/>

Denuncian discriminación en inspecciones en aeropuertos de EE.UU. 2012. In: RUSSIA TODAY [en línea]. S.l: TV Novosti, agosto, 13, 2012. [Consultado septiembre, 23, 2015]. Disponible en Internet en: <http://actualidad.rt.com/actualidad/view/51318-denuncian-discriminacion-inspecciones-aeropuertos-ee-uu>

DRUG FREE WORLD. 2006. *Cocaína: una breve historia*. s.l: enero,1 ,2006 [consultado septiembre, 22, 2015] Disponible en Internet en: <http://es.drugfreeworld.org/drugfacts/cocaine/a-short-history.html>

GARIBELLO, Andrés; URIBE, Juan. 2005. La Pesadilla de Viajar al Exterior. In: El Tiempo [en línea]. [Bogotá]: El Tiempo, junio, 24, 2005. [consultado septiembre, 23, 2015]. Disponible en Internet en: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1622546>

ROBINSON, William. 2015. Global Capitalist Crisis and the North American Free Trade Agreement: Reflections 21 Years On. In: *Truthout* [en línea]. [California]: Truthout, junio, 04, 2015. [consultado agosto, 10, 2015]. Disponible en Internet en: <http://www.truthout.org/news/item/31168-global-capitalist-crisis-and-the-north-american-free-trade-agreement-reflections-twenty-one-years-on#>

3.2 Registros de desplazamiento: entes no substantivos, entes substantivos.

Las obras que recopilamos aquí se basan en el registro de movilizaciones que desembocan en la trascendencia de límites.

Las obras estudiadas han sido clasificada de acuerdo a la naturaleza de los entes que registran, pudiendo ser entes intangibles o no substantivos, o entes tangibles, es decir substantivos.

3.2.1 Registro del desplazamiento de los entes no substantivos: *La Isla Migra*.

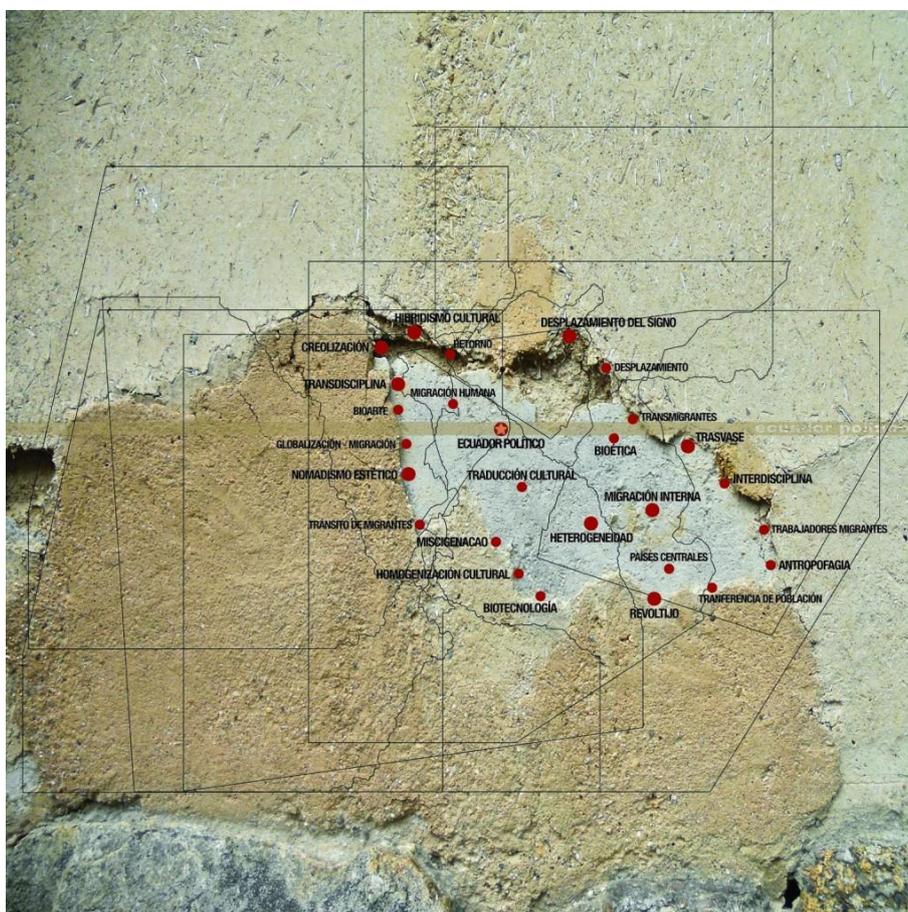


Fig. 20 Carlos Aguirre, *La Isla Migra*, 2012, fotografía intervenida, impresión cromógena, 90 x 90 cm.

El artista mexicano Carlos Aguirre nace en Acapulco en el estado de Guerrero en 1948. Como reacción a la educación recibida en La Salle es un confeso ateo. Ya en 1965 deja su natal ciudad y se enrumba a Ciudad de México donde estudia Diseño Industrial en la “Universidad Iberoamericana”, solo regresará esporádicamente en 1968 para trabajar en un club de yates durante los Juegos Olímpicos.

Al terminar su carrera universitaria realiza un viaje decisivo en su futuro: estudia en Londres una maestría en arte en la “Central School of Art and Design”, allí es cautivado por nuevos conocimientos, particularmente los de semiótica que aparecerán a lo largo de su obra. Ya como artista, forma parte del “Grupo Proceso Pentágono”, no tarda en ser reconocido como uno de los creadores contemporáneos más lúcidos de su país.

Su obra se desarrolla de preferencia entre los temas sociales y políticos abogando por los derechos humanos, la igualdad racial, social y sexual, tal es así que en el campo del diseño realiza todas y cada una de las portadas de la revista “Debate feminista”.

Pionero del conceptualismo mexicano, Aguirre en la década de los 80 incursiona en la instalación, lenguaje con el que cómoda y eficazmente se expresa junto con el diseño, dibujo, la gráfica y la fotografía.

Actualmente vive y trabaja en Ciudad de México; es reconocido con varios premios como la “Beca John Simon Guggenheim Memorial para Arte de Instalación”, y por dos veces el “Premio Fondo Nacional para la Cultura y las Artes Sistema Nacional de Creadores” (FONCA).

Carlos Aguirre, prolífico creador ha expuesto en una gran variedad de lugares como Alemania, Brazil, Canadá, Cuba, EEUU, Finlandia, Francia, Italia, México, Portugal. Ha participado en varios eventos tales como la “Bienal de la Habana”, “InSite94”, “Bienal de Paris”, “Bienal de San Juan”, “Bienal de Sao Paulo”. Ha presentado más de 90 exposiciones realizando por promedio unas tres exposiciones cada año, habiendo años en los que realizó hasta nueve muestras, la más reciente es la importante retrospectiva *Zona de Riesgo* de 2015, acaecida en el “Museo de Arte Moderno de México”.

Para una serie de fotografías intervenidas que incluyen conceptos escritos, Aguirre trabaja de un modo profundamente metódico realiza cuidadosos análisis de textos publicados en periódicos y revistas en los que registra conceptos posicionados, basados en palabras en auge, palabras de moda, alrededor de un tema. Estas palabras, como anota la galería Puerta Roja “primarily from national newspapers and the New York Times are meticulously recorded in notebooks that the artist treasures” (2015).¹⁷²

En un momento dado evita la prisión del estudio clásico del artista, por ejemplo para su amplia serie *Islas*, Aguirre realiza caminatas durante las cuales “He photographs multiple cracks in walls, branches of urban trees, spaces between buildings, and turns them into digital prints of invented geographic islands and oceans.” (Puerta Roja, 2015)¹⁷³ Terminado el trabajo de campo centrado en la observación y captura fotográfica, finalmente incluye en las imágenes de las grietas las frases y palabras compiladas “phrases, euphemisms and slang from his text collection appear.” (Puerta Roja, 2015)¹⁷⁴

¹⁷² [...originariamente de periódicos nacionales y del New York Times son meticulosamente registradas en cuadernos que el artista atesora.] (Puerta Roja, 2015). La traducción del inglés al español es nuestra.

¹⁷³ [“Él fotografía múltiples hendiduras en paredes, ramas de árboles urbanos, espacios entre edificios y los trueca en impresiones digitales de geografías inventadas de islas y océanos.”] (Puerta Roja, 2015) La traducción del inglés al español es nuestra.

¹⁷⁴ [“frases, eufemismos y cobs de su colección de textos colectados. ”] (Puerta Roja, 2015). La traducción del inglés al español es nuestra.

La palabra como vehículo de ideas ha seducido a Aguirre desde su paso por Londres, él mismo confiesa alegremente su romance con este elemento "he trabajado con la palabra desde hace casi diez años, me interesa mucho la manera como nos expresamos, como se expresa la gente, que tipo de palabras utiliza la prensa desde los titulares [...]"(2010).

No es la primera vez que incursiona en el tema de la migración y los desplazamientos; de vuelta a su natal Acapulco se percata de los cambios de su ciudad, de marzo a julio de 2012 ofrece la muestra *La vuelta prohibida*, se percata que incluso él, una persona nativa, puede llegar a ser *el otro* en su lugar natal. La curadora de la muestra Lorena Marrón entonces escribe de Aguirre "nos invita a mirar el puerto [...] desde una perspectiva inesperada: la del autodesterrado que regresa a su tierra para encontrar que ella también ha dado un giro crítico." (2012).

Por otro lado en toda la amplia serie *Islas*, directa labor conceptualista, se solaza en el trabajo con la palabra y la intención de su uso, particularmente por parte de los medios de comunicación. En la obra *La Isla Migra*, del año 2012 Carlos Aguirre registra fotográficamente una porción de pared desportillada y agrietada. Interviene digitalmente la imagen dando como resultado un extraño mapa: las locaciones, límites y accidentes geográficos de esta personal cartografía, son las imperfecciones de la pared fotografiada, dichos accidentes son nombrados en lenguaje escrito con todas las palabras relacionadas con el tema clave, en este caso la migración, tema que a nosotros nos compete.

Al igual que en toda la gran serie *Islas*, las palabras que incluye son el resultado de pacientes análisis de las palabras utilizadas por los medios de comunicación para tratar en este caso el tema de la migración. El crítico de arte y comisario Manuel Springer escribe "Cada isla sintetiza el conglomerado de palabras usadas en los medios para referirse a temas clave [...] Estos tópicos generan las llamadas *buzzwords* [...] Isla Migra presenta los vocablos asociados con el tema de la migración, el mestizaje, la hibridación" (2012.p.57). En *La Isla Migra* las palabras y frases con las que Aguirre nombra las localizaciones de sus poéticas cartografías, relacionadas con las migraciones humanas son:

- hibridismo cultural, refiriéndose a la mezcla o fusión de dos o más culturas distintas por su lugar de origen o por su tiempo;
- Retorno, se refiere al reingreso al territorio natal, corresponde a una de las vías generalmente cíclicas de la migración;
- Desplazamiento, o movimiento son conceptos concebidos como sinónimos de migración;
- Migración humana, refiriéndose entonces específicamente a la inmigración o emigración, al movimiento de humanos entre fronteras internas o externas;
- transmigrantes, son las personas que parten de un país a otro cruzando por un tercero, México, país de Aguirre, recibe a muchos viajeros en condición de transmigrantes al estar entre Sudamérica, Caribe, Antillas y Estados Unidos, es decir al estar entre centro y periferias;
- globalización migración, la globalización no solo como indicador temporal se refiere en sí al traslado a nivel mundial de criterios, bienes y servicios;
- ecuador político, no se refiere al centro geográfico del planeta, sino al límite imaginario que divide países desarrollados de países en vías de desarrollo. Es el límite entre centro y periferia;
- trasvase, comprendido como el paso de un fluido de un recipiente a otro, en el ámbito de las migraciones se refiere al tránsito transfronterizo de personas, bienes y servicios;
- migración interna, es el traslado que trasciende las fronteras internas de un mismo territorio, trátese de una porción continental, país, o provincia;
- tránsito de migrantes, es en si el traslado de un lugar a otro de las migraciones humanas, es el movimiento de población humana a través de fronteras de un territorio delimitado para

establecerse en otro territorio generalmente por causas naturales, económicas, políticas o sociales;

-heterogeneidad, conformación de un conjunto por partes de distinto origen cultural, racial, geográfico;

-trabajadores migrantes, en sentido amplio se refiere a las personas que trabajan fuera de su lugar de origen, otra acepción se refiere a aquellas personas que emigran de su país natal específicamente con la intención de trabajar, incluso de modo estacional, en el exterior;

-homogenización cultural, se refiere a la paulatina igualación de las distintas manifestaciones culturales y sus productos, como resultado del mercadeo de alcance planetario, característica de la globalización;

-países centrales, en el nuevo orden mundial, se refiere a los países desarrollados¹⁷⁵, destino deseado de las emigraciones por razones económicas;

-antropofagia, en el ámbito cultural sudamericano se refiere a la apertura, a culturas internas y extranjeras, no a su imitación sino a su asimilación, deglución¹⁷⁶;

-transferencia de población, es una migración colectiva forzosa obligada por la autoridad y puede o no incluir un intercambio de población;

-creolización, es la mixtura cultural producto de la convivencia o la cotidianidad, entre portadores de distintas culturas. Originalmente se refirió a la asimilación cultural en tierras donde se instauró el esclavismo en América, esta asimilación no incluía la réplica de los lenguajes, sino su transformación;

-traducción cultural, es uno de los roles que cumpliría el migrante al mediar entre dos culturas, la de origen y la de destino;

-inventa la palabra *miscigenacao* escribiéndola en castellano, por la palabra portuguesa *miscigenação* que significa mestizaje, esto es la mezcla generalmente referida al ámbito racial, a lo étnico.

Un grupo, a nuestro parecer aun más importante, de *Buzzwords*, encontramos en la misma cartografía. Estas palabras aunque posicionadas en la esfera del concepto de la migración no se refieren al desplazamiento físico de seres humanos, sin embargo se refieren a migraciones provocadas por seres humanos como sujetos que ejercen una acción sobre un ente. No es el humano quien migra, es él quien hace migrar. Listados en este grupo de conceptos están:

-nomadismo estético, refiriéndose a la migración de la estética desde los campos de la filosofía, a los campos de la sociología, de la antropología donde halla especial interés por lo migratorio, se refiere también a la estrategia del arte¹⁷⁷ y su vehículo formal, la estética, de tender al desplazamiento continuo;

-bioarte, refiriéndose al cruce de frontera de las disciplinas artísticas a los terrenos de la biología;

-bioética, es la migración contaminante de la ética desde los terrenos de la filosofía, a los campos de la biología, migración muy oportuna en la era de la clonación y de la revolución genética;

¹⁷⁵ Según Ulrich Beck el "Plus de trabajo es ganado en condiciones de explotación que divide al mundo no en dos clases sino en tres fases de controversial carácter geográfico: espacios centrales, semiperiferia, países y regiones periféricos".(1997. p. 58)

¹⁷⁶ Para más información leer ANDRADE, Oswald de. 1928. Manifiesto Antropófago. In: *Revista de Antropofagia*, Año 1, N°1 [mayo, 1928] [consultado noviembre, 3, 2015]. Disponible en Internet en:http://www.buenosaires.gob.ar/areas/educacion/cepa/manifiesto_antropofa.go.pdf

¹⁷⁷ Para el curador y crítico Manuel Springer "La estrategia artística nómada es, como la del migrante, un continuo entre presentación y desaparición, tácticas de riesgo y juego, uso de lenguajes establecidos e invención de lenguas propias" (2012. p. 55). Canclini inclusive va más lejos e identifica a esta estética como marcador de tránsito del espíritu moderno a posmoderno, dicho en sus propias palabras "[...] el pasaje de lo moderno a lo posmoderno es, entre otras cosas, un cambio de las estéticas de arraigo a estéticas nomádicas" (2012.p.25)

-interdisciplina, es el actuar de las disciplinas que frente a determinados problemas rebasan parcialmente los límites de sus conocimientos.

-transdisciplina, es una nueva forma de organizar los conocimientos aspirando a una comprensión lo más completa posible; no se inscribe en los límites de la disciplina, los trasciende, busca atravesar todas las fronteras de las disciplinas para conseguir la unidad del conocimiento.

Carlos Aguirre en su obra conceptual registra con acucioso interés esta particular migración: el traslado de las disciplinas a través de otras disciplinas, o a los campos de otras disciplinas con cuyos conocimientos o metodologías se puede llegar a nuevas conclusiones y abordar nuevos problemas, Manuel Springer coincide con la observación de Aguirre en su *Isla Migra*, al hablar de la "[...] anulación de las fronteras entre las ciencias sociales y ciencias exactas. Esta ola de cambio resultado de la elaboración de nuevos mapas del conocimiento y del surgimiento de nuevas identidades no basadas en la geografía o en la lengua, se desplaza por todo el planeta" (2012. p.44).

La observación de la migración humana y de la migración de disciplinas agrupadas bajo las ciencias naturales o las ciencias sociales hacia otros campos se exponen como fuentes generatrices de hibridaciones cognitivas y culturales a los ojos de Aguirre y nuevamente a los ojos de Springer, quien inclusive según sus propias palabras convierte en tema del simposio "Migraciones" a "[...] la interrelación entre el arte y los desplazamientos en territorios disciplinares y entre fronteras geográficas, culturales y semánticas para dar paso a culturas híbridas y a procesos de traducción cultural" (2012. p12).

Conclusiones.

Los intentos iniciados por las experiencias multidisciplinares evolucionan a la interdisciplina y resumen el espíritu diaspórico de los campos de conocimiento, antes limitados, y ahora enriquecidos por la participación de otros conocimientos así como por la participación de otras metodologías de otras disciplinas. Este comportamiento de las diversas ramas del saber quizás conducen a la concreción transdisciplinar: el intento de explicar el mundo bajo las pautas de la unidad indivisible del conocimiento.

El campo del arte no es la excepción, tiende así a transitar por los territorios de otras disciplinas. En tal virtud la estética se aúna a las preocupaciones y metodologías de la antropología, de la sociología, de la psicología, de la política caracterizándose de hecho en esta época, por este transitar por otros territorios disciplinares, emulando el tránsito de los otros conocimientos del campo científico; todos en conjunto imitando o reflejando al espíritu de tránsito y nomadismo del ser humano contemporáneo.

Con humor sin temor a lo reiterativo el artista Carlos Aguirre registra las migraciones internas de las disciplinas, e inclusive el "tránsito" del mismo concepto de migración a todas sus más recientes variantes, registrándolas en su, nunca mejor dicho, mapa conceptual.

3.2.2 Registro del desplazamiento de los entes substantivos: *El Cadáver, El Tesoro*.



Fig. 21 Eugenio Dittborn, *El Cadáver, el Tesoro Airmail Painting No. 90*, 1991, pintura, hilván, plumas y fotoserigrafía sobre tres paños de entretela sintética no tejida 136 x 108 cm.

Eugenio Dittborn nace en Santiago de Chile en 1943. En la “Universidad de Chile”, en la “Escuela de Bellas Artes” estudia dibujo, pintura y el importante grabado que se hará presente a lo largo de toda su vida. Una vez terminada su carrera universitaria viaja a Madrid España donde estudia litografía en la “Escuela de Fotomecánica”. Completa su formación en Berlín profundizando aun más en los secretos de la gráfica, y en la “Ecole des Beaux Arts” de París donde cursa pintura allá por el año de 1968. Para 1976 forma parte del grupo “Visual”, es entonces reconocido como una de las revelaciones jóvenes del ambiente artístico de Chile.

Desde su retorno a su país natal, Dittborn se distingue por presentar siempre una obra sólidamente construida sobre técnicas, soportes y discursos muy innovadores. Por el año 1984 junto a otros compatriotas forma el grupo "Escuela de Santiago", de ese año data su feliz descubrimiento: las conocidas *Pinturas aeropostales*.

Reconocido con el Premio de Grabado en el “Primer Salón de Gráfica de la Universidad Católica de Chile”, Primer premio de Grabado de la “III Bienal de la Universidad Católica de Chile”. Mención de Honor extendida por la “Bienal Latinoamericana de Grabado” acaecida en Nueva York. Es también galardonado con el Segundo Premio en Berlín del evento

“Intergraphik”. Se le acredita también la Mención de Honor de la “Segunda Bienal de Cuenca”, de carácter internacional. En 2002 recibió el Premio “Konex Mercosur de la Argentina” como el mejor artista de la región de la década.

Ha expuesto en Alemania, Argentina, Australia, Bélgica, Brasil, Canadá, Chile, Colombia, Corea, Cuba, Dinamarca, Emiratos Árabes Unidos, España, EEUU, Francia, Holanda, Inglaterra, México, Nueva Zelanda, Perú, Portugal, Reino Unido, Sudáfrica, participando además en certámenes como: “Primera Bienal Americana de Grabado”, “IV Bienal de la Habana”, “Documenta IX” en Kassel, “XXVI Feria Internacional de Arte Contemporáneo” en Francia, “III Bienal de Arte Contemporáneo” en Corea, “XXVI Bienal de Sao Paulo”, “Bienal de Sarja” en Emiratos Árabes Unidos, y en la “Trienal de Chile”.

Para el año de 1984 Dittborn comienza a trabajar en sus *Pinturas Aeropostales*, una serie de tintas pintadas junto a imágenes que previamente había logrado en offset, serigrafías o en general sobre distintas técnicas de impresión que el artista domina, todas sobre papel o tela, es decir, sobre soportes flexibles y relativamente ligeros. Estos objetos solo se ven completamente ejecutados como obras de arte trashumantes luego de ser preparados y enviados a distintas locaciones alrededor del mundo por medio de la red internacional de correos.

Desde que Eugenio Dittborn inició su trabajo con las *Pinturas Aeropostales*, la estrategia es continua y escrupulosa: las obras llegan vía postal, son desplegadas y es así como se exhiben; en la muestra se exponen al público también los sobres que contiene registrados los destinatarios que han recibido la obra, e inclusive el itinerario que han recorrido antes de su arribo; posteriormente serán plegadas y enfundadas en sus sobres para nuevamente ser enviadas a otras exposiciones.

Las Pinturas Aeropostales tienen inclusive cierto contenido performático, incluyen no solo su factura, sino todo el ritual de su plegado, su envío postal, su desplegado y su exhibición en el punto al que arriban. Cada vez que llegan a su destino, las obras desplegadas son brevemente expuestas. Son en realidad imprevisibles las asociaciones que los espectadores hacen de las obras en cada uno de sus siempre nuevos ambientes, en cada uno de sus nuevos contextos, coyunturas político económicas, paisajes y culturas.

El crítico inglés Guy Brett ha comparado la obra aerpostal de Dittborn con el Zen, esto debido a la economía de medios utilizados: presenta una voluntaria carencia de perspectiva y la ligereza pictórica de las tintas, pero sobre todo por su relación vital de la obra con el espacio¹⁷⁸, y con el tiempo.

Para acentuar la importancia de lo temporal en su obra, el año 2013 Eugenio Dittborn acordó exhibir en el MAC únicamente de 10:00 a 22:00 su obra *Pintura Aeropostal N°112* también titulada *La Cocina y la Guerra*, respecto a esta muestra la revista Artishock escribe "La noción de aquí y ahora de cada exposición es esencial. Es por eso que el artista ha decidido exhibir una de estas obras durante un solo día para concentrar la experiencia de estar frente a ella entre viajes " (2013); el artista con anterioridad ya había resaltado la importancia de lo transitorio en la exhibición de su trabajo, así en 1996 en el estudio fotográfico de Jaime O’Ryan ofreció una muestra que duró 12 horas, el público comprendió la importancia de lo transitorio, a esta exposición asistieron nada menos que 800 personas.

¹⁷⁸ La relación de la obra de Dittborn con el espacio se evidencia en el trayecto que transita para ser exhibida.

Los trabajos aeropostales de Dittborn son de naturaleza transfronteriza, son auténticos migrantes a juicio de Villasmil quien respecto a una importante muestra de Dittborn escribe para la revista Artishock " las *Pinturas Aeropostales* se insertan en los tópicos que plantean los curadores: nociones de viaje y globalización, transterritorialidad, nomadismo, estrategias para subvertir fronteras y penetrar en los centros sin dejarse neutralizar por los mismos." (2011).

Las obras del artista chileno cuando no están en su lugar de origen son extranjeras. Estas pinturas no son facturadas para permanecer, sino para trasladarse. Su naturaleza es la de viajar, la de reubicarse constantemente, pues han sido hechas para ser sempiternamente el otro, el recién llegado, el extranjero. La capacidad y necesidad de la obra de trasladarse es medular. El propio artista habla sobre la cualidad diaspórica de sus obras, a nuestro parecer indispensable, esencial, en sus palabras sus trabajos están dotados de "la posibilidad de atravesar límites políticos y geográficos y cruzar fronteras." (Dittborn, 2011).

Otra cualidad típica de las *Pinturas Aeropostales* es su metamorfismo conceptual, su capacidad de presentarse como elemento bidimensional exhibible y cuando requiere adquirir las tres dimensiones y la calidad de elemento postal. En tal virtud es un ejemplo de registro así lo observa la revista Punto de Fuga "Los pliegues, entonces, son una mediación visible de las diferentes formas y estados en que la obra transita: volumen/superficie, carta/pintura, obra en tránsito (plegada)/obra expuesta (desplegada). [...] los pliegues son los lugares de gasto de la obra, los que soportan sus mutaciones y traslados, son sus marcas de viaje." (2010).

Para evitar la lectura cerrada de la obra, relacionándola directamente con un hecho político puntual, Dittborn evita un contexto fijo, inamovible y propone la existencia de un contexto flotante, móvil un contexto independiente de la fecha de factura de la obra, dependiente únicamente de la fecha lugar y entorno de exhibición, dicho en sus palabras "No existe un contexto rígido y establecido. El contexto se transforma. Por ejemplo, cuando esta pintura llegue a Amberes, el contexto, es decir, la gente que la ve, también es transformada, porque se encuentra con un objeto que hace explícito cómo llegó ahí." (Dittborn, 2011).

En un afán de apertura planetaria, del propósito de sus obras el artista declara "Mi intención iba por el lado de salir del aislamiento congénito de Chile de los últimos 500 años. [...]. Yo no quiero reducir la política en el arte a la representación de algunos acontecimientos, sino a hacer política. Estas obras están hechas para contradecir y cruzar límites de varios tipos."(Dittborn, 2011).

Aunque el artista remonta el aislamiento que salvan sus *Pinturas Aeropostales* a un pretérito con un horizonte tan lejano como quinientos años, para el ámbito latinoamericano, las pinturas de Dittborn tienen importancia más puntual, más actual, pues constituyeron "una manera de relacionarse con contextos artísticos de los que su país, Chile, estaba aislado por la dictadura militar (1973-1990)."(Artishock, 2011); al salir a la luz las "Pinturas Aeropostales" de Dittborn, un mundo atento a la coyuntura global, y sus millones de conciencias están dispuestos a escuchar todas las voces necesitadas, o demandantes que apuntan y presuponen "en este caso la dictadura en Chile" (Punto de Fuga, 2010).

Aunque la obra no busca ser específica ni en el tiempo ni en el espacio, no queremos dejar de profundizar en la coyuntura en la que las *Pinturas Aeropostales* nacen. El período dictatorial de Chile, conocido como "Régimen Militar" se encuentra circunscrito en lo que se conoció como Plan Cóndor u Operación Cóndor, nombre del plan con el que se extendieron y se apoyaron los regímenes dictatoriales de tendencia económica liberal entre las décadas de los setentas y los

ochentas en América del Sur. Este lejos de ser un fenómeno espontáneo fue premeditado y coordinado contando con la participación clave del gobierno de Estados Unidos¹⁷⁹.

Se vieron involucrados países como: Argentina, Bolivia, Brazil, Chile, Paraguay, Uruguay, y aunque en menor grado también Colombia, Ecuador, Perú y Venezuela. El plan en sus distintas latitudes típicamente consistió en la instauración de regímenes autoritarios sin contar con el debido proceso democrático, estos gobiernos *de facto* se caracterizaron en menor o mayor grado por la aplicación de terrorismo de estado: desapariciones, torturas, ejecuciones, y una lista extensa de violaciones a los derechos humanos fueron su herramienta para intentar erradicar a todos los movimientos considerados de izquierda.

Decenas de miles de opositores fueron los afectados por estas campañas de terror que incluían la coordinación internacional entre los regímenes alineados al “Plan Cóndor” para efectuar la vigilancia, seguimiento, detención, interrogatorio, tortura, ejecución y desaparición de los actores más o menos involucrados en la oposición, etiquetados como subversivos.

En el país de Dittborn, en su Chile, la arremetida del “Plan Cóndor” toma increíbles dimensiones, casi cinematográficas, visibles en el golpe de estado militar contra el Presidente socialista democráticamente electo. El caso chileno constituye un ejemplo paradigmático de los alevosos alcances que tuvo el plan y la transnacionalización de su violencia. El golpe acaecido en 1973, apenas al tercer año del mandato democrático, incluyó el ataque con tanques, el bombardeo aéreo al “Palacio de la Moneda”¹⁸⁰ y la controversial muerte del Presidente de Chile Salvador Guillermo Allende Gossens.

La extrema derecha, una vez en el poder dicta, por medio de las autoridades militares en el gobierno, la prohibición legal de partidos políticos hasta 1987, dispone la limitación expresa de la libertad de expresión, ordena la disolución del Congreso Nacional. Los atropellos a los derechos humanos llegan a su cima: solo en Chile el saldo de la dictadura militar, fruto directo del “Plan Cóndor”, fueron alrededor de 28259 privaciones de libertad por causas políticas, 2298 ejecuciones, y cerca de 1209 detenidos cuyas desapariciones son adjudicadas al “Régimen Militar”. En medio de una total carencia de democracia y sobre todo por la persecución a la pluralidad de pensamiento a esta época chilena se le llegó a nombrar como "apagón cultural" debido a la abierta censura y autocensura de todas las manifestaciones de índole cultural y al atraso que esto supuso.

Con estos antecedentes y en este clima, en 1984, tras once años de imposiciones, exilios y desapariciones producto de la dictadura¹⁸¹, Dittborn presenta sus *Pinturas Aeropostales*, a nuestro criterio son pinturas que se esconden en sobres, se disfrazan de cartas, y se escapan de un estado chileno secuestrado, las obras que tienen oportunidad incluso logran escaparse de una Sudamérica sitiada, portan sus imágenes un discurso críptico, que parece cifrado, enigmático, a nuestro criterio hecho para la frágil seguridad de la clandestinidad.

Eugenio Dittborn con anterioridad trabajó video arte, gráfica, pero es en la práctica del “Arte Correo”, también conocido como “Arte Postal”, o “Mail Art” en el que encuentra las grandes claves para su táctica. El “Mail Art” inspira a Dittborn con algunas de sus características y principios: para el Mail Art es importante el escape, el trascender una frontera, en este tipo de

¹⁷⁹ La garantía de la regionalización, de las prácticas y estrategias e instrumentos de terror en toda Sudamérica estuvieron a cargo de la tristemente célebre “Latin American Training Center. Ground Division” [“Centro de Entrenamiento para Latinoamérica. División de Tierra”], en 1950 cambia su nombre por “United States Army Caribbean School” [“Escuela del Caribe del Ejército de los Estados Unidos”], para 1963 conocida como “United States Army School of the Americas” (USARSA), o más popularmente como “Escuela de las Américas”. Siempre liderada y conducida por Estados Unidos, desde 1977 abandona finalmente su locación en Panamá y se ubica en Fort Benning, Georgia. EEUU.

¹⁸⁰ El Palacio de la Moneda es la casa presidencial del Estado chileno.

¹⁸¹ La dictadura del General Augusto Pinochet finalmente se extenderá a un total de dieciséis años y medio.

arte es medular la interconectividad de los involucrados, hasta tal punto que ha sido considerada como una anticipación conceptual premonitoria de las ciber-comunidades aparecidas con el internet, reflejo a su vez en el ámbito de las comunicaciones del fenómeno de la mundialización.

Constituye la herramienta perfecta para burlar las restricciones, especialmente en los países que sufren la mordaza de la censura. Los partidarios del "Mail Art" elevan como uno de sus más importantes valores el respeto a la diversidad de los criterios provenientes de distintas culturas, ideologías, religiones idiomas o regiones, filosofía que se materializa en muestras libres en las que no se restringe la aceptación.

En el caso de las *Pinturas Aeropostales*, la estrategia artística de Dittborn inspirada en el *Mail Art*, las obras no se restringen en sus dimensiones ni en sus materiales, no deben respetar el tamaño de los sobres, de hecho las *Pinturas Aeropostales* son grandes, algunas pueden ser monumentales tal es el caso de *La cocina y la guerra, la Pintura Aeropostal N° 112*, realizada en 1994 una gran obra de 4,2 x 16,8 metros.¹⁸²

Tomamos como ejemplo epónimo a la obra *Pintura Aeropostal N° 90* realizada en 1991 también titulada *El Cadáver, el Tesoro*, en esta el artista presenta en el módulo superior la imagen del hallazgo de una momia de la época Inca, dominando la parte inferior izquierda incluye una gran imagen del cadáver momificado correspondiente a un desaparecido de la dictadura chilena, víctima asesinada por la represión, hallada en el desierto de Tarapacá en la parte norte de Chile mientras que en el mismo panel inferior el desaparecido comparte su espacio izquierdo con una imagen bastante más pequeña de Margarita Dittborn, la hija del artista nacida en el mismo hospital en el que murió su abuelo.

La obra en conjunto es un triángulo en el que por comparación se maridan y se contrastan conceptos simultáneamente expuestos que en efecto se relacionan por afinidad o por disparidad. Hozben llega a hablar de una obsesiva búsqueda de relaciones holísticas que se adentra en el método paranoico-crítico daliniano¹⁸³; así en esta *Pintura Aeropostal* Dittborn pretende contar al mundo sobre el primer lugar en el que se recuesta la chilena de apenas 10 minutos de nacida, contrastando con el último lugar en el que se encuentra mortalmente, eternamente recostado, el ser humano victimado por el estado, quien también fue su compatriota.

La foto de Margarita es su primer registro fotográfico la foto del desaparecido es su último registro, es la foto de sus despojos. Los restos humanos de registro incaico están momificados al igual que el desaparecido, los primeros constituyen una fuente de información arqueológica, los segundos son datos frescos, son datos forenses; ambos son historia chilena el primero: identidad pretérita, el segundo: triste memoria política; el desierto calcinante conserva escondidos una serie de sucesos chilenos para poderlos devolver arbitrariamente más tarde, tal como lo hace la memoria personal con sus hechos, y la memoria nacional con sus muertos.

Las tres imágenes son una cápsula de tiempo, son a su vez momificaciones óptico-mecánicas de un instante, son también un telegrama atropellado en el que el artista chileno expone tres niveles de profundidad por su distancia temporal y relacional, los tres registros son recuerdos presentados en un mismo plano: el histórico, el político y el personal, los tres son igual de importantes para darse a conocer urgentemente al mundo a bordo de esta "Pintura Postal".

¹⁸² Para más información: New Digital Archive Museum. La Cocina y La Guerra [en línea].[consultado noviembre, 3, 2015]. Disponible en Internet en: http://archive.newmuseum.org/index.php/Detail/Object/Show/object_id/4946

¹⁸³ Para mayor información consultar HOZVEN, Roberto. Narrativas Aeropostales de Eugenio Dittborn. In: Cortínez, Verónica. Albricia: La Novela Chilena de Fin de Siglo. Santiago (Chile): EditorialCuarto Propio, 2000.Pp. 216-218. ISBN: 956-260-207-9

Conclusiones.

Podemos concluir que dentro de la mirada del arte respecto a la migración, encontramos el inconfundible trabajo de Eugenio Dittborn introduciéndonos a la propia obra de arte como testigo de la migración, como objeto itinerante, que reemplaza al sujeto que se relocaliza en una suerte de experimento en el que se reproducen las condiciones que advierte el migrante.

Las características de la obra de Dittborn son la no especificidad de tiempo y espacio, el nomadismo, la transterritorialidad, y el metamorfismo conceptual.

Las *Pinturas Aeropostales* de Dittborn son un buen ejemplo de los ejercicios de documentación del desplazamiento, pues la mencionada obra del artista chileno consigue con éxito registrar dos reubicaciones: la primera una traslación de conceptos, refiriéndonos al tránsito económico de bien suntuario a elemento postal¹⁸⁴ y viceversa, esto es de elemento postal a bien suntuario¹⁸⁵.

El segundo desplazamiento que registra el artista chileno, no es conceptual, es el desplazamiento efectivo, el desplazamiento físico que acaece desde su fecha de despacho, hasta su fecha de arribo; desde sus distintos puntos de envío, como paquete desacralizado, hasta sus distintos puntos de recepción y montaje. Los lugares y fechas de este segundo tipo de desplazamiento lucen obligatoriamente registrados en los sobres, por esta razón capital es que también los sobres son exhibidos en las muestras.

La naturaleza nómada de las obras hace imposible una exhibición permanente. En su relación con el tiempo: si bien las pinturas aeropostales no han sido diseñadas para ser exhibidas en una determinada fecha, es decir, en un punto específico en el tiempo en relación a una determinada coyuntura mundial (llamémosla global). Su especificidad no es un tiempo puntual: un año un mes un día determinado en el que “funciona”, su tiempo es el período de permanencia, actúa durante ese corto período de permanencia, si han sido pensadas en relación a un tiempo relativo, han sido concebidas para ser vistas entre viaje y viaje, su coyuntura es lo efímero de su propia permanencia.

Bibliografía

Impresa

BECK, Ulrich. 1997. *Que es la Globalización? Falacias del Globalismo, respuestas a la globalización*. Barcelona: Paidós. ISBN 84-493-0528-4, p.97

CANCLINI, Néstor. 2012 Los muchos modos de ser extranjero. In: SPRINGER, José; CANCLINI, Néstor; MOSQUERA, Gerardo. *Migraciones: territorios y fronteras. Desplazamientos culturales y nomadismo artístico*. Valencia (España): Editorial Universidad Politécnica de Valencia, pp.19-29. ISBN: 978-84-8363-985-6.

SPRINGER, José. 2012. Estéticas nómadas, realidades híbridas. In: SPRINGER, José; CANCLINI, Néstor; MOSQUERA, Gerardo. *Migraciones: territorios y fronteras. Desplazamientos culturales y nomadismo artístico*. Valencia (España): Editorial Universidad Politécnica de Valencia, pp.41-59. ISBN: 978-84-8363-985-6.

¹⁸⁴ El elemento postal típico, es un bien común, no suntuario.

¹⁸⁵ Para nuestro caso el bien suntuario es la obra de arte legitimada en el lugar de exhibición

SPRINGER, José. 2012. Introducción. In: SPRINGER, José; CANCLINI, Néstor; MOSQUERA, Gerardo. *Migraciones: territorios y fronteras. Desplazamientos culturales y nomadismo artístico*. Valencia (España): Editorial Universidad Politécnica de Valencia, pp.11-17. ISBN: 978-84-8363-985-6.

Digital

ANDRADE, Oswald de. 1928. Manifiesto Antropófago. In: *Revista de Antropofagia*, Año 1, N°1 [mayo, 1928] [consultado noviembre, 3, 2015]. Disponible en Internet en: http://www.buenosaires.gov.ar/areas/educacion/cepa/manifiesto_antropofa_go.pdf

ARTSHOCK, 2011. Eugenio Dittborn en inhotim [en línea]. octubre, 14, 2011. [consultado octubre, 21, 2015]. Disponible en Internet en: <http://www.artishock.cl/2011/10/14/eugenio-dittborn-en-inhotim/>

ARTISHOCK. 2013. Muestra Fugaz: Dittborn exhibe pintura aerpostal durante un solo día [en línea] octubre, 1, 2013 [consultado octubre, 21, 2015]. Disponible en Internet en: <http://www.artishock.cl/2013/10/01/muestra-fugaz-dittborn-exhibe-pintura-aerpostal-durante-un-solo-dia/>

ARTISHOCK, 2014. Seis pinturas aerpostales de Eugenio Dittborn en D21 [en línea]. Marzo, 18, 2014 [consultado octubre 21, 2015]. Disponible en Internet en: <http://www.artishock.cl/2014/03/18/seis-pinturas-aerpostales-de-eugenio-dittborn-en-d21/>

DITTBORN, Eugenio. 2011. In: ARTISHOCK [en línea]. Eugenio Dittborn: "las pinturas aerpostales son ahora más visibles". septiembre, 09, 2011 [consultado octubre, 21, 2013]. Disponible en Internet en: <http://www.artishock.cl/2011/09/13/eugenio-dittborn-las-pinturas-aerpostales-son-ahora-mas-visibles/>

Punto de Fuga. 2010. El origen de la estrategia aerpostal de Eugenio Dittborn: coyuntura y condiciones [en línea] SN: Punto de Fuga, julio, 22, 2010 [consultado octubre, 27, 2015]. Disponible en Internet en: <http://www.revistapuntodefuga.com/?p=275>

VILLASMIL, Alejandra. 2011 In: ARTISHOCK [en línea]. Eugenio Dittborn: "las pinturas aerpostales son ahora más visibles". septiembre, 09, 2011 [consultado octubre, 21, 2013]. Disponible en Internet en: <http://www.artishock.cl/2011/09/13/eugenio-dittborn-las-pinturas-aerpostales-son-ahora-mas-visibles/>

3.3 Libertad de desplazamiento humano.

En estas líneas nos concentramos en la constatación desde la óptica de los artistas de la condición de libertad del desplazamiento humano, relacionándola con el tránsito de materia a espíritu propio de los sistemas de pensamiento idealistas y deístas comunes al ámbito hispanoamericano.

3.3.1 La última e ineludible migración: *Untitled (Passport)*.



Fig. 22 Félix Gonzalez Torres, *(Untitled) Passport*, 1991, papeles blancos (copias sin fin), 23 5/8 x 23 5/8 inches. Colección de Marieluse Hessel en préstamo al Centro de Estudios Curatoriales, Colegio Bard, Annandale-on-Hudson, Nueva York.

Félix González Torres artista visual hispanoamericano siendo el segundo de cuatro hermanos nace el año de 1957 en Guáimaro Cuba, el año de 1971, contando con 14 años es enviado a Madrid junto con su hermana Gloria, tres meses más tarde son acogidos por sus parientes en Puerto Rico, en este país caribeño se naturaliza estadounidense en 1976. Ese mismo año en Puerto Rico se gradúa del Colegio San Jorge y comienza a estudiar arte en la “Universidad de Puerto Rico” en 1976, para el año de 1979 en posesión de una beca abandona la isla con rumbo a Nueva York donde participa del “Whitney Independent Study Program.”¹⁸⁶ Apenas dos años más tarde toda su familia sus parientes y hermanos menores abandonan Cuba.

Ávido de conocimientos, para el año 1983 en Estados Unidos, se hace merecedor al grado de “Bachelor en Fotografía” en el prestigioso “Pratt Institute” en Brooklin Nueva York. En la misma ciudad el año de 1984 ofrece su primera exposición individual en la “Printed Matter, Inc”. En el año de 1986 realiza estudios en Venecia y para 1987 se hace merecedor también a un MFA

¹⁸⁶ [Programa Independiente de Estudios Whitney]. La traducción del inglés al español es nuestra.

Master in Fine Arts¹⁸⁷ del “International Center of Photography and New York University”¹⁸⁸ Posteriormente trabaja como instructor adjunto de la “Universidad de Nueva York” y también por un corto período en el “California Institute of the Arts”¹⁸⁹ en Valencia (EEUU). Su vida transcurre entre Nueva York y Miami.

Su distinguido trabajo, halla solaz al igualar la importancia de lo privado con el interés público¹⁹⁰ hecho particularmente vivencial desde su situación como varón extranjero abiertamente homosexual. Respecto a la posición de los trabajos de Torres; la “Biennial of Istanbul” organizó cinco exposiciones en honor al artista visual una vez desaparecido, con los temas en los que trabajó a lo largo de su vida, estos de acuerdo a los curadores Pedrosa y Hoffmann son: “love, death, abstraction, contested histories and territories”¹⁹¹ (2011). Del año 1987 al 1991 trabajó con el colectivo artístico “Group Material”.

Su prolífica producción forma parte de numerosas exhibiciones: cerca de 64 exposiciones individuales, que incluyen 23 muestras póstumas; las 17 exhibiciones alimón, contando 10 póstumas y las cerca de 811 exposiciones grupales que incluyen las 609 muestras grupales póstumas; son mostradas en varios países como: Alemania, Austria, Argentina, Bélgica, Canadá, Corea del Sur, EEUU, Francia, Italia, México, Suecia, Suiza, U.K, Uruguay y Venezuela¹⁹². Entre las muestras más importantes constan: la “Bienal de Whitney” en 1991, participa también en la prestigiosa “Bienal de Venecia” en 1993, teniendo además el honor póstumo de ser nuevamente elegido para representar a Estados Unidos en la misma bienal en el año 2007; es escogido para “Site” en Santa Fe en 1995, y la “Bienal de Sydney” en 1996. Aun con vida el “Museo Solomon Guggenheim” le organiza una importante muestra retrospectiva en 1994. Su trabajo continúa siendo exhibido a nivel internacional tanto en museos como en galerías.

En su corta pero sólida carrera González Torres se hace acreedor a varias distinciones: en 1989 y en 1993 gana la Beca de la “National Endowment for the Arts.”¹⁹³ El año de 1992 se hace acreedor a la Beca “Deutscher Akademischer Austausch Dienst (DAAD)”¹⁹⁴, programa de artista residente en Berlín. Gana el “Gordon Matta-Clark Foundation Award”¹⁹⁵. El artista Cubano Americano fallece tempranamente a la edad de 38 años en Miami, Estados Unidos el 9 de enero de 1996 de SIDA.

Respecto a su metodología e influencias, se ha deducido en su trabajo su comunión con los teóricos postmodernos, en esta línea la “Encyclopedie Universalis” anota que Félix González Torres es un artista “qui a lu Louis Althusser, Roland Barthes, Michel Foucault, Walter Benjamin, et qui s'est servi de ses lectures dans son travail. [...]” (2010)¹⁹⁶

¹⁸⁷ [Master en Bellas Artes]. La traducción del inglés al español es nuestra.

¹⁸⁸ [Centro Internacional de Fotografía y Universidad de Nueva York]. La traducción del inglés al español es nuestra.

¹⁸⁹ [Instituto de Artes California]. La traducción del inglés al español es nuestra.

¹⁹⁰ Esta posición crítica se evidencia en obras como *Untitled* 1991 una fotografía de la cama de González Torres recién desocupada con la huella de las dos personas que la utilizaron, este trabajo constituye un póstumo homenaje a su amante fallecido.

¹⁹¹ [Amor, muerte, abstracción, historias en disputa y territorios]. La traducción del inglés al español es nuestra.

Para más información consultar: Art Radar Journal. 2011.12th Istanbul Biennial: women artists and emerging regions stand out. [en línea]. Art Radar Journal, [noviembre, 30, 2011] [citado noviembre, 5, 2015] Disponible en Internet en: <http://artradarjournal.com/2011/11/30/12th-istanbul-biennial-women-artists-and-emerging-regions-stand-out/>

¹⁹² Para más información:

ANDREA ROSEN GALLERY. Félix González-Torres [en línea]. [mayo, 1, 2010][citado noviembre, 05, 2015]. Disponible en Internet en: <http://www.andrearosengallery.com/artists/Félix-gonzalez-torres/>

¹⁹³ [“Fondo Nacional de las Artes”]. La traducción del inglés al español es nuestra.

¹⁹⁴ [Servicio Académico Alemán de Intercambio]. La traducción del alemán al español es nuestra.

¹⁹⁵ [Premio de la Fundación Gordon Matta-Clark]. La traducción del inglés al español es nuestra.

¹⁹⁶ [“...que ha leído Louis Althusser, Roland Barthes, Michel Foucault, Walter Benjamin, y que se ha servido de sus lecturas en su trabajo...”]. La traducción del francés al español es nuestra.

Un importante y temprano hito en su carrera constituye su colaboración con "Group Material", colectivo artístico activo de 1979 a 1996 del que Félix González Torres es uno de sus fundadores. El grupo consistió en un conjunto de artistas con intereses en la problemática social, que al inicio fluctuaron entre 10 y 30 miembros, luego permanecieron de 3 a 4 entre otras prácticas trabajando curatorialmente, es decir se acogieron a la práctica post-conceptual de no producir arte, solicitando a la comunidad de artistas, o a artistas no profesionales o a no artistas exponer en los espacios por ellos gestionados.

En esta época encontramos un importante antecedente sobre la atención a la coyuntura en un trabajo con este grupo: el *Group Material's AIDS Timeline* mostrado en la "University of California" at Berkeley, colaboró de igual manera en obras como *The People's Choice* también titulada posteriormente *Arroz con Mango*.

El trabajo en el que se ve involucrado en esta época tiene un giro social es relacional, contextual, concentrado en la práctica participativa, abiertamente activista, busca provocativamente el cruce de la alta y la baja cultura. Con "Group Material" realiza obras utilizando cada forma posible de publicidad. Su experiencia con el grupo artístico, no es la única en el campo del activismo, fue también miembro del grupo de activismo gay "AIDS Coalition to Unleash Power¹⁹⁷", ACTUP por sus siglas en inglés.

Aunque se evidencia la influencia de "Group Material" en la obra de González Torres en sus materiales pobres, el uso de vehículos propios de la publicidad como carteles y ampliaciones fotográficas, el artista cubano americano a diferencia de "Group Material" tiene la intención de ubicarse e incorporarse en el mercado artístico, y lo logra.

Una vez disuelto el grupo, dos tipologías de piezas serán recurrentes en la obra del artista: los *Candy Spills*¹⁹⁸ consistentes en superficies de perímetros delimitados cubiertas por caramelos de envoltorios de color o colores específicos; y los *Paper Stacks*¹⁹⁹. En las exposiciones se informa a los visitantes que están invitados a tomar tanto los caramelos como los papeles; estos deben ser repuestos por la galería o museo anfitrión, para siempre presentar la cantidad ideal requerida por el artista.

Sobre las partes de estas piezas de arte ofrecidas al público Purves con acierto escribe "These works which literally reconfigured the art object into a gift or offering to the viewer, became emblematic of an almost classical approach to incorporating notions of generosity and charitable display into the museum and gallery system, literally changing the role of the audience from visitor to guest." (Purves, 102)²⁰⁰.

Otra fuente de influencia serán movimientos como el Minimalismo y el Conceptualismo, a las formas resultantes dotará de significados muy propios, la investigadora Wojton opina que el trabajo de Torres es "[...] a singular fusion of Minimalism and Conceptualism by incorporating but not imitating these two movements and his own methodology" (2010, p.61)²⁰¹.

Su trabajo supera la mera presencia abstracta y cambia valores del minimalismo: dureza por flexibilidad, impenetrabilidad por accesibilidad y silencio por discurso elocuente. Si como escribe Art Now "[...] la obra mínima permanecerá incompleta (como un mero objeto no

¹⁹⁷ [Coalición del sida para desatar el poder]. La traducción del inglés al español es nuestra.

¹⁹⁸ [caramelos desparramados]. La traducción del inglés al español es nuestra.

¹⁹⁹ [*pilas de papel*]. La traducción del inglés al español es nuestra.

²⁰⁰ ["Estos trabajos que literalmente reconfiguraron el objeto de arte en regalo u ofrenda para el espectador, se volvieron emblemáticos de una casi clásica aproximación a incorporar nociones de generosidad y exposición de caridad en el sistema de museo y la galería, literalmente cambiando el rol de la audiencia de visitante a invitado"] (Purves, 102). La traducción del inglés al español es nuestra.

²⁰¹ [... "una singular fusión entre Minimalismo y Conceptualismo incorporando pero no imitando estos dos movimientos y su propia metodología."] (Wojton, 2010, p.61). La traducción del inglés al español es nuestra.

artístico) sin integrar la participación ocular del espectador al que ha estado esperando" (2014), la obra postminimalista de Torres puede ser vista a la distancia como las obras del primer minimalismo²⁰², o puede conseguir la interacción²⁰³, sin embargo ninguna de las dos posibles lecturas es ordenada ni obligatoria, son alternativas.

González Torres es fiel a una metodología ganada a lo largo de su intensa experiencia como artista, en su larga producción; su pensamiento artístico cuyo vehículo son las instalaciones y esculturas invita a los espectadores a involucrarse con su obra en varios niveles. Buscará el compromiso intelectual del público para la comprensión de la obra, por ejemplo su titulación es reglada se diría que estandarizada e intencional. Con muy pocas excepciones, la mayoría de los trabajos de Torres están nombrados como *Untitled*²⁰⁴, a veces apoyados por un nombre alternativo declarado entre paréntesis, con la intención de forzar la participación del público en la interpretación de la obra.

Involucrará al público también físicamente al poder interactuar con su trabajo: muchas veces los elementos presentados pueden ser asidos, aludiendo al tacto; pueden ser saboreados, aludiendo al gusto.

Finalmente invita a un involucramiento a nivel de intención, rasgo vestigial de su período activista, característica que se desvela en su búsqueda de atención, de interés, de deseo y en último término de acción, legado innegable de su paso por el famoso colectivo artístico neoyorquino "Group Material"²⁰⁵, con el que militó cuatro años. En su búsqueda de la acción del espectador Guggenheim escribe que Torres hace un trabajo "[...] related to Bertolt Brecht's theory of epic theater, in which creative expression transforms the spectator from an inert receiver to an active, reflective observer and motivates social action²⁰⁶" (Guggenheim, 2015).

La estética de la obra de Félix González Torres se centra en el empleo de materiales simples, comunes de la cotidianidad: caramelos, cables eléctricos con varias bombillas de luz encendidas, o pilas de papel del mismo formato comúnmente con alguna sutil imagen impresa.

La profundidad intelectual del *Conceptual Art* y de la pureza y economía estética, formal del *Minimal Art* no tardan en conjugarse con éxito, para el año de 1992 inicia sus trabajos con cables con bombillas de luz blanca, opta así por lo flexible, por lo disgregable, ambos conceptos contrapuestos a lo rígido, eterno, indivisible e inamovible.

Surgen también en su obra las láminas de papel apiladas con exactamente la misma información, personalizando con su poética la táctica de la repetición ofrecida por el *Minimal Art*; un ejemplo de ese recurso lo constituye la pieza *Untitled (National Rifle Association)*²⁰⁷ de 1990 una columna de papeles impresos rectangulares reemplazables todos de exactamente las mismas dimensiones, de color rojo con todo el borde enmarcado por una impresión negra.

Si la acción de apilar contribuye fácilmente a conducir su sensibilidad, lo propio hará la acción de colgar elementos repetidos de la misma naturaleza: bombillas eléctricas encendidas, tal es

²⁰² La falta de funcionalidad de la obra hasta la presencia lejana del público se conoce como teatralidad.

²⁰³ La integración e involucramiento del observador es calificada como "activated spectatorship" [espectador activado]. La traducción del inglés al español es nuestra.

²⁰⁴ [No titulada]. La traducción del inglés al español es nuestra.

²⁰⁵ [Grupo Material]

²⁰⁶ [...relacionado con la teoría del teatro épico de Bertolt Brecht, en el cual la expresión creativa transforma al espectador de un receptor inerte en un observador activo, reflexivo y motiva la acción social]. La traducción del inglés al español es nuestra.

²⁰⁷ [Sin título, (Asociación Nacional del Rifle)]

el caso de *Untitled (Couple)*²⁰⁸ de 1993: dos cordones eléctricos con varias bombillas conectadas a lo largo de sus cables, que penden encendidos uno junto a otro.

Cuando alinea uno junto a otro más de un cable colgante naturalmente dichos filamentos agrupados sugerirán una bidimensión, una translúcida y hasta transparente; este elemento dará lugar a cortinas que intervienen impresionantemente el ambiente. Este es otro de los felices descubrimientos a los que acudirá con naturaleza: cortinas formadas por cuentas, bombillas o por plásticos, cortinas siempre translúcidas y hasta transparentes lo suficientemente materiales como para separar intervenir y filtrar el ambiente con su presencia, pero lo suficientemente delicadas como para permitir ser atravesadas por el haz visual y por la luz. Lo suficientemente presentes para “fronterizar” un espacio.

Un conjunto de trabajos de Félix González Torres nos indican la importancia que tiene la coyuntura para el artista, así en la colección *Dateline*, iniciada en 1987 lista eventos de importancia y sus fechas, es más significativo el caso de *Dateline Portraits* en el cual lista hitos históricos acaecidos durante la vida de la persona retratada; por esta razón conviene analizar el contexto político económico y sobre todo personal en el cual realiza la pieza que tomamos como representativa para nuestro estudio.

Otro grupo de obras nos recuerda la nostálgica soledad del ser humano al ser el único ser vivo completamente consciente de su inevitable fin. En esta dirección encontramos obras tan claras como *Untitled Placebo* 1995 es hecha un año antes de su muerte. En 1993 dos años después de haber realizado *Passport*, la obra de la que inmediatamente nos ocuparemos, y apenas tres años antes de su deceso González Torres realiza un segundo trabajo alrededor del tema, titulada *Passport II*²⁰⁹ la obra consiste en una pila de pequeñas hojas plegadas como cuadernillos rectangulares a la manera de pasaportes, cada uno conteniendo 12 hojas impresas en una cara del cuadernillo la tenue imagen de dos pájaros volando frente a las nubes en el cielo, en la cara opuesta la imagen de un solo pájaro volando en el cielo, alusión a su vida con su compañero sentimental

Finalmente un conjunto de obras se caracterizarán por la insistencia en la figura del viaje. El mismo tema de las aves volando presentadas en *Untitled (Passport II)* se presenta en la instalación, de 1993 titulada *Travel-I*, para esta instalación presenta dos fotografías de proporción mural impresas a blanco y negro cubriendo toda la pared de la sala, una de ellas es la fotografía de un cielo nublado, la otra la fotografía de un pájaro volando solo en la inmensidad del cielo.

La acción representada, el vuelo, y el título mismo se refieren al viaje, al tránsito, al cambio de locación, a la migración. Es un recuerdo de la naturaleza de nuestro estado mutante. Su discurso se sirve del partir, del transitar, del atravesar y del llegar todas etapas del migrar en piezas como "Untitled" (Welcome)²¹⁰ obra conformada por cuatro pilas de moquetas de caucho apiladas de tal manera que configuran una escalinata, camino para desplazarse en sentido ascendente, y que da la bienvenida.

²⁰⁸ [Sin título (pareja)]

²⁰⁹ [Pasaporte II]. La traducción del inglés al español es nuestra.

²¹⁰ [Sin título (Bienvenido o bienvenidos)]. La traducción del inglés al español es nuestra.

Un ejemplo compendio del dominio intelectual del conceptualismo, de la pureza del minimalismo, referente al tránsito y la migración es la obra *Untitled (Passport)*, razón por la cual merece un apartado especial.

La diplomacia y las relaciones internacionales se basan en muchos principios, uno de ellos es el de reciprocidad: el comportamiento especular de la contraparte. Amparados en tal principio recibimos noticias como la que exponemos:

“Desde abril de 2012 Brasil, potencia económica emergente, ha impuesto para las personas llegadas desde el estado español los mismos requisitos que aquí se piden. Ya en marzo de 2008 devolvió a ocho turistas españoles, pocos días después de que en Barajas se impidiera la entrada a España de varias decenas de turistas brasileños” (Fernández *et al.*, 2013, p.35).

Las exigencias de los estados extranjeros se basan en los trámites burocráticos materializados en la documentación más o menos abultada que cruzará los canales oficiales exigidos por cada frontera para poder ser atravesada. El documento básico exigible es el pasaporte.

El pasaporte es básicamente un documento de identificación con reconocimiento internacional expedido por las autoridades del país de origen, permite la salida o el ingreso a los puertos del país emisor. Por lo general se trata de un cuadernillo con la foto de su titular, con todas sus hojas realizadas con papel de seguridad foliadas en el que se registran los movimientos de su dueño, en las hojas se anotan los permisos para entrar y salir extendidos por los otros países, permisos conocidos como visas.

Acerquémonos con atención a la obra que lleva el nombre de este documento. A la distancia asombra ver un simple prisma de base cuadrangular de color blanco de 4 pulgadas de alto, 23 5/8 pulgadas de largo y ancho asentado sencillamente en el suelo del estrechecor espacio de la galería que parece exigir silencioso respeto. Con la suficiente atención y cercanía se puede finalmente descubrir que lo que parece un sólido bloque son una serie de papeles cuadrados colocados uno encima del otro, apilados.

La obra minimalista del artista cubano, entonces residente en Nueva York, realizada en 1991 se titula *Passport* y es un bloque de papel no sólo presentado, sino ofrecido para ser tomado por el público, por lo que el autor, como en anteriores trabajos, dispuso que la obra sea constantemente alimentada con el fin de mantener su altura ideal durante todo el tiempo en el que estuviera en exhibición.

La propuesta es firme, directa y clara: el tránsito debe ser libre para todo ser humano. El movimiento humano no debe estar limitado nunca más por barreras políticas, por invenciones humanas ni por condiciones más personales.

Siendo coherentes en la época del libre flujo de factores, el ser humano no puede ser la excepción permaneciendo acorralado, por ello se propone en voz alta el libre flujo de personas, condición natural preexistente. La investigadora Wojton sobre esta libre opción escribe "With the blank, enlarged passport pages, Gonzalez Torres allowed the viewers to decide their own destination" (2010, p.56).²¹¹

El planteamiento de Gonzalez es ciertamente poético pero no es utópico, pues en el mundo real encontramos ya propuestas que buscan la cohesión mundial en la práctica, y no sólo la simple expansión de las posibilidades del mercado que ha demostrado perseguir con cierta eficacia la globalización.

²¹¹ ["Con las páginas de pasaporte aumentadas y en blanco, Gonzalez Torres permite al público decidir su propia destinación."] (Wojton, 2010, p.56). La traducción del inglés al español es nuestra.

Como primer ejemplo tenemos el *Pasaporte Mundial*, de la organización sin fines de lucro *World Service Authority*.²¹² Dicha identificación es un documento de identidad que no es emitido por nación alguna. Ha resultado de mucha utilidad en casos como los de perseguidos políticos que no pueden pedir pasaporte a sus propios gobiernos.

Otro ejemplo tangible a este acercamiento real a la unión global es la política migratoria de países como Ecuador.²¹³ Este país sudamericano es uno de los más tolerantes del mundo en términos de inmigración, en sus fronteras pareciese tener apilados generosamente los pasaportes en blanco de Félix González Torres, ya que su territorio acoge hasta por noventa días a todos los nacionales de 183 de los 193 estados reconocidos por la ONU.²¹⁴

Es curioso que en este pequeño país se haya invertido hoy en día el criterio imperante en la globalización, pues se muestra crítico al flujo de capitales transnacionales sin control, pero abre los brazos a los humanos de todo el mundo²¹⁵.

El pasaporte como documento común a todas las naciones, típicamente permite identificar a su portador con su nombre, género, nacionalidad, lugar de origen y destino, recopilando la historia de los lugares que ha visitado. Los pasaportes de González Torres al estar en blanco permiten el ingreso desde cualquier lugar a cualquier lugar sin discrimen de nacionalidad, edad, o género. Para Félix González, migrar se refiere al transitar permanente de un punto de origen a un lugar extranjero. Como persona VIH positiva consciente del fin irreversible de su condición, con su obra *Passport* extiende también una hermosa reflexión con cierto matiz metafísico: ¿por qué no imitar a la vida?, ella en el tránsito, en el viaje más importante de nuestra existencia, en el tránsito último de la vida a la muerte extiende sus interminables pasaportes a todo ser vivo, sin olvidarse de nadie, independiente de su filiación política, de su raza, de su credo, de su nacionalidad, sin importar siquiera su propia identidad en el cambio de estado de ser vivo a cuerpo inerte en el último viaje, en la última migración ineludible.

Conclusiones.

Concluimos que su obra liga el ámbito privado al público, para hacerlo utiliza su propia privacidad por lo que las obras pueden ser leídas en relación a los hitos personales del artista; en tal virtud en nuestra opinión Félix González Torres es el otro y es consciente de esta particularidad:

es el otro para Cuba, pues es disidente de su isla natal;

es también el otro para EEUU, su país anfitrión, pues es latinoamericano extranjero y es consciente de su distancia cultural con sus anfitriones, fácilmente deducible del público objetivo al que se dirige en el proyecto *The People's Choice*, no en vano titulado algo después en español *Arroz con Mango*;

es el otro de la normatividad de los años ochenta pues es abiertamente homosexual²¹⁶;

²¹² La WSA Fundada en 1954 por Garry Davis es una organización sin fines de lucro que promueve la ciudadanía mundial. Ver más información en <http://www.worldservice.org/index.html?s=1>

²¹³ El canciller del Ecuador Mario Albuja escribió "es necesario ratificar que el Pasaporte Mundial expedido por la organización no gubernamental World Service Authority (WSA) tiene carácter simbólico y, en ese sentido, es reconocido por nuestro país [...]" (2014)

²¹⁴ Son 195 contando a los miembros observadores.

²¹⁵ Todos los extranjeros, a excepción de los nacionales de países 10 países: Afganistán, Bangladesh, China, Eritrea, Etiopía, Kenia, Nepal, Nigeria, Pakistán, Somalia, e incluso de estos los ciudadanos chinos que tienen pasaportes ordinarios con un 'Para Asuntos Públicos de respaldo, Hong Kong, Hong Kong Región Administrativa Especial pasaportes o Macao Región Administrativa Especial pasaportes pueden ingresar al Ecuador sin visa por hasta 90 días.

²¹⁶ La "Revista Estadounidense de Medicina", tres años después de los primeros casos divulgados de SIDA, concluye en 1984 que el paciente cero de la enfermedad, es el sobrecargo de vuelo Gaëtan Dugas un homosexual a quien se le rastrean hasta 2500 contactos sexuales. Este dato termina por estigmatizar a los homosexuales como los responsables: introductores y principales portadores de la enfermedad incurable.

es el otro temido para el mundo biótico que engrosa las cifras de morbilidad y que tempranamente aumentará las cifras de mortalidad pues es seropositivo²¹⁷.

Su obra muestra interés por lo histórico coyuntural, además González Torres es un sujeto críticamente inscrito en un período de la historia estadounidense y mundial por lo que las obras pueden ser leídas en relación a los hitos históricos de EEUU y del mundo. Guiándonos por este concepto sostenemos que el tema la migración como transición de estado en su obra no es casual, es vivencial: Torres en su infancia experimenta muchas de estas transiciones. A los 12 años de la derrota del joven abogado Fidel Alejandro Castro Ruz al dictador Fulgencio Batista y a 11 del bloqueo comercial de EEUU a Cuba sufre su primer cambio, muda su paisaje cubano por el paisaje español. Inmediatamente cambia el paisaje español por el portorriqueño. En 1979 sufre ya el tercer cambio, trueca el medio boricua por su nuevo espacio Nueva York, para 1981 un nuevo tránsito marca su vida: en medio del Éxodo de Mariel salen sus parientes de Cuba. Para ese mismo año se divulgan al mundo los primeros casos de SIDA. Su obra *Untitled (Passport)* aparece el mismo año que se desvincula de Group Material y muere su compañero sentimental, solo cinco años antes de su propio deceso.

Sócrates opinaba que la virtud es aquello que nos ayuda conseguir el bien mediante la dedicación a la filosofía, es precisamente la virtud como elemento inmaterial parte de la belleza de las piezas de González Torres, de allí que la caridad se haga presente en su obra *Untitled (Welcome)* o que la generosidad, o más exactamente el altruismo²¹⁸ se haga presente en sus *Candy Spills* y en los *Paper Stack* como *Untitled (Passport)*, obra de la que particularmente nos ocupamos.

Concluimos también que en lo formal evade la abstracción minimalista y el mensaje crítico conceptualista, en su anecdotario visual abundan las cortinas de cuentas, de eslabones o de luces como fronteras de espacios determinados, sumados a las obras tituladas Pasaportes y Viajes dan cuenta del insistente uso de la migración como metáfora de tránsito, de un cambio de estado.

Bibliografía.

Impresa

CONGDON, Kristin and HALLMARK, Kara. 2002. *Artist from Latin American Cultures: A biographical Dictionary*. Westport: Greenwood Press. ISBN: 0-313-315-31544-2

FERNANDEZ, Gema, et al. *Que hacemos para conectar la crítica a la movilidad en el capitalismo con la lucha contra las políticas migratorias y las fronteras*. Madrid: Ediciones Akal SA, 2013. ISBN 978-84-460-3854-2.

PURVES, Ted. 2005. *What we Want is Free: Generosity And Exchange in Recent Art. [Lo que queremos es gratis: Generosidad e Intercambio en el Arte Reciente]*. New York: SUNY Press, 2005. ISBN:0791462900, 9780791462904.

WOJTON, Margaret. 2010. *Love and Loss: The works of Félix González-Torres, The AIDS Epidemic, and Postmodern Art. [Amor y Pérdida: Los trabajos de Félix González Torres, la epidemia de SIDA, y el arte Postmoderno]* Chicago: Loyola University of Chicago.

²¹⁷ Apenas en 1987, nueve años antes de la muerte de Torres, la FDA aprueba el primer antirretroviral.

²¹⁸ Altruismo: Del fr. altruisme. 1. m. Diligencia en procurar el bien ajeno aun a costa del propio. (RAE, 2015).

Digital

ALBUJA, Mario. 2014. In: *El Heraldó*. "Pasaporte mundial" no avala ingreso de Snowden a Ecuador [en línea].[abril, 7, 2014][citado en noviembre, 06, 2015]

ART NOW. 2014. *Untitled (Arena) Félix Gonzalez Torres* [en línea]. Art Now Ideas, Comentarios y Reflexiones sobre Arte Contemporáneo y Emergente, marzo, 23, 2014 [citado noviembre, 6, 2015]. Disponible en Internet en: <https://contemporaryartnow.wordpress.com/2014/03/23/untitled-arena-Félix-gonzalez-torres/>

ENCYCLOPÉDIE UNIVERSALIS. 2010 *GONZALES TORRES FELIX* [en línea]. Encyclopaedia Universalis France. Roubaix, [enero, 20,2010] [consultado noviembre, 10, 2015] Disponible en Internet en: <http://www.universalis.fr/encyclopedie/felix-gonzalez-torres/#>

GUGGENHEIM. 2015. *Félix González-Torres* [en línea]. The Solomon R. Guggenheim Foundation, © 2015.[citado noviembre, 4, 2015]. Disponible en Internet en: <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artists/bios/793>

PEDROSA y HOFFMAN. 2011. In: *Art Radar Journal*. 12th Istanbul Biennial: women artists and emerging regions stand out.[en línea]. Art Radar Journal, [noviembre, 30, 2011] [citado noviembre, 5, 2015]Disponible en Internet en: <http://artradarjournal.com/2011/11/30/12th-istanbul-biennial-women-artists-and-emerging-regions-stand-out/>

RAE, 2015. *Diccionario de la Lengua Española* [en línea]. Madrid: Real Academia Española, 2015, [citado noviembre, 11, 2015]. Disponible en Internet en: <http://dle.rae.es/?w=altruismo&m=form&o=h>

3.4 Libertad de desplazamiento material.

En estas líneas reflexionamos sobre el desplazamiento no humano, sobre el desplazamiento de entes tangibles o substantivos; así como de los intangibles o no substantivos relacionados básicamente con la libertad de desplazamiento de bienes y servicios.

En las obras registramos el desplazamiento de las múltiples partes de la cadena de valor tales como: la prospección de mercado, así como la producción (manufactura) y la entrega.

3.4.1 Desplazamiento de la prospección de mercado: *La pintura más deseada en Tijuana, La pintura más deseada en San Diego.*



Fig. 23 Komar y Melamid, *La pintura más deseada en San Diego*, 2000, acción artística y óleo sobre lienzo, AxB, InSite 2000.



Fig. 24 Komar y Melamid, *La pintura más deseada en Tijuana*, 2000, acción artística y óleo sobre lienzo, AxB, InSite 2000.

Vitaly Anatolyevich Komar nació en Moscú Unión Soviética el 11 de septiembre de 1943.; su par Alexander Melamid nace en la misma ciudad en una familia de judíos, el 14 de julio de 1945; su formación transcurre primero en la “Escuela de Arte de Moscú” de 1958 a 1960, y posteriormente en la “Escuela de Industria de Moscú”, actualmente llamado “Instituto Stroganov de Arte y Diseño”, ambos acaban sus estudios en 1967.

Los dos artistas soviéticos se conocieron durante una clase de anatomía en la morgue, comenzaron a trabajar casi inmediatamente de modo colaborativo desde 1973. En primavera de 1974 realizando una performance en su propio departamento en la URSS Komar resultó arrestado siendo liberado a la mañana siguiente. Por sus acciones de crítica al régimen fueron expulsados de la “Asociación de Artistas Gráficos” y de la sección joven de la “Unión de Artistas de Moscú”. El dúo emigra de Rusia a Israel en 1977 y de ahí posteriormente en 1978 parten a Nueva York. En el año de 1988 reciben la nacionalidad estadounidense.

Komar y Melamid cesan su mutua colaboración en 2003-2004 con el afán de desarrollar sus propias carreras. Actualmente Vitaly Komar vive y trabaja en Nueva York, participó en la “Bienal de Moscú”, su proyecto personal *Symbols of the Three-Day Weekends* se ha exhibido en EEUU, Reino Unido, Alemania, y Rusia. Alexander Melamid por su parte trabaja en Chelsea, EEUU donde fundó el “Art Healing Ministry”²¹⁹, también, ofreció una muestra individual en la que retrata el mundo del Hip Hop²²⁰, y es el fundador de la revista de arte “Bienol”²²¹ (Grimes, 2015).

Los dos artistas son los primeros rusos en recibir el “National Endowment for the Arts” (1982), se hacen acreedores también al “International Jewish Artist of the Year Award”²²²

La primera exposición del par soviético tuvo lugar en Moscú en el Café “Pájaro Azul” en 1967 se tituló *Retrospectivism*, sin embargo el dúo oficialmente comienza a firmar todos los trabajos con los nombres de Komar y Melamid en 1972. Al ser abiertamente contrarios al mecenas estatal soviético, dejan de recibir su soporte, por lo que comienzan a hacer exhibiciones en sus propios apartamentos. Tras un incidente con las autoridades policiales se deciden a ofrecer sus muestras lejos del aparato cultural, al aire libre. El 15 de septiembre de 1974 en Moscú en “Belyayev”, en un terreno vacío participan en una exhibición colectiva que más tarde se conocería como *Bulldozer Exhibition* donde exponen sus trabajos, las autoridades decomisan y destruyen lo exhibido; posteriormente en el parque “Izmailovsky” consiguen la primera exhibición sin censura, en esta temprana etapa conviene determinar su posición al menos opuesta a la política soviética.

No tardan en contactar con la contraparte política y económica de la URSS, su primera exposición en EEUU tiene lugar en 1976 en el “Ronald Feldman Fine Arts” en Nueva York, en 1978 se da su primera exhibición en un museo: *Komar & Melamid: Matrix 43*, ofrecida en Hartford, Connecticut en el “Wadsworth Atheneum Museum of Art”²²³ en 1982 presentan otra exposición en la “Galería Feldman”, su *Sots Art* resulta ser un éxito frente a la crítica y frente al

²¹⁹ [Ministerio de Sanación con Arte]. La traducción del inglés al español es nuestra. Para más información consultar:

MELAMID, Alexander. 2012. ART HEALING MINISTRY [en línea]. Junio, 15, 2012 [consultado noviembre, 18, 2015]. Disponible en Internet en: <http://arthealingministry.net>

²²⁰ Para más información consultar:

KINO, Carol. 2008. Prelates and Rappers Strike a Pose. In: *New York Times* [en línea]. Marzo, 9, 2008. [consultado en noviembre, 17, 2015]. Disponible en Internet en: http://www.nytimes.com/2008/03/09/arts/design/09kino.html?sq=&_r=0

²²¹ Para más información consultar:

ARTENOL. 2015. ARTENOL JOURNAL. Nueva York: 2015. [Consultado noviembre, 17, 2015]. Disponible en Internet en: <http://artenol.org/index.html>. Nueva York:

²²² [Premio internacional al Judío del Año] La traducción del inglés al español es nuestra.

²²³ [Museo de Arte Ateneo Wadsworth] La traducción del inglés al español es nuestra.

mercado artístico. Los dos fueron los primeros artistas rusos invitados al "Documenta 8" en Kassel en el año de 1987.

Sus exposiciones individuales como binomio artístico han sido presentadas en lugares tan importantes como: "Museum of Modern Art"²²⁴ en Oxford (1985), "Museo de Artes Decorativas" en Louvre París 1985 y 1986, "NGBK" (Alemania, 1987) "Brooklyn Museum of Art" (EEUU, 1989), "Museo de Arte Moderno" (Alemania, 1997), "Museo de Arte de Kamakura" (Japón 2003), "Universidad Museo Yeshiva" (EEUU 2002 Y 2003). Sus trabajos forman parte de reconocidas colecciones tales como: "Whitney Museum of American Art" (New York), "Stedelijk Museum" (Amsterdam), "Albertina" (Viena), "Museo Ludwig" (Cologne), "San Francisco Museum of Art", "Museum of Modern Art"²²⁵, en Nueva York, "The Metropolitan Museum of Art",²²⁶ en Nueva York, "Solomon R. Guggenheim Museum",²²⁷ en Nueva York, "The Victoria and Albert Museum",²²⁸ en Londres. El dúo artístico ha tenido más de 60 exhibiciones individuales alrededor del mundo.

Su metodología consiste en analizar los discursos establecidos mediante su deconstrucción; entre sus herramientas se sirven de la mimesis de distintos estilos con diversos fines, aunque típicamente lo realizan con la intención de satirizar alguna situación por ellos percibida. En tal virtud son los fundadores de *Sots-art* (Socialist Art) una forma crítica basada en la apropiación de los íconos de la propaganda y del estilo tanto pictórico como gráfico del Realismo Socialista; emulan también las características estilísticas del Arte Pop, realizan pinturas de resolución Neoclásica, Expresionismo Abstracto, y Expresionismo Geométrico. El mayor despliegue de diversidad estilística del dúo es expuesto en su proyecto *The Most Wanted and The Least Wanted Painting*²²⁹, proyecto en el cual están dispuestos a facturar las imágenes y los estilos que el público de un país o ciudad escoja por medio de encuestas.

Komar y Melamid han utilizado pinturas instalaciones y performances para debatir, criticar la manipulación que gobiernos y poderes han utilizado para escribir la historia. Su accionar que no se limita, pero que incluye la elaboración de piezas artísticas de manufactura tradicional siempre está circunscrita a una intención conceptual.

En el grupo se disuelve el sentido de autoría y pertenencia, aunque solo uno de los dos elabore o idee una obra, los dos la firman.

Respecto a las convicciones del colectivo soviético, un punto clave en nuestro presente cuya marca es la Globalización, o la libertad de mercado mundializada: Komar y Melamid oponen conceptualmente el estado a la empresa lo ilustran sus²³⁰ propias palabras al referirse a una serie de trabajos "Sots-art is not equivalent to the later understanding of pop art as an elitist reflection on the visual imagery of popular and mass culture. The thing is that although the propaganda images of the Soviet 'mass media' surrounded us always and everywhere, they were never popular among the masses. They were imposed on the people by a totalitarian elite."(Komar 2015)²³¹

Cabe ubicar políticamente al tándem artístico, la posición contraria al régimen de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas que se empieza a observar en las acciones provocativas de

²²⁴ [Museo de Artes Modernas]. La traducción del inglés al español es nuestra.

²²⁵ [El Museo de Arte Moderno]. La traducción del inglés al español es nuestra.

²²⁶ [Museo Metropolitano de Arte]. La traducción del inglés al español es nuestra.

²²⁷ [Museo Solomon R. Guggenheim]. La traducción del inglés al español es nuestra.

²²⁸ [El Museo Victoria y Alberto]. La traducción del inglés al español es nuestra.

²²⁹ [*La Pintura más Deseada y La Pintura menos Deseada*]. La traducción del inglés al español es nuestra.

²³⁰ Aunque la opinión la emite Komar, nos permitimos utilizar el plural pues al brindar estas declaraciones sobre la obra conjunta, se encuentra presente Melamid quien no las objeta.

²³¹ ["Sots-art no es el equivalente a el concepto posterior de pop art como una reflexión elitista de la imaginaria visual popular y de la cultura de masas. La cosa es que aunque las imágenes de propaganda de los mass media soviéticos nos rodearon siempre y en todo lugar, ellos no fueron nunca populares entre las masas. Ellos fueron impuestos a la población por una élite totalitaria."(Komar, 2015)]

su temprana vida artística en su país, que culminan con su participación en la *Bulldozer Exhibition*, una acción definitivamente política antes que artística,²³² sumada a los admiradores y amigos de los que se adorna el dúo ²³³ se constata finalmente en su emigración definitiva a la contraparte político económica: a Estados Unidos portaestandarte del liberalismo económico y de la Globalización.

Tanto Vitali Komar como Melamid acuñaron el término de *Sots-art* (abreviación de Arte Socialismo), en sus palabras una suerte de *Conceptual Pop* (Komar 2015)²³⁴ a su criterio se diferencia del *Pop Art* pues constituye una crítica a la ideología, mientras que el segundo trata sobre la propaganda del consumo. Con el *Sots Art*, cuestionan y critican el arte y el sistema socialista, expuesto en plena guerra fría les garantiza el soporte de la contraparte, de Estados Unidos ¿previeron la imperfección terminal del arte y del sistema socialista?

Posteriormente en su serie *Post Art* ²³⁵ presentan obras reconocibles de *Pop Art* estadounidense malogradas "The viewer can see famous works by Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Robert Indiana and other pop artists as they might be after a nuclear war or a political or natural disaster." (Komar 2015)²³⁶ ¿Si con su obra temprana se opusieron al arte socialista oficial, el *Realismo Socialista*, con estas obras anticipan también el colapso del arte capitalista?

En la serie *Scenes from the Future* presentan escenas apocalípticas de los paisajes urbanos más icónicos, en sus palabras "This project also included Pictures from the Future: drawings and landscapes of the ruins of modern architecture, such as the Guggenheim Museum and MoMA in New York."²³⁷ (Komar 2015) aquí planteamos una segunda pregunta ¿temen sospechan o aun pronostican el colapso no solamente del arte, sino del sistema izado por la globalización? No sería la primera vez que observan tales cambios, la pareja artística por las antigüedades aun veneradas durante su formación en su etapa juvenil aprenden del cambio del régimen autocrático del Zar, al régimen comunista que rigió al URSS, y también constató en primera persona de modo vivencial el cambio de régimen socialista a la democracia occidental liberal que rige Rusia hoy. Komar y Melamid, los emigrantes desencantados del socialismo, ¿se defraudarán ahora del hipercapitalismo? "seeing contemporary pop art through the patina of time means seeing our own time from the future, along with its tragic history and aesthetic values" (Komar, 2015)²³⁸.

El proyecto más famoso del dúo Komar y Melamid es *The Most Wanted paintings and The Least Wanted Paintings*, ²³⁹ el cual comenzó en 1995 en este realizan estimaciones basadas en verdaderas encuestas de opinión que versan sobre las preferencias del público en arte

²³² El propio organizador de la *Bulldozer Exhibition* a sus ochenta años declara "The exhibition was prepared as political act against the oppressive regime, rather than an artistic event." (Rabin, 2010) [la exhibición fue preparada como un acto político contra el régimen opresivo, más que como un evento artístico]

²³³ "[...] among people who were very close. I remember how the leader of Soviet dissidents, the inventor of the hydrogen bomb Andrei Dmitrievich Sakharov, liked our Sots-art very much, especially the works which combined difference styles" (Komar, 2015). [... entre otras personas que fueron muy cercanas recuerdo como al líder de los disidentes soviéticos, el inventor de la bomba de hidrógeno Andrei Dmitrievich Sakharov le gustaba nuestro Sots-art mucho, especialmente los trabajos que combinaban diferentes estilos](Komar, 2015). La traducción del inglés al español es nuestra.

²³⁴ [*Pop conceptual*] (Komar, 2015).

²³⁵ Para más información:

SAATCHI GALLERY. 2015. Vitaly Komar & Alexander Melamid [en línea]. noviembre, 13, 2014.[citado en noviembre, 16, 2015]. Disponible en Internet en: http://www.saatchigallery.com/artists/vitalykomar_alexandermelamid.htm?section_name=postpop

²³⁶ ["El espectador puede ver famosos trabajos de Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Robert Indiana y otros artistas pop como podrían estar después de una guerra nuclear o un desastre natural o político"]. (Komar, 2015). La traducción del inglés al español es nuestra.

²³⁷ [Este proyecto también incluye cuadros del futuro: dibujos y paisajes de las ruinas de la moderna arquitectura tales como el Museo Guggenheim y el MoMA en Nueva York] (Komar, 2015). La traducción del inglés al español es nuestra.

²³⁸ ["ver el pop art contemporáneo a través de la pátina del tiempo significa ver nuestro propio tiempo desde el futuro, a lo largo con su trágica historia y valores estéticos."] (Komar, 2015). La traducción del inglés al español es nuestra

²³⁹ [Las Pinturas más Deseadas, Las Pinturas Menos deseadas]. La traducción del inglés al español es nuestra

pretendiendo establecer que exactamente quiere ver un público objetivo. Una vez determinadas las características de la pintura, la realizaban con la composición, el color, y la anécdota escogida por los encuestados. El proyecto refleja "the artists interpretation of a professional market research survey about aesthetic preferences and taste in painting." (Día Art 2001)

En un intento por replantear el criterio del *Realismo Socialista* pretenden descubrir cuál es el verdadero arte del pueblo. Su primera experiencia constituyó *Americas Most Wanted and Americas Least Wanted Paintings*, una vez culminado el proyecto, los cuadros resultantes se hicieron públicos en la exhibición *The Peoples Choice*, la cual tuvo lugar en el "Alternative Museum"²⁴⁰ de Nueva York. Posteriormente consiguieron prolongar este proyecto gracias al soporte de "Día" y el "Chase Manhattan Bank". Las ulteriores prospecciones de mercado fueron publicadas en línea bajo el nombre *The Most Wanted Paintings on the WEB*²⁴¹ e incluyeron el análisis de mercado de muestras²⁴² poblacionales de: Alemania, China, Dinamarca, Estados Unidos, Finlandia, Francia, Holanda, Islandia, Italia, Kenia, Portugal, Rusia, Turquía, Ucrania, y la Web. (Día, 2001). Cabe anotar que su interés no reside en realizar la pintura más aceptada por cada uno de estos países, sino en destacar las bondades del mercado no solo como metáfora, sino como extensión de la democracia. La conexión de su curiosidad estética con su curiosidad política no tarda en resaltar "[...] I discovered that the President has his own pollsters, who work on polls every minute "(Melamid, 1994)²⁴³.

La pareja de artistas es invitada a realizar una obra *Site Specific*²⁴⁴ en la frontera que separa Estados Unidos de México, como parte del evento bilateral "InSite" en su capítulo 2000-2001. Como marco geográfico los artistas ruso-americanos escogen las ciudades colindantes de Tijuana en México y San Diego en EEUU. Deciden realizar una extensión simplificada de su obra *The Most Wanted and The Least Wanted Painting* al igual que en este proyecto, tomaron como tema el concepto del mercado, decidieron emular el análisis de mercado por medio de herramientas como *focus groups* y *polls* constatando la preferencia de elementos como: el color favorito, la escena preferida, presencia o ausencia de animales o personas estratificando incluso en sus primeros trabajos las preferencias en clases sociales (Melzer *et al.* 1990. Pp.70, 71) desean así establecer cuál es la pintura más deseada en los puntos más cercanos de ambos lados de la frontera México-estadounidense, surge así *La pintura más deseada en San Diego, La pintura más deseada en Tijuana*.

En colaboración con estudiantes de la "San Diego State University" en Estados Unidos, y del "Colegio de la Frontera en México" realizaron sendas encuestas cuyos datos atraviesan las fronteras una y otra vez hasta poder configurar la apariencia de la obra: las dos pinturas son marineras que presentan la orilla, la realizada para Tijuana muestra a un ser humano trabajando en labores agrícolas, el otro personaje es un felino, el mar es completamente calmo y estanco. El cuadro realizado para San Diego presenta una pincelada más fuerte, también mayor contraste tonal representa a un hombre y una mujer sentados, el cielo tiene nubes, en el mar algo alborotado se puede observar un delfín. Tanto la de San Diego, como la de Tijuana tienen elementos vegetales como por ejemplo una palmera en el extremo derecho, y poseen detalles geográficos como una mediana peña.

²⁴⁰ [Museo Alternativo.] La traducción del inglés al español es nuestra.

²⁴¹ Para más información consultar:

DÍA. 2001. The Survey Results [en línea], Febrero, 1, 2001 [consultado en noviembre, 16, 2015]. Disponible en Internet en: <http://awp.diaart.org/km/surveyresults.html>

²⁴² Esta es una acción artística, no una investigación científica. Las muestras no corresponden al criterio estadístico de representatividad que exige un verdadero trabajo deductivo que pretenda generalizar las conclusiones.

²⁴³ [... descubrí que el Presidente tiene sus propios encuestadores, los cuales trabajan en encuestas cada minuto] "(Melamid, 1994). La traducción del inglés al español es nuestra.

²⁴⁴ [Específica para un lugar]. La traducción del inglés al español es nuestra.

Cabe anotar que este resultado final no es la obra de arte, de hecho a nuestro parecer los dos cuadros pintados no poseen valor artístico alguno, son un par de documentos más de la que si es su obra de arte: el proceso performático, recorramos este proceso con mayor detenimiento; Komar y Melamid, durante el tiempo en que laboraron en sociedad abrazaron como tema principal de su obra el concepto de mercado occidental como metáfora de libertad y de democracia participativa, concepto que constituye la panacea del liberalismo económico, particularmente en la serie de cuadros realizados con el criterio del público, serie a la que pertenecen los cuadros presentados, pretenden satirizar los objetivos artísticos del socialismo desde el sistema de mercado²⁴⁵, pero sin la contraparte socialista, prácticamente extinta desde la caída del Muro de Berlín, la crítica no tiene antítesis que descalificar, la ironía no halla blanco al cual poner en evidencia y desautorizar, por lo que el criterio de mercado del que se sirven, se presenta a sí mismo como elemento a ser analizado. En este sentido, el trabajo en Tijuana en la coyuntura del 2000, lejos de ejemplificar las bondades del mercado hace reflexionar sobre la falsedad y debilidad de lo que se nos ofrece como participación democrática, y sobre las imperfecciones de nuestro santo grial: el liberalismo económico mundializado.

Como señala Steiger en la globalización se dispersan los procesos de manufactura a nivel planetario (2003, p. 50), todas las operaciones de adición de valor pueden migrar libremente por el mundo; en el caso particular de la obra del par ruso, todos los elementos tales como el cuestionario y los datos que consigue representan la operación de prospección de mercado y de diseño del producto, estos datos atraviesan la frontera mexicano estadounidense constantemente portando información sobre el grado de expresividad de las pinceladas, estación del año que el público prefiere ver representada, escenas del natural que los encuestados prefieren se muestren, en este caso la prospección del mercado se realiza lejos del resto de operaciones pues como observa Munguía a medida que el intercambio de mercancías se globaliza, los productos ya no se fabrican en un solo lugar, sino que son el resultado final de una serie de procesos productivos que se llevan a cabo en varios países (2014).

Posteriormente, basándose en los datos “migrantes” confeccionan la obra, el aura de la pieza artística pictórica, trae a mente la producción especializada cuya particularidad puede ser la intervención de la alta tecnología o el conocimiento técnico, este último, el hermético conocimiento del “saber hacer” es más acorde con el caso de las pinturas que aquí acometemos.

Los cuadros terminados son exhibidos en el “San Diego Museum of Art” y en el “Centro Cultural Tijuana”, este nuevo desplazamiento nos hace reflexionar que incluso la obra terminada nuevamente tiene su visa vigente, puede migrar nuevamente.

Es nuestro parecer que en este punto con la obra podemos reflexionar sobre la estrategia de las empresas transnacionales de la Globalización las cuales tienen procesos productivos que se reparten por todo el mundo desde los últimos pasos como la comercialización en el extranjero de los bienes exportados, pasando por procesos intermedios como el ensamblaje y subensamblaje de sus partes y retrocediendo incluso hasta estados iniciales de los primeros procesos tales como la investigación²⁴⁶, y el diseño del producto (Munguía, 2014).

²⁴⁵ “In a neat stroke, the socialist dream of a people’s art is realised with the tools of corporate capitalism.” (Rugoff, 1994)
[En un golpe limpio, el sueño socialista de arte popular se realiza con las herramientas del capitalismo corporativo]. La traducción del inglés al español es nuestra.

²⁴⁶ Una de las partes indispensables de la investigación es la prospección de mercado.

Se conforman cadenas de producción internacionales cuyos "eslabones", es decir cada uno de los componentes de adición de valor, producen distintas cifras a las balanzas comerciales de los países que participan de la cadena de producción internacional. De esta marcada diferencia en los ingresos y ganancias saben muy bien México y Estados Unidos.

Es imprescindible entender también que una de las características de la Globalización es que los modos de producción, que como vemos se configuran a escala planetaria, se basa en la Nueva Economía.

La Nueva Economía, al igual que la obra de Komar y Melamid, se centra en la información como base de la producción, la productividad y la competitividad, se refiere al manejo de datos pero principalmente al *know how*.²⁴⁷ La producción en sus operaciones y componentes, puede migrar la materia prima, pueden migrar los sub-ensamblaje, y los ensamblajes, pero no puede migrar la tecnología, convirtiendo eternamente a la periferia en productora, o compradora eterna de objetos cuya tecnología siempre le será vedada y prohibida. Las actividades que acarrear mayor valor agregado como posventa, mercadeo, investigación y desarrollo y concepción permanecen en las fases centrales (en los países desarrollados), los procesos que demandan mano de obra se exteriorizan y son delegados a las fases periféricas (en los países en desarrollo) manteniendo los bajos salarios (Durán y Zacliver 2013, p.9).

Conclusiones.

Concluimos que el grupo artístico formado por Komar y Melamid se sirve de la diversidad de estilos y lenguajes para la decostrucción de un determinado discurso previamente posicionado. Su obra tiene que ser entendida siempre en el campo de lo conceptual. Por sus trabajos anteriores podemos también concluir que el tandem artístico Komar y Melamid pone atención a política y medios de producción.

Aunque en algunas series ponen en cuestionamiento el arte capitalista representado por el Pop Art y el Expresionismo Abstracto, en un inicio ganan notoriedad al oponerse al arte socialista oficial, son manifiestamente adeptos al sistema liberal estadounidense, del cual ya son parte como ciudadanos y como productores.

La obra *La pintura más deseada en San Diego, La pintura más deseada en Tijuana* cobra especial importancia al ser ejecutada en el *divortium* entre fase central y periferia, en el punto en el que choca el país desarrollado con el país en desarrollo: Tijuana y San Diego. En este punto específico²⁴⁸ la obra no consigue aleccionar sobre las bondades democráticas de las encuestas, sobre la revolución liberadora de los *pulls* de opinión, no consigue enaltecer el nuevo arte del pueblo conseguido con las herramientas del capitalismo.

Su lectura deriva hacia el tema de una migración muy especial y específica de la Globalización²⁴⁹: la migración de la cadena de valor añadido, la migración y deslocalización de cada uno de los pasos que convierten las intenciones empresariales en producto terminado, la migración de la especialización marcada por las sempiternas distancias tecnológicas que aseguran la permanencia de las operaciones más lucrativas en las fases centrales, y la extranjerización de las operaciones menos lucrativas y empobrecedoras a las fases periféricas, son las que verdaderamente fronterizan a los países desarrollados de los países en vías de desarrollo, entre ellos resultan fronterizados todos los pequeños países hispanoamericanos.

²⁴⁷ [Se puede traducir como "saber hacer"]. La traducción del inglés al español es nuestra.

²⁴⁸ La especificidad de espacio (comisionada) permite la otra lectura

²⁴⁹ La especificidad del tiempo en el que es hecha la obra (me refiero a la acción performática) permite esta segunda lectura.

3.4.2 Desplazamiento de la producción y entrega: *Brinco*.



Fig. 25 Judi Werthein, *Brinco*, 2005, acción artística y objeto artístico, tiraje de mil pares, InSite 2005.

Judi Werthein artista argentina nace en Buenos Aires en 1967, realiza sus estudios de posgrado en la Universidad de Buenos Aires donde se hace acreedora a un Máster en Arquitectura y Urbanismo en 1993. Posee exposiciones individuales en varios países como: Alemania, Argentina, Cuba, España, Estados Unidos. Tiene a su haber también unas 64 exposiciones colectivas ofrecidas en: Alemania, Argentina, Austria, Bosnia Herzegovina, Canadá, Colombia, Cuba, España, Estados Unidos, Francia, Guatemala, Holanda, Hungría, Italia, Lituania, Luxemburgo, México, Reino Unido, Rumanía, Suecia, Suiza. Ha sido invitada a varias residencias internacionales para artistas entre las que se destacan: Lambent Fellowship, RIAA, Ostende, Argentina, 2006; InSite 05, San Diego/Tijuana, 2003-2005; Chinati Foundation, Marfa, Texas, 2003. Actualmente alterna tanto residencia como trabajo entre Brooklyn y Buenos Aires.

La artista bonaerense había abordado con anterioridad el problema de la movilidad humana, tal es así que tras ser invitada a la "7º Bienal de la Habana" (17 de noviembre de 2000 a 6 de enero de 2001) con el tema *Uno más cerca del otro*, junto con su esposo y compañero, el artista Leandro Erlich presentan la foto instalación *Turismo*. Haciendo alusión al rubro turismo que ha servido como un flujo importante de divisas para la isla sitiada por un embargo económico impuesto por Estados Unidos, y al hecho de que por las propias restricciones los isleños no pueden ser sujetos de turismo, los dos artistas argentinos decidieron llevar artificialmente el exótico exterior a la isla: armaron un fondo con un paisaje alpino, con falsa nieve de poliestireno extruido y algunos pares de esquís y tomaron fotos instantáneas a cuantos "turistas" lugareños se prestaron como modelos.

La organización del evento artístico "InSite" contacta a Judi Werthein, tanto a ella como a un grupo de selectos artistas les propone participar en una residencia artística que típicamente toma más de un año de duración. La residencia culmina con la elaboración de piezas de arte público específicas para el espacio que separa las ciudades de Tijuana y de San Diego, las cuales se presentan entre los meses de agosto 28 y noviembre 13 de 2005.

El proyecto original de la artista consiste en crear una plataforma desde la cual discutir la noción de conciencia. A lo largo de sus dos años de residencia Werthein decide eliminar su proyecto original y cambiarlo por un segundo, que es el que finalmente ejecuta: se propone la realización de un objeto utilitario que ponga en relieve varios aspectos particulares de la producción transnacional en la globalización (Gutiérrez 2007, p.14). Encuentra que el principal aspecto que ronda en la frontera es el de los inmigrantes. Para el sector económico empresarial, y para los estados de las fases centrales, conformados por los países desarrollados, existen dos tipos de inmigrantes nominados y normados de acuerdo al factor de producción que portan: trabajo o capital, Springer lo resume así:

“Las personas que llegan a México con capital y recursos educativos legalmente son migrantes, pero económicamente son considerados inversionistas [...] mientras que al trabajador manual mexicano que cruza la frontera norte sin documentos se le considera socialmente un delincuente, no se le reconoce su aportación económica al país receptor y en su país es víctima de los *coyotes* (gestores informales), de los cárteles de la droga y de los cuerpos policíacos” (2012, p. 42)

La artista argentina con mucha sensibilidad se decide por los últimos, por los relegados, por los inmigrantes trabajadores que infringiendo la ley pretenden ingresar en territorio extranjero para alquilar sus brazos y su tiempo de vida.

El acto de ingresar ilegalmente en Estados Unidos generalmente en plena obscuridad se conoce en el argot de los inmigrantes como *Brinco*, es este precisamente el nombre del proyecto de la artista argentina, el cual consiste en la concepción, diseño, manufactura y distribución deslocalizada de unas zapatillas para inmigrantes ilegales. *Brinco* es también el nombre del producto: las zapatillas concebidas por la artista, cuyo diseño final consiste en una suerte de híbrido entre zapatillas deportivas y equipo de supervivencia o kit contra inclemencias para sortear el terreno hostil que separa los dos países norteamericanos.

Cada una de las partes del equipo ciertamente ofrecen una ingenua ayuda al inmigrante²⁵⁰ pero principalmente narran y registran particularidades de los contratiempos a los que estos se ven enfrentados: el producto concebido es un calzado pues el medio de transporte más popular entre los inmigrantes ilegales son sus propios pies, es de caña más bien alta para evitar esguinces y torceduras en los acrobáticos saltos y largas caminatas de hasta tres días de duración que tendrán que mantener (Werthein 2011), también para bloquear la acción nociva de las aguzadas rocas, espinas de cardos, cactus, agujones de arañas, alacranes, escolopendras y en fin toda clase de ponzoña, filo y punta vegetal, mineral y animal de las que abundan en el camino.

Las zapatillas de apariencia deportiva están equipadas con una minúscula brújula de aceite para ayudarles en su orientación en el desierto y en la sierra. Cuentan también con una diminuta linterna, pues las horas preferidas para realizar el cruce son las de la noche para evitar ser visibles a la “Border Patrol²⁵¹”, y para evitar la inclemencia del sol deshidratador que ha acabado con la vida de miles de ilegales. Los *high tops*²⁵² incluyen también una dosis de N-(4-hidroxifenil) etanamida, un químico de propiedades antipiréticas, pero principalmente

²⁵⁰ “[...] the compass, ashlight and the map imprinted in the insole were representations, not high-tech gadgets that would guarantee a successful trip crossing the Mexican northern border.” [...] la brújula, la linterna y el mapa impreso en la suela eran representaciones, no artilugios de alta tecnología que garantizarían un exitoso cruce de la frontera del norte de México] (Gutiérrez, p.16). La traducción del inglés al español es nuestra.

²⁵¹ [Patrulla Fronteriza]. La traducción del inglés al español es nuestra.

²⁵² High tops, comúnmente Hi tops es el nombre con el que el público estadounidense conoce a los calzados deportivos usualmente utilizados para practicar deportes tales como el básquet, estos zapatos poseen la caña tan alta que puede cubrir prácticamente toda la porción del tobillo. En la cultura Hip hop ciertas versiones de este tipo de calzado, son artículos de colección y de culto.

analgésicas ya que durante el brinco, es decir durante la internación ilegal en terreno estadounidense, mucha gente resulta herida.

Tiene también un pequeño bolsillo escondido en el interior de la lengüeta de las zapatillas para portar algo de dinero, el último con el que contaría el inmigrante en caso de ser robado pues es sabido que estos viajeros ilegales son acosados por narcotraficantes o que tienen que pagar a traficantes para que los guíen. En la suela abatible de las zapatillas se encuentran registradas las rutas más populares perfectamente ubicadas en un mapa.

La zapatilla en su estética también es plena de significados: en la parte central y superior de la pieza que cubre el talón, tiene la imagen de San Toribio Romo, el santo patrono a quien rezan los emigrantes antes de intentar escurrirse por la valla fronteriza, de donde se entiende que el éxito del periplo no depende únicamente de la habilidad del viajero, sino también de su suerte, o mejor dicho de la venia de los santos de su cultura. La parte trasera del zapato está adornada con el águila azteca que identifica los productos hechos en México ²⁵³, representa el lugar de origen y el acervo cultural que se porta, en la parte delantera del calzado, justo sobre los dedos se encuentra otro elemento ornamental: el águila estadounidense acuñada en el *quarter dollar*, que a su vez simboliza el destino que persiguen los migrantes.

En su etiqueta interior se puede leer la declaración: " made in china by workers paid 42 dollars a month with 12 hour work days and no days off" ²⁵⁴

La prospección y análisis de mercado es dirigida desde Estados Unidos (fase central) consistió en la entrevista con hispanoamericanos que ya habían dado el brinco al menos una vez en su vida, y también con coyotes para determinar los problemas que enfrentan los inmigrantes en sus travesía, y así prever sus necesidades. En base a esas necesidades, la operación del diseño es realizada por la artista argentina y un equipo de peritos del ramo. Es importante recalcar que esta operación también es realizada en Estados Unidos (fase central).

Una vez determinada con exactitud la apariencia que tendrán las zapatillas, desde Estados Unidos Werthein ordena la manufactura de mil pares de estos calzados a China, así en el gigante asiático se realiza la tercera operación: la producción.

Quinientos pares de *Brincos* terminados son vendidos como bienes suntuarios en la elegante boutique "Blends" en San Diego, Estados Unidos llegando a venderse a 215 USD a la época (Isackson 2005), posteriormente también son puestos en venta en Nueva York (Gutiérrez 2007).

Los quinientos pares de calzados restantes los entrega Werthein de modo gratuito a los inmigrantes ilegales en la frontera mexicano-estadounidense (Werthein 2011), estos les incitarían a ingresar ilegalmente en la fase central.

La fase central al monopolizar las operaciones de adición de valor que generan más ganancia (diseño, mercadeo, venta) acumulan en su territorio más riqueza; por otra parte las múltiples fases periféricas condenadas a las operaciones de adición de valor que generan menos ganancia deben mantener sus bajos sueldos para seguir contando con su única ventaja

²⁵³ El logotipo del águila es "[...] un distintivo establecido por el Gobierno Federal, a través de la Secretaría de Economía, para identificar los productos hechos en nuestro país." este símbolo puede utilizarse en productos"-Elaborados en México a partir de partes o insumos mexicanos, y/o -Producidos en México y comercializados en su estado natural."(Hecho en México 2009)

²⁵⁴ ["Hecho en China por trabajadores pagados 42 dólares al mes con doce horas de trabajo diario sin días libres"]. La traducción del inglés al español es nuestra.

competitiva, deben ofrecer cada vez más flexibilidad laboral para atraer transnacionales a sus territorios.

Las estrategias macroeconómicas de las naciones en vías de desarrollo y de las naciones ya desarrolladas, y las decisiones microeconómicas de las empresas se traducen en la economía familiar y personal: en las periferias la acumulación de operaciones que generan menos ganancia se transcribe en menores sueldos individuales, la creciente flexibilidad laboral produce a su vez inseguridad en el trabajador que cuenta cada vez con menos derechos y prestaciones.

En el otro extremo, en las fases centrales, la situación es bien distinta: los individuos se concentran en actividades menos físicas y más intelectuales, más apetecibles, el esfuerzo de sus labores al completar etapas productivas de mayor valor, es mejor pagado.

El trabajador de la periferia al comparar su situación con la situación propia del trabajador de las fases centrales, fácilmente decide emigrar hacia las fases centrales para librarse de su imposición geográfica, y para beneficiarse de la ventaja geográfica de la fase central. Así como en la obra de la artista argentina el propio circuito, el propio sistema que se beneficia de la externalización de la cadena de valor, circuito simbolizado por los propios bienes terminados, por los zapatos, sirve para incentivar la migración.

De todos los trabajos presentados en el volumen 2005 de Insite, Brinco de la argentina Werthein fue el más controversial. El producto final y la intervención artística llamaron la atención de los media, desde la "Associated Press", la "BBC", "Univisión", "Fox News", "MSNBC" se comentó con mayor o menor indignación particularmente el hecho de que los zapatos fueron donados a los inmigrantes ilegales. La artista fue acusada por el conductor y presentador de la "CNN" Lou Dobbs y por los reporteros de la cadena "Fox News" de ayudar y de incentivar a la inmigración ilegal, y por Peter Lanteri, portavoz de los "Minuteman", de complicidad, ya que a su criterio "What she's doing is helping people break the law," (Lanteri, 2005).

Conclusiones.

Nos pareció muy curioso, y al menos decididor, que el elemento ornamental añadido en la parte frontal del calzado, en la dirección hacia la que avanza el inmigrante y a la que se adelanta su deseo, sea específicamente el águila de la moneda estadounidense, nosotros concluimos que el inmigrante no parte tanto a la nación del águila, cuanto al elemento en el que cotidianamente reposa esta águila en particular: parten al dólar, simplemente a la mejora económica.

El águila azteca bordada en el talón, identifica los bienes y servicios hechos en México, sabemos que el calzado fue manufacturado en China, por lo que en este caso, entendemos la amarga ironía: el logotipo no identifica al calzado, sino a su portador, al emigrante; el emigrante con denominación de origen es exportado subrepticamente como un servicio más que traerá un flujo de retorno a la balanza comercial nacional, o es importado ocultamente y de modo ilegal por las empresas para producir también en destino un flujo positivo: el *saving* diferencial entre el salario de un nativo y un ilegal, ahorro traducido en la balanza final en ganancias para la empresa.

El proyecto cruzó la frontera para determinar el producto a realizar, volvió a cruzar la frontera para determinar las características del calzado, por tercera vez cruzó las fronteras para disponer su manufactura bajo los detalles y especificaciones acordadas, después como

producto terminado viaja a través de la frontera para su venta. El calzado en su etapa final, es decir en su distribución, al formar parte del potencial trabajador mexicano, o por extensión del hispanoamericano, nunca más volverá a moverse entre las fronteras ni legalmente, ni libremente.

Entre las fronteras de las regiones centrales y las periféricas, entre las fronteras de los países plenamente desarrollados e industrializados pueden migrar las operaciones de prospección de mercado, las de diseño del producto, puede migrar el capital, la materia prima, el producto semi confeccionado, puede migrar el producto terminado, pero no el ser humano reducido a recurso.

Rescatemos finalmente otra migración sutil, trascendiendo al proyecto, el calzado *Brinco* migra de nominación y concepción de objeto utilitario en manos de los inmigrantes, a objeto de culto u objeto de deseo en las boutiques de EEUU, finalmente migra a pieza de arte en manos de los coleccionistas.

Bibliografía

FUENTES CITADAS

Impresa

MELAMID, Alex. 1994. In: *The Nation*. 1994. Painting by Numbers: The Search for a People's Art. Nueva York: The Nation, 1994. Pp.334-338.

MEZLER, Arthur; WEINBERG, Jerry; ZINMAN, Richard. 1990. Democracy and the Arts. Londres: Cornell University Press. p.70. ISBN 0-8014-3541-2

SPRINGER, José. 2012. Estéticas nómadas, realidades híbridas. In SPRINGER, José. *Migraciones: territorios y fronteras. Desplazamientos culturales y nomadismo artístico*. 1ª ed. Valencia (España): Editorial Universitat Politècnica de Valencia. Colección Diversia. ISBN 978-84-8363-985-6, p. 41-59

STEGER, Manfred. *Globalization: A very short introduction [Globalización: una muy corta introducción]*. New York: Oxford University Press, .2003. ISBN 978-0-19-955226-9.

Digital

Día Art. 2001. *Director's Introduction to The Most Wanted Paintings on the Web* [en línea] [febrero, 01, 2001] [citado en noviembre, 14, 2015]. Disponible en Internet en: <http://awp.diaart.org/km/intro.html>

HECHO EN MÉXICO. 2009. *Utiliza la marca hecho en México en tus productos* [en línea]. Agosto, 5, 2009, [citado noviembre, 26, 2015]. Disponible en Internet en: <http://www.hechoenmexico.gob.mx/HechoEnMexico/iniciopregrec.do?method=inicioPreguntasFrecuentes>

GUTIÉRREZ, Laura. 2009. Sneaking into the Media: Judi Werthein's Brinco Shoes and Post-Border Art, Illegal Immigration, Global Labor and Mass Media. In: ACADEMIA [en línea]. 2009. [citado noviembre, 26, 2015] Disponible en Internet en:

https://www.academia.edu/630676/Sneaking_into_the_Media_Judi_Werthein_s_Brinco_Shoes_and_Post-Border_Art_Illegal_Immigration_Global_Labor_and_Mass_Media

GRIMES, William. 2015. Alexander Melamid Begins *Artenol*, an Art Magazine. In: *The New York Times*. junio, 8, 2015 [consultado noviembre, 17, 2015]. Disponible en Internet en: <http://www.nytimes.com/2015/06/09/arts/design/alexander-melamid-begins-artenol-an-art-magazine.html>

ISACKSON, Amy. 2005. Cruzar la frontera "con estilo". In *BBC Mundo.com* [en línea], noviembre 17, 2005 [citado en noviembre, 25, 2015]. Disponible en Internet en: http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_4447000/4447040.stm

KOMAR, Vitaly. 2015. In: *TATE Modern*. Artist interview: Vitaly Komar and Alexander Melamid [en línea].septiembre, 2015.[consultado noviembre, 12, 2015]. Disponible en Internet en: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/ey-exhibition-world-goes-pop/artist-interview/vitaly-komar-and-alexander-melamid>

LANTERI, Peter, 2005. In: *NY DAILY NEWS*. THESE HI-TOPS FOR SNEAKING ACROSS BORDER B'KLYN ARTIST GIVES \$215 SHOES TO MEXICANS TRYING TO GET INTO U.S. ILLEGALLY. [Estos botines para entrar furtivamente por la frontera. Artista de Brooklin da zapatos de \$215 a mexicanos para que entren ilegalmente en EEUU.] KENNEDY, Helen [en línea]. Noviembre, 18, 2005. [citado noviembre, 25, 2015]. Disponible en Internet en: <http://www.nydailynews.com/archives/news/hi-tops-sneaking-border-b-klyn-artist-215-shoes-mexicans-u-s-illegally-article-1.656905>

MELAMID, Alexander. 2015. In: *TATE Modern*. Artist interview: Vitaly Komar and Alexander Melamid [en línea].septiembre, 2015.[consultado noviembre, 12, 2015]. Disponible en Internet en: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/ey-exhibition-world-goes-pop/artist-interview/vitaly-komar-and-alexander-melamid>

MUNGUÍA, Carlos. 2014. Mundialización de la producción: las Cadenas Globales de Valor. In: *Forbes* [en línea]. febrero, 25, 2014 [citado noviembre, 18, 2015]. Disponible en Internet en: <http://www.forbes.com.mx/mundializacion-de-la-produccion-las-cadenas-globales-de-valor/>

RUGOFF, Ralph. 1994. Komar and Melamid. In: *Frieze Magazine* [en línea] mayo, 16, 1994 [citado: noviembre, 11, 2015]. Disponible en Internet en: http://www.frieze.com/issue/review/komar_and_melamid/

WERTHEIN, Judi. 2006. In: *Para ti*. CÚPULA, Alejandro [en línea]. Enero, 2006. [consultado noviembre, 24, 2015]. Disponible en Internet: http://www.parati.com.ar/lo-nuevo/actualidad/judi-werthein/8140.html?fb_comment_id=565488210136146_960057864012510#ff9f5d70c

WERTHEIN, Judi. 2011. In: *ArtTalk*. 1 09 Level 2 Gallery The Irresistible Force Judi Werthein [en línea].Septiembre, 8, 2011 [consultado noviembre, 25, 2015]. Disponible en Internet en: <https://www.youtube.com/watch?v=-xXaVOOpeH8>

FUENTES SUGERIDAS DE CONSULTA:

Impreso

NATHANSON, Melvyn. 1979. *Komar Melamid Two Soviet Dissident Artists*. Illinois: Southern Illinois University Press. ISBN: 0809308878.

Digital

DIA. 2001. *The Survey Results* [en línea], Febrero, 1, 2001 [consultado en noviembre, 16, 2015]. Disponible en Internet en: <http://awp.diaart.org/km/surveyresults.html>

MELAMID, Alexander. 2012. *ART HEALING MINISTRY* [en línea]. junio, 15, 2012 [consultado noviembre, 18, 2015]. Disponible en Internet en: <http://arthealingministry.net>

SAATCHI GALLERY. 2015. *Vitaly Komar & Alexander Melamid* [en línea]. noviembre, 13, 2014.[citado en noviembre, 16, 2015]. Disponible en Internet en: http://www.saatchigallery.com/artists/vitalykomar_alexandermelamid.htm?section_name=postpop

WERTHEIN, Judi. 2007. In: TATE. *The Irresistible Force: Judi Werthein* [en línea]. septiembre, 20, 2007 [consultado noviembre, 25, 2015]. Disponible en Internet en: <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/irresistible-force-judi-werthein>

3.5 Desplazamiento masivo.

En las próximas líneas reunimos las obras de arte en las que los artistas muestran interés por la características cuantitativas de las migraciones hispanoamericanas.

Clasificamos aquellas obras en las que los artistas perciben y discursan sobre migraciones masivas en nuestra época, la de la globalización.

Observamos en las obras de los artistas dos tipos de éxodos: uno económico y uno político.

3.5.1 Éxodo económico: *The Middle of the road, La mitad del camino.*

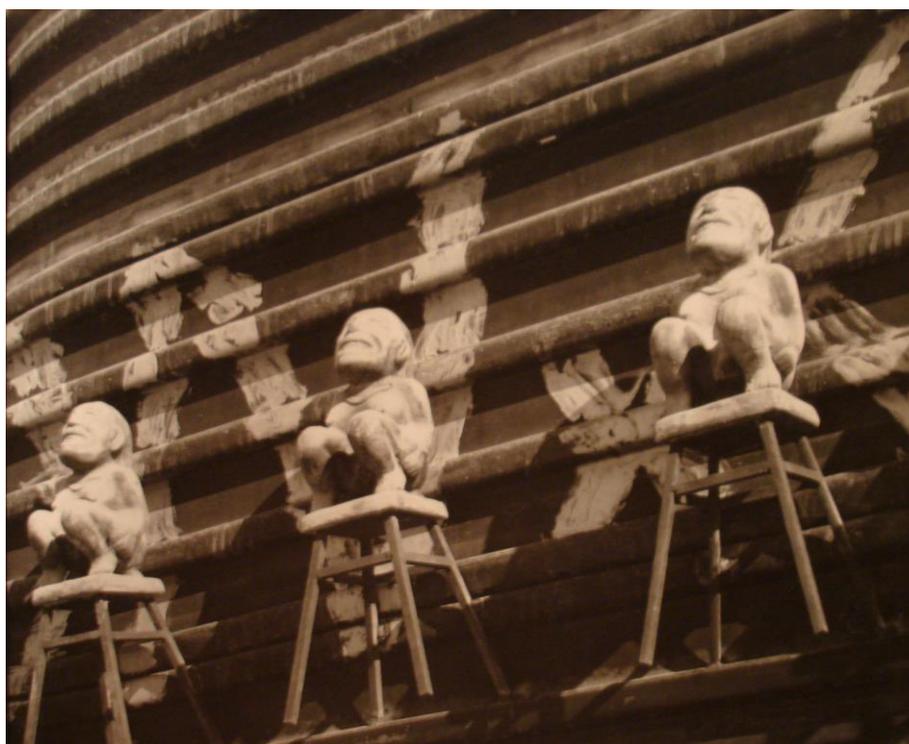


Fig. 26 Silvia Gruner, *The Middle of the road*, 1994, intervención artística, 111 figuras de yeso pintadas, sillas de hierro, dimensiones variables. InSite 1994.

Silvia Gruner, veterana artista del conceptualismo nace en México en 1959, posee una rica educación artística: tras dedicar cuatro años a su formación superior en 1982 recibe su Licenciatura en arte en la “Betzzalele Academy of Art and Design”²⁵⁵ (Jerusalén), apenas dos años más tarde realiza una Maestría en Bellas Artes en el “Massachusetts College of Art”²⁵⁶, en Boston, del año 1984 a 1986.

Ya desde el inicio de su carrera Gruner se desenvuelve con igual habilidad realizando: instalación, escultura performance, pintura y fotografía, ahora trabaja principalmente video, al cual le ofrece especial atención.

²⁵⁵ [Academia de Arte y Diseño Betzzalele]. La traducción del inglés al español es nuestra.

²⁵⁶ [Colegio de Arte de Massachusetts]. La traducción del inglés al español es nuestra.

Como artista militante del movimiento feminista, su retórica está centrada en los discursos de identidad, principalmente en lo relacionado a la identidad de género, "explora la multiplicidad de lecturas del cuerpo femenino como depositario de memorias y tradiciones culturales" (LAA 2009) por lo que suele proponer temas siempre inscritos en su interés tales como la deslocalización del cuerpo (Olivares 2007).

Sus trabajos pueden ser entendidos como documentos de investigación de identidad "sea a través de la imagen o del objeto artefacto donde el cuerpo o sus reliquias, refieren a experiencias de pertenencia y de desarraigo [...]" (Olivares 2007).

En su larga trayectoria artística, Gruner ha cosechado una nutrida cantidad de reconocimientos: Premio de Becas y Comisiones de "CIFO" (2015), "Fondo Nacional para la Cultura y las Artes- FONCA" (Mexico, 2012-2015, 2008-2011, 2002-2005, 1999-2002), "Rockefeller MacArthur Film, Video, and Multimedia Fellowship"²⁵⁷ (EE.UU., 1999-2000), y la Beca de FONCA (México, 1990-1991) (CIFO 2013).

La artista mexicana ha expuesto en diferentes lugares, entre otros Los Ángeles EEUU, México, Argentina, Brazil. Son múltiples sus exposiciones individuales y colectivas desde el inicio de su carrera artística, entre sus muestras más selectas podemos nombrar: "Galerie Commune"²⁵⁸ en Tourcoing (Francia), "La Galería LMI" (México) y en "La Caja Negra" (España), "Museo de Arte Moderno" (México, D.F.), "Museo Experimental El ECO" (México D.F), "The Jewish Museum"²⁵⁹ New York (EE.UU.), "Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía" (España), "Sala de Arte Público Siqueiros" (México, D.F), "The Power Plant"²⁶⁰ Toronto (Canadá), "The Guggenheim Museum"²⁶¹ New York (EE.UU.), "Los Angeles County Museum of Art" (EE.UU.), "Kwanju Bienal" (Ciudad del Cabo, África), "10ª Bienal de Sidney" (Australia), "Galería Ikon" (Reino Unido), "Frankfurter Kuntsverein"²⁶² (Alemania), "The Institute for Contemporary Art"²⁶³ Boston (EE.UU.), la "Segunda Bienal de Johannesburgo" Sudáfrica, "1ª Bienal Creará América", "Insite 1994" San Diego EEUU.

Gruner realiza la instalación específica para un espacio *The Middle of the road* el año de 1994 consistente en la elaboración tridimensional de 111 reproducciones de yeso de la diosa del parto de la cosmovisión huasteca. Las reproducciones fueron colocadas en la valla fronteriza de México y Estados Unidos, estas representan a Tlazoltéotl diosa de origen huasteca, adoptada por los Aztecas.

La deidad se creía que poseía cuatro facetas, que incluso se visualizaban en cuatro personalidades, ella era: la diosa de la tierra, de la carnalidad, la diosa devoradora de inmundicia (que perdona los pecados), y la diosa del parto, esta es el último aspecto al que alude la obra de Gruner.

La esculturilla de Tlazoltéotl es la representación de la deidad femenina en labor de parto vertical, la talla corresponde exactamente al momento en el que la parturienta da a luz un guerrero adulto, tal como la propia valla, último centímetro de territorio Mexicano, da a luz, hacia el lado estadounidense, adultos latinoamericanos, los inmigrantes son adultos, guerreros, tan pronto como cruzan la frontera, sin importar su edad.

²⁵⁷ [Beca Rockefeller para Film, Video y Multimedia]. La traducción del inglés al español es nuestra.

²⁵⁸ [Galería Común]. La traducción del francés al español es nuestra.

²⁵⁹ [Museo Judío]. La traducción del inglés al español es nuestra.

²⁶⁰ [La planta de energía]. La traducción del inglés al español es nuestra.

²⁶¹ [Museo Guggenheim]. La traducción del inglés al español es nuestra.

²⁶² [Asociación de Arte de Frankfurt]. La traducción del alemán al español es nuestra.

²⁶³ [El Instituto para el Arte Contemporáneo]. La traducción del inglés al español es nuestra.

Esta numerosa alineación de figuras de yeso adheridas a la valla metálica de la frontera, indica el inicio que enfrentan la gran cantidad de extranjeros al abandonar el ámbito conocido y seguro de su tierra natal, simboliza la renuncia a la anterior vida y el inicio traumático de una nueva vida, de la gran cantidad de emigrantes que abandonan México en busca de mejores posibilidades. Sugieren el éxodo masivo, desde el deprimido sur al norte; desde las periferias a las fases centrales, en general desde los escuálidos países en desarrollo hacia los países desarrollados. Fernández *et al.* observan que el fenómeno de la globalización se caracteriza por estos asombrosos movimientos masivos señalando puntualmente que “nunca antes tanta gente en el mundo se ha desplazado y cruzado fronteras” (2013, p.11).

La obra de Silvia Gruner, convierte también a México en la gran madre que pare a todas las huestes de trabajadores que copan todos los trabajos indeseados de su vecino opulento.

México, por su particular tensión al ser frontera con Estados Unidos, refleja el paso de las fases deprimidas a las fases relajadas, al mundo desarrollado, pero no es exclusividad de México el ser fuente de emigrantes, ni es Estados Unidos el único destino; en la época de la globalización; la movilidad forzada ha convertido al mundo entero en una gran ruta de migraciones, donde los hispanoamericanos formamos parte de los miles de peregrinos, ya lo observan con acierto Fernández *et al.* “Entre la población migrante de fuera de la Unión Europea, la mayoría procede de Latinoamérica – casi 1.200.000 personas.” (2013, p. 44) sumadas más de quinientas mil nacionalizaciones dadas entre el 2006 y 2011, 80% a latinoamericanos.

Resulta curioso que la propia figurilla original de jade que inspiró a Gruner es una migrante *per se*, con una singular historia. Se dice que fue colectada en México, un oficial del Emperador Maximiliano llevó la figurilla a París, posteriormente fue comprada por Robert Woods Bliss diplomático y coleccionista. En la actualidad la estatua ha culminado su periplo y descansa en Washington DC EEUU, Georgetown como parte de la colección del “Harvard’s Dumbarton Oaks” (Lerner, 2004).

3.5.2 Éxodo político: *La Regata*.



Fig. 27 Alexis Leiva Machado (Kcho), *La Regata*, 1994, instalación, embarcaciones diminutas, objetos varios de madera, cartón, plástico, papel, dimensiones variables, 5ª Bienal de la Habana, colección Museo Ludwig, Colonia, Alemania.

En Nueva Gerona, Isla de la Juventud, Cuba el 12 de febrero de 1970 nace el artista Alexis Leiva Machado (Kcho), hijo de un técnico en telecomunicaciones y de una artista popular. En su propia ciudad realiza tanto sus estudios primarios como los secundarios, los primeros en las escuelas "Josué País" y "Manuel Alcolea", y los secundarios en el seno de la "Escuela Elemental de Arte Leonardo Luberta" donde planta el germen de lo que será definitivamente su profesión.

En la "Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Habana", del año 1986 a 1990 realiza sus estudios superiores, se gradúa en las especialidades de Pintura y Escultura.

Alexis Leiva actualmente vive y trabaja en La Habana.

A la temprana edad de 16 años Kcho comienza a ofrecer sus muestras, la primera es exhibida en Nueva Gerona en el "Centro de Artes Plásticas", será el inicio de una concatenación de muestras individuales que hoy suman ya las 86; estas han sido presentadas en 21 países²⁶⁴.

Cabe un apartado especial para mencionar las muestras individuales realizadas en los eventos: Bienal de La Habana (4ª, 7ª, 8ª, 9ª, 11ª), y en la 54ª Bienal de Venecia; de igual manera debemos destacar las exposiciones personales ofrecidas en 11 museos de Brasil, Cuba, España, Estados Unidos, Israel, Panamá y Venezuela²⁶⁵.

Kcho incansable trabajador del arte cubano a lo largo de su carrera ha ofrecido la impresionante cantidad de 239 muestras colectivas que incluyen su participación en eventos tan importantes como: Bienal de La Habana (3ª, 4ª, 5ª, 6ª, 7ª, 9ª, 10ª y 11ª), 1ra Bienal del Sur

²⁶⁴ Kcho ha exhibido muestras personales en: Alemania, Austria, Brasil, Canadá, Chile, Colombia, Cuba, España, Estados Unidos, Francia, Haití, Israel, Italia, Japón, Jerusalem, México, Mónaco, Montecarlo, Panamá, Portugal, Venezuela

²⁶⁵ Los museos que han acogido muestras individuales de Leiva son: Museo Nacional de Brasil, Museo de la Escultura de Brasil, Museo 26-7 de Cuba, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de España, New World Museum en Estados Unidos, Museo de Arte Contemporáneo de Estados Unidos, The Israel Museum, Museo Nacional de la Estampa, Museo de Arte Contemporáneo de Panamá, Museo de Arte Contemporáneo de Zulia (Maczul) en Venezuela, y Museo de Bellas Artes de Venezuela.

en Panamá, I Bienal de la India, 5ª Bienal Latinoamericana de Artes Visuales, 1ª Bienal Fin del Mundo, 1ª Bienal de Arquitectura, Arte y Paisaje, 1ª Bienal de Valencia, 3ª Bienal Identidad, 4ª Bienal del Caribe, 48ª Bienal de Venecia, Dak Art'98, Bienal de Arte Contemporáneo Africano, Bienal Barro de América, 11ª Bienal de Sidney, Bienal Internacional de Estambul, Bienal de Kwangju, 1ª Bienal de Johannesburgo, 22ª Bienal de Sao Paulo, 1ª Bienal Internacional de Grabado, 1ª Bienal Barro de América, Sus muestras colectivas se han presentado en 35 países²⁶⁶

La destacada incursión de Leiva en la plástica, no solamente latinoamericana sino mundial, no pasa desapercibida, una tupida constelación de premios ha adornado su carrera: Premio "Asociación Hermanos Saíz". "Salón de artes plásticas y diseño. Museo Municipal. Nueva Gerona", Isla de la Juventud, Cuba (1990), Premio del "Salón Nacional de Profesores de Escuelas de Arte", "Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño", La Habana, Cuba (1991), Miembro del Jurado del "Salón Nacional, Museo Nacional de Bellas Artes", La Habana, Cuba (1992), Beca de la "Fundación Ludwig", Forum Ludwig, Aachen, Alemania, Residencia "Atelier Calder", Saché, Francia (1999), Premio al envío cubano. "IV Bienal del Caribe", "Museo de Arte Moderno". Santo Domingo, República Dominicana (2001), "Diploma al Mérito Artístico" que otorga el Instituto Superior de Arte (ISA), La Habana. Cuba (2001), "Réplica del Machete de Máximo Gómez", La Habana, Cuba (2003), "Medalla Abel Santamaría Cuadrado", La Habana, Cuba (2003), "Orden Julio Antonio Mella", La Habana, Cuba (2008), "Bandera Proeza Laboral", La Habana, Cuba (2010), "Medalla Conmemorativa por el Bicentenario de la República de Haití" (2010). No queremos dejar de resaltar dos honores por su importante relieve: el "Premio de la UNESCO para la Promoción de las Artes", París, Francia (1995), y el "Gran Premio de la Bienal de Kwangju", Corea (1995).

Kcho trabaja la escultura con sus sorprendentes ensambles, pero también el grabado, el dibujo y la instalación. Su proceso plástico de acuerdo al propio artista cubano tiene un asidero en la palabra "Normalmente comienzo motivado por una simple frase o puras ideas literarias que quedan luego reflejadas en los títulos." (Kcho 2000, p.55). El método de trabajo que utiliza Leiva es en sí poético, una suerte de trabajo de campo antropológico, o una arqueología presentista, el suyo es el método de supervivencia que se utiliza en un lugar apartado, aun más, sitiado: él recicla todos los elementos desechados que por haber cumplido su ciclo de vida como producto, pertenecen genuinamente al espacio del que son rescatados por el artista. Así es la propia ciudad la que entrega a Leiva todos los elementos que hablan de sus habitantes, de su más inmediata historia, de sus urgencias y de sus anhelos. Como curioso coleccionista, pacientemente recoge estos elementos (De Diego 2000, p.44).

Los materiales colectados, son los desperdicios propios del artista, o del lugar al que asiste, generados con las vivencias de un período de tiempo determinado, por lo que para su caso la obra depende del momento y los lugares, de hecho los dos componentes son tratados también como materiales. (Kcho 2000, p.56). Como observa Chillida, se basa en "el uso de materiales pobres, de desecho, orgánicos, de carácter efímero y mutable" (2000, p.34), es decir basa su poética de la autenticidad en la recuperación de los desechos típica del Arte Povera. El material es apenas intervenido o es únicamente colocado, ordenado para la configuración de lo que será su nueva existencia: una obra. Los objetos usados tienen un lugar importante, son a

²⁶⁶ El artista cubano ha participado en exposiciones colectivas mostradas en: Alemania, Argentina, Australia, Austria, Bélgica, Brasil, Canadá, Chile, Colombia, Corea, Costa Rica, Cuba, Dinamarca, Ecuador, España, Estados Unidos, Francia, Gran Bretaña, Grecia, Holanda, Hungría, Italia, Japón, La Habana, La India, Malasia, México, Panamá, Puerto Rico, República Dominicana, Senegal, Sudáfrica, Suiza, Turquía y Venezuela. (Leiva 2011)

nuestro criterio lo que las detalladas descripciones a una importante novela: no lo son todo, pero forman la parte medular del conjunto.

Una vez escogidos, los objetos usados poseen ya la genuina y por lo tanto convincente carga de energía, la constancia de lo vivido. Al contar con el material, por ejemplo para las acumulaciones de materiales, Kcho las resuelve primero en dibujo, es un gran dibujante que se sirve de esta herramienta para planificar y meditar, dicho en sus palabras: "Para mí el dibujo es la manera de concebir y pensar las cosas; pienso dibujando." El dibujo es el puente intelectual que su naturaleza ha tendido entre el material y su intención "El dibujo es para Kcho una manera natural de pensar, vive pensando y piensa dibujando." (Chillida 2000, p.34). En efecto sus dibujos, documentos y herramientas de trabajo pueden ser enormes: papeles de 2 y hasta 3 metros de alto, en los que pasa y repasa la herramienta, generando nuevos escenarios y posibilidades.

Una vez que cuenta con los desperdicios rescatados, y ha resuelto su intención en el dibujo, estructura los elementos, los relaciona y une con el poder con el que las oraciones amalgaman a las palabras que las componen, surgen así imponentes columnas, torres y apilaciones.

El método de trabajo es el mismo en cada lugar al que visita; el resultado final son impactantes estructuras efímeras, desintegrables (De Diego 2000, p.44) como lo refuerza Maraniello "His materials are fragile, perishable and transient. His work is not expected to survive, and the artist turns his art into a gesture, an event [...]" (Maraniello 2002, p.30)²⁶⁷.

Seguramente por el ejemplo paterno y materno, Leiva se reconoce como amantísimo de la música y en general de la cultura cubana. El artista nos recita físicamente para contarnos con emocionada nostalgia sobre los detalles viejos y remendados de sus isleños.

Guirao escribe que "la idea del viaje es el sustrato esencial del trabajo de Kcho" (2000, p.29) en un lugar en el que "el pensamiento común colectivo es la inmigración" (Chillida 2000). La naturaleza insular de Kcho se delata en sus instalaciones: el mar como sujeto tácito...siempre presente, se lo percibe, se lo intuye aunque casi nunca es nombrado.

Su trabajo desde lo personal, desde lo vivencial es político, hace alusiones por ejemplo a la necesidad actual de una búsqueda de asidero en el mundo real, de la repugnante tristeza de tener que volver utilitarias aunque menos trascendentes las utopías, tal es el caso de sus estudios y variaciones del *Monumento a la III Internacional* bajo otros títulos.

No duda en reconocer la importancia de artistas que le anteceden en su labor: al cubano Lam en su también cubanísima obra *La Jungla*; la cubanidad o por extensión la americanidad es un elemento no solo vital sino sincero y natural en su obra. En otros trabajos Kcho hace una venia a los grandes maestros de la vanguardia: al constructivista Tatlin o a Constantin Brancusi en la muestra *La Columna Infinita* ofrecida en "El Palacio de Cristal, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía."

Alexis Leiva, aunque definitivamente afincado en su Cuba natal, por su oficio y por los incontables compromisos que debe cumplir no puede contar con un lugar fijo para su trabajo "la carencia de un espacio físico para realizar mi trabajo ha convertido mi cabeza en el único

²⁶⁷ [Sus materiales son frágiles, perecederos y transitorios. No se espera que su trabajo sobreviva, y el artista convierte su arte en un gesto, un evento...]. La traducción del inglés al español es nuestra. (Maraniello 2002, p.30)

estudio posible." (Kcho 2000). De tiempo en tiempo al igual que los personajes sobre los que discursa, y al igual que sus itinerantes obras debe nomadizarse.

Este poderoso creador, por sus obras ha sido tildado por unos sectores de contrarrevolucionario, pero también en otras ocasiones de agente de la Seguridad del Estado, debido a su discurso caracterizado por opinar sobre lo que atañe a todos, es decir: su interés por lo político²⁶⁸. Dentro de esta convicción una constante en su trabajo es el tema del desarraigo y la migración.

En este espacio debemos nombrar su trabajo *Lo Mejor del Verano* (1994) una obra creada para la exposición "Cocido y Crudo" celebrada en el Museo Reina Sofía de Madrid. Kcho presenta "una instalación donde el espectador vivía la experiencia del ahogado porque era como estar sumergido, como un viaje" (Leiva y Perera 2014). Una variedad de elementos cuelga desde el techo del lugar de exhibición: botellas con agua dulce, redes, remos, paraguas, canastas y varios barcos, creando la ilusión de estar ante un naufragio, convirtiendo a los visitantes en carne propia en naufragos testigos de la escena (Cameron et alli. 1995, p.228-229).

La isla, (1995) es un trabajo en el cual la isla misma, porción de tierra rodeada de mar, se ha trocado poéticamente en un neumático de camión, es la isla y su paisaje sembrado de palmeras el que flota en doloroso, y forzado exilio del mundo neoliberal, refuerza esta lectura la obra *Archipiélago* (2003) una flota de barquitos y casas de madera que conforman el perfil de la isla de Cuba, toda la isla es una flotilla navegando hacia un destino desconocido.

En su trabajo *Sin título* de (1995) una serie de piraguas diminutas, alrededor de cien, son exhibidas en la Bienal de Sao Paulo, Brazil. Navegan en el piso seco de la muestra, el sentido de su desplazamiento es contrario al de *La regata* (1994), en su simulada dinámica avanzan todas al mismo punto en sentido convergente, nos preguntamos ¿avanzan también al destino norteamericano, a una colisión inminente?

Debemos nombrar una pieza, que aunque carece del relieve artístico de las otras obras, posee una particular importancia simbólica, anecdótica y principalmente política. La obra son varios remos unidos formando un crucifijo de 3,6 metros de altura y 2,75 metros de ancho realizada por el artista cubano en madera y entregada como presente por el Presidente Raúl Castro al Papa Francisco el mes de septiembre de 2015.

Jorge Mario Bergoglio, latinoamericano, hoy máximo representante de la iglesia católica termina performáticamente la obra: dona la escultura de madera a la isla de Lampedusa, fuera del estigma de la geografía hispanoamericana, pero dentro del horizonte temporal de la globalización. Las aguas de la isla italiana Lampedusa han observado la llegada de unos "700.000 migrantes y refugiados y la muerte de más de 3.000 de ellos en el mar" (AFP 2015).

En Cuba todo es a barco, y todo se emparenta con el mar: el primer punto de América que Colón encuentra es Cuba, allí llega por mar en barco, y allí desembarca, luego en barco llegan los colonizadores y en barco los esclavos, en palabras del artista contemporáneo "si lo analizamos, todo tiene que ver con el mar y las migraciones, y después, la guerra; las expediciones durante la Guerra de Independencia, el hundimiento del USS Maine, el Yate Granma, Playa Girón... en Cuba todo ha llegado por el mar. Nuestra historia está hecha con sangre y agua de mar" (Leiva y Perera 2014).

²⁶⁸ El interés por lo político de Alexis Leiva sobrepasa la esfera de lo poético, de lo artístico. Ha sido nombrado Diputado a la Asamblea del Poder Popular desde el 2003.

Es sobre mar, barcos y principalmente sobre el éxodo masivo la obra de la que nos queremos encargar con especial atención en estas líneas. En el marco de la “V Bienal de La Habana”, en el “Castillo de los Tres Reyes del Morro” Kcho expuso *La Regata* (1994), que desde ese mismo año pertenece a la colección del “Museo Ludwig”, en Colonia, Alemania.

Es una instalación consistente en una gran cantidad de embarcaciones diminutas, alrededor de 300, manufacturadas a partir de materiales diversos, colocadas en el piso conforman la silueta de un gran bote. Las minúsculas piraguas avanzan confundándose con elementos de tamaños semejantes que denotan la desesperada improvisación como: porta vasos, una lata de cerveza, una huevera, sandalias de baño, barquitos de papel, etc. trocados poéticamente en improvisadas balsas. La flotilla de pequeños botes apuntan al norte, por la nacionalidad del autor, y por el medio en el que se exhibe inmediatamente se asocia el objetivo, la dirección de los botes con la ruta de escape de los inmigrantes cubanos "... associating his works with the numerous balseros or boat people of Cuba becomes inevitable"²⁶⁹ (Maraniello 2002, p.33).

La obra fácilmente se puede relacionar con la crisis de los balseros de 1994 después de la caída de la Unión Soviética, la Redacción de la BBC estima que salieron unos 37.000 cubanos (2014). El gobierno de Cuba anunció que a partir de agosto de 1994 se retirarían los guardafronteras permitiendo la salida de cualquier persona que quisiera abandonar la isla. Inclusive se puede remontar a detalles históricos como el Éxodo de Mariel, no muy lejano a *La Regata* de Leiva: el 1 de abril de 1980 un ómnibus con doce individuos civiles cubanos ingresan a las dependencias de la embajada de Perú embistiendo con el vehículo la entrada del edificio.

Pedro Ortiz el custodio de la “Policía Revolucionaria de Cuba” fallece mientras intenta repeler la embestida del autobús contra la embajada. El gobierno cubano solicita a Perú que entregue a los cubanos responsables del deceso del policía, a lo que se niega la embajada. Cuba no viola el espacio diplomático peruano, pero el 4 de abril retira la escolta de protección cubana de la Embajada Peruana. El diario Granma hace público el siguiente comunicado:

Por negativa del Gobierno Peruano a entregar a los delincuentes que provocaron la muerte del guardia Pedro Ortiz, el gobierno cubano se reserva el derecho de retirar la custodia de la embajada: por lo tanto, dicha sede queda abierta para todo aquel que quiera salir del país.

Se asilaron en total 10.803 disidentes en la embajada peruana. El Gobierno de Cuba anunció la apertura del puerto de Mariel para que pudieran abandonar Cuba todos los ciudadanos que lo desearan. Varios barcos del primer exilio cubano hicieron escala en Mariel para recoger principalmente a sus allegados. Siete meses permaneció abierta esta puerta. Unos 125.000 salieron por el llamado Puente Mariel-Cayo Hueso.

Con este trasfondo histórico, el ensayista Powel anota que "La regata no cabe duda de que es la imagen emblemática y provocativa de la Bienal de La Habana, plasmando una situación socio-política, tensa y agitada: miles de cubanos están saliendo de las costas en sus frágiles embarcaciones, tan conmovedoras y absurdas como el propio sueño que pretenden realizar." (2000).

²⁶⁹ [... asociando sus trabajos con los numerosos balseros o barqueros de Cuba se vuelve inevitable.]. La traducción del inglés al español es nuestra.

El intento por borrar todo rastro de socialismo y en general de doctrinas de izquierda en Hispanoamérica, hace que se enaltezca hasta el grado de héroes a los emigrantes disidentes de Cuba quienes son bien recibidos y a quienes se extiende en generosa oferta: el paraíso del libre mercado y todos sus tentadores frutos. "Un estímulo que les mueve a jugarse la vida es el especial trato que la ley estadounidense ofrece a los inmigrantes cubanos: el derecho a un permiso de trabajo y, tras un año y un día, a la residencia permanente. Todo ello si los cubanos son capaces de poner un pie en tierra" (Redacción BBC, 2014) evidentemente haciendo alusión a la regla "pies secos pies mojados"²⁷⁰ que estimula la salida de los isleños.

Como no hay causa sin consecuencia, refiriéndose a *La Regata*, la periodista Pichs indica que la obra nace también " [...] del recrudescimiento del bloqueo, que sigue siendo el culpable de muchas de nuestras realidades, donde las migraciones son inquietud incesante"(2012).

De Diego, en otra dirección interpretativa, por su parte sostiene que la obra de Kcho versa sobre el exilio en tanto el sentimiento de sentirse y de serle ajeno al sistema "Los barcos de Kcho no van a ninguna parte -al menos a ninguna parte concreta-, así que deben aludir al exilio más que a la migración o los balseros. Igual que Ulises, tal vez no se dirijan a ningún puerto específico" (2000).

El interés que genera este crítico trabajo es evidente: se escribe sobre *La Regata* en la publicación especializada en arte "Artnews" (junio del 2000), y es inclusive portada de la revista "Revolución y Cultura" (edición No.5 de 1994) (Leiva 2011).

Se puede pensar que en su obra simplemente retrata a los balseros, y por su aparente simpatía el mismo sería un emigrante potencial, esta deducción corta y simplista fue la que llevo a Estados Unidos a negarle la visa a Kcho "No entienden que algunos, muchos, están de paso, sueñan sólo con volver a su isla, sea lo que sea. Y Kcho, como tantos, regresa a Cuba cada vez, no se acaba de ir de Cuba." (De Diego 2000). Refuerza la aseveración el propio Leiva "Estoy convencido que uno escoge su lugar, yo vivo en Cuba, lo decidí cuando eso era mala palabra" (Kcho 2000). Aunque en su Cuba nunca fue censurada ni *La Regata*²⁷¹, ni ninguna otra obra, Kcho desde 1997 no tiene visado para ingresar a EEUU, de hecho el artista no en vano comenta "lo más complejo es el mercado con Estados Unidos" (Leiva y Perera, 2014).

Pensemos en la obra con un sentido de política más universal, como la que amerita la globalización para su crítica: la obra de Kcho habla sobre el partir masivo. Si los balseros parten en franca disidencia, Cuba mismo parte a diario disidente de un sistema que impera más que gobierna todo el mundo. La isla misma es una gran balsa partiendo con sus once millones de habitantes en franco exilio de la economía liberal: un sistema inconsulto.

Conclusiones.

Las más de cien reproducciones de la deidad femenina de Silvia Gruner, al referirse a la globalización como especificidad temporal en la que se desarrolla la obra, no hablan únicamente sobre una condición puntual en el presente, se refieren al nomadismo forzado y al desarraigo, al menos como un mal, una condición hereditaria penosamente extendida a las próximas generaciones, a los que nacen. Para referirse a la extensión transgeneracional de la poco feliz herencia, alude a un ancestro tan antiguo como su cultura: Tlatoztéotl.

²⁷⁰ Según la política estadounidense de pies secos pies mojados, todos los inmigrantes cubanos que por sus propios esfuerzos pisen tierra estadounidense pueden quedarse legalmente mientras que a los que son rescatados o interceptados en el mar se les prohíbe la entrada y son devueltos a la isla.

²⁷¹ La obra de Leiva no ha sido censurada a pesar de que en su tiempo habló de un tema muy sensible y preocupante.

Los países de las periferias cuyos límites lindan con las fases centrales, se convierten forzosamente en sujetos que dan una nueva vida, un renacer, tal como Tlazoltéotl, y tal como la "madre" patria México.

Por la distancia tecnológica siempre atrasada, y la poca o ninguna industrialización, no únicamente Cuba, sino toda Sudamérica tiene de alguna manera la naturaleza de una isla, una gigante donde "la vida ... tiene algo de reciclaje, de economía, de espera al siguiente cargamento...si se estropea un frigorífico hay que arreglarlo, no se puede sustituir por otro. Y si no se arregla, es preciso buscarle un uso diferente, una utilidad inesperada" (De Diego 2000).

Tras la caída del muro de Berlín cambia todo el aspecto político planetario produciendo en su reforma nuevos sectores presionados, la flota precaria de Leiva al ser desarrollada en el auge de la globalización ¿forma parte de una inmensa migración global o retrata al cosmopolita nómada de la economía liberal mundializada?

El permiso de trabajo y la residencia permanente ofrecidos a los disidentes, sumado al recrudescimiento del bloqueo económico configuran las fuentes generatrices de este éxodo masivo: los factores de atracción y de repulsión.

Guirao escribe que "la idea del viaje es el sustrato esencial del trabajo de Kcho" (2000, p.29) Chillida complementa que dicha idea surge en un lugar en el que "el pensamiento común colectivo es la inmigración" (Chillida 2000), nosotros concordamos con Guirao en que el viaje es la esencia en el trabajo de Leiva, pero, no tanto en un lugar, cuanto en un tiempo en el que la intención masiva es la migración.

Bibliografía.

Impresa

CAMERON, Dan; FISHER, Jean; GUIRAO, José et alli. 1995. *Cocido y Crudo*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995. ISBN: 84-8026-042-4

CHILLIDA, Alicia. 2000. In: *La Columna Infinita KCho*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), 2000. ISBN: 84-8026-144-7

DE DIEGO, Estrella. 2000. In: *La Columna Infinita KCho*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), 2000. ISBN: 84-8026-144-7

FERNANDEZ, Gema, et al. 2013. *Que hacemos para conectar la crítica a la movilidad en el capitalismo con la lucha contra las políticas migratorias y las fronteras*. Madrid: Ediciones Akal SA. ISBN 978-84-460-3854-2.

GUIRAO, José. 2000. In: *La Columna Infinita KCho*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), 2000. ISBN: 84-8026-144-7

KCHO. 2000. In: *La Columna Infinita KCho*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), 2000. ISBN: 84-8026-144-7

LEIVA, Alexis; PERERA, M. 2014. *Kcho: "No pido perdón ni permiso"*. In: *Tendencias del Mercado del Arte* [en línea]. Diciembre, 07, 2014 [citado en diciembre, 03, 2015]. Disponible en Internet en: <http://www.tendenciasdelarte.com/kcho-pido-perdon-ni-permiso/>

MARANIELLO, Gianfranco. 2002. In: *Kcho La Jungla*. MARANIELLO, Gianfranco; NOCEDA, José; et alli. Torino: Galleria Civica D'Arte Moderna e Contemporanea. ISBN: 88-7757-153-5

OLIVARES, Rosa. 2007. *100 Artistas Latinoamericanos*. Madrid: Exit Publicaciones. ISBN:13-978-84-934639-3-9

Digital

AFP. 2015. Papa dona a Lampedusa el crucifijo que le regaló Raúl Castro. In: *La Nación* [en línea]. noviembre, 13, 2015 [citado en diciembre, 03, 2015]. Disponible en Internet en: <http://www.lanacion.com.py/2015/11/13/papa-dona-a-lampedusa-el-crucifijo-que-le-regalo-raul-castro/>

CIFO. 2013. *Recontextualiza dentro dilemas artísticos contemporáneos, contextos históricos y sociales, y espacios públicos* [en línea]. Cisneros Fontanals Art Foundation, noviembre, 18, 2013. [consultado en diciembre, 07, 2015]. Disponible en Internet en: <http://www.cifo.org/index.php/es/2013-11-18-20-52-06/item/666-silvia-gruner>

INTERNATIONAL ORGANIZATION FOR MIGRATION [En línea]. Ginebra: IOM, julio, 21, 2008 [citado mayo, 28, 2015] Disponible en Internet en: <http://www.iom.int/>

LAA. 2009. *Silvia Gruner* [en línea]. abril, 11, 2009 [citado en diciembre, 07, 2015]. Disponible en Internet en: http://www.artelamedia.bellasartes.gob.mx/Archivo/archivo/index.php/Silvia_Gruner

LEIVA, Alexis. 2011. Biografía. In: *Kcho estudio* [en línea]. [julio, 03, 2011] [citado en diciembre, 02, 2015] Disponible en Internet en: <http://www.kchoestudio.com/curriculum-en/>

PICHS, Lourdes. 2012. La Regata de un Kcho de Archipiélago. In: *Parnaso Psicodélico* [en línea] diciembre, 05, 2012 [citado en: diciembre, 04, 2015]. Disponible en Internet en: <http://parnasopsicodelico.blogspot.com.es/2012/12/la-regata-de-un-kcho-de-archipelago.html>

POWER, Kevin. 2000. Kcho Super-estrella. In: *El Cultural* [en línea] febrero, 13, 2000 [citado en diciembre, 2, 2015]. Disponible en Internet en: <http://www.elcultural.com/revista/arte/Kcho-Super-estrella/18168>

REDACCIÓN BBC. 2014. ¿Por qué hay una nueva oleada de balseros cubanos? In *BBC Mundo* [en línea] [noviembre, 12, 2014] [citado en abril 13,2015] Disponible en Internet en: http://www.bbc.co.uk/mundo/noticias/2014/11/141107_oleada_balseros_cuba_florida_eeuu_fp

4. Arribo y anfitrión (mismo).

En estas líneas atendemos al último tramo de la migración: el arribo. En este llegar nos ocupamos del encuentro con el segundo sujeto involucrado, nos referimos al *mismo*, al forzado anfitrión con el que se encuentra el *otro* al final de su periplo.

El mismo aquí es analizado en el problema de la migraciones hispanoamericanas desde su relación con el otro, una relación caracterizada por tensiones.

Por las obras distinguimos dos tipos de tensiones: tensiones entre etnias y tensiones entre fases.

4.1 Tensiones entre etnias.

En este espacio analizamos obras que tratan sobre la tensión resultante de la diferencia de grupos raciales.

De acuerdo a las obras de arte, en este tema las tensiones inter étnicas serían del tipo racistas, es decir buscarían una segregación. Estas tensiones se basan en la Colonialidad del poder, es decir en el antecedente y en la extensión de los criterios raciales para determinar el futuro de un individuo y aun una sociedad. La Colonialidad del poder se basaría en el uso de estos criterios racistas para justificar, administrar y esgrimir el poder.

4.1.1 Segregación por razas: *Shibboleth*.

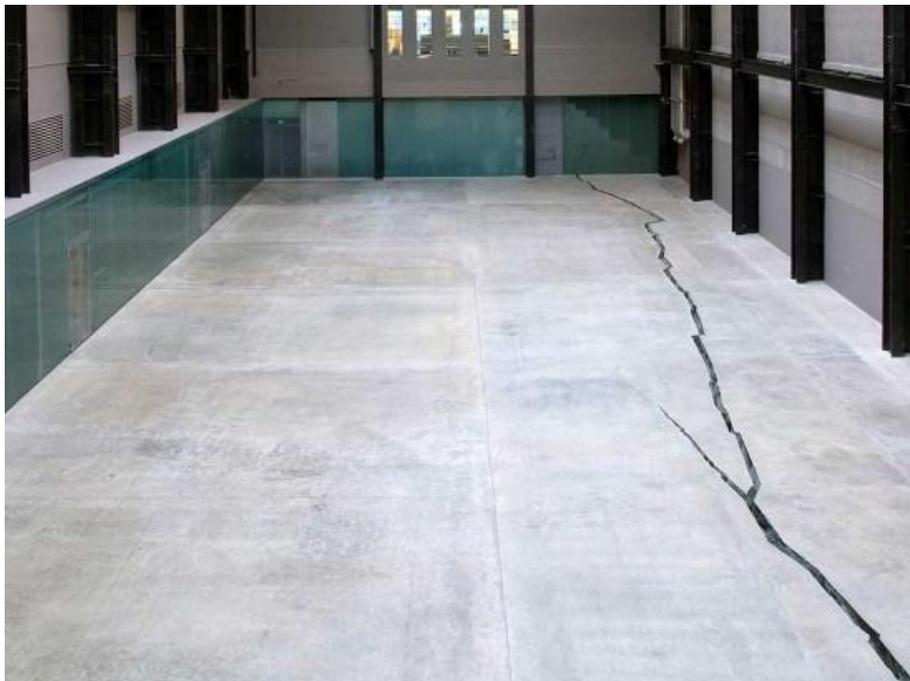


Fig. 28 Doris Salcedo, *Shibboleth*, 2007, intervención espacial, Tate Gallery (Sala de Turbinas).

La gran creadora y pensadora Doris Salcedo es sin duda alguna la artista colombiana de mayor proyección internacional. Nace en Bogotá el año de 1958. Con sus estudios de postgrado en la "Universidad de Nueva York" culmina su formación previamente iniciada en su ciudad natal en la "Universidad Jorge Tadeo Lozano". Salcedo dirige la Escuela de Artes Plásticas del "Instituto de Bellas Artes de Cali" de 1987 a 1988.

Son muy conocidas las inmensas instalaciones de Doris Salcedo realizadas en espacios públicos, entre las que incluimos como principales: *Noviembre 6 y 7*, "Palacio de Justicia", Bogotá (2002), "8ª Bienal Internacional de Estambul" (2003), *Abyss*, "Castillo de Rivoli", Turín (2005), *Acción de Duelo*, "Plaza de Bolívar", Bogotá (2007) y *Shibboleth*, realizada en la "Sala de Turbinas de la Tate Modern" (2007) (Alexander y Bonin 2015) obra esta última, a la que más adelante prestamos especial atención.

El trabajo de la poderosa creadora colombiana ha sido objeto de exitosas exhibiciones individuales que incluyen: "MAXXI Rome", y "Pinacoteca do Estado", São Paulo (2012), "Moderna Museet", "Malmö y Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian", Lisboa (2011); "MUAC", Ciudad de México; "Tate Britain", London (1999); "The New Museum of Contemporary Art"²⁷², New York (1998); Le Creux de L'Enfer²⁷³, Thiers (1996), (Alexander y Bonin 2015). Salcedo también ha participado en prestigiosas muestras cíclicas como: la Trienal de Turín (2005), la "Documenta" (2002), y en la "Bienal de Arte Contemporáneo" de Liverpool (1999).

Su trabajo muy merecidamente forma parte de colecciones tan selectas como: el "Instituto de Arte de Chicago", el "Museo de Arte de Los Angeles", y el "Museo de Bellas Artes de Boston".

La brillante trayectoria de Salcedo ha sido numerosas veces reconocida, ganando varias distinciones a lo largo de su carrera tales como: "Beca de la Fundación Solomon R. Guggenheim" (1995), el premio la "Fundación Penny McCall" (2005), el "Premio Ordway" (2005), la elección para trabajo comisionado en la "Galería Tate Modern" en Londres (2007) "Premio Velázquez de las Artes Plásticas" (2010) y el 9th "Premio Hiroshima de Arte" (2014).

Una retrospectiva itinerante de su trabajo se ofrece al público en Febrero de 2015 en el "Museo de Arte Contemporáneo de Chicago", posteriormente se traslada al Museo Solomon R. Guggenheim de Nueva York de Junio a Octubre de 2015 y continúa en el "Museo de Arte Pérez" de Abril a Junio de 2016. El Museo Harvard presenta una exhibición individual del trabajo de Doris Salcedo en 2016. (Alexander y Bonin 2015). Actualmente la artista vive y trabaja en su ciudad natal Bogotá, Colombia.

Malagón clasifica en tres grupos los trabajos de la sensible creadora: "estructuras paradójicas, reliquias congeladas en el tiempo y el espacio y objetos/espacios conmemorativos desfigurados" (2010, p. 147) la obra que abordamos, *Shibboleth* (2007), corresponde a la última categoría deducida por la investigadora. El suyo es un trabajo que se equilibra en el borde de los problemas de la estética y la otredad acudiendo a su labor las metodologías del arte y la antropología.

En su arte Salcedo desde el principio de su larga trayectoria artística se ha servido conscientemente de un lenguaje híbrido, esto es particularmente evidente en su producción escultórica. (Salcedo 2000, p.9) trabajo en el cual ella "...ataca y sana, viola y repara, y

²⁷² [Nuevo Museo de Arte contemporáneo]. La traducción del inglés al español es nuestra.

²⁷³ [el abismo del infierno]. La traducción del francés al español es nuestra.

destruye y reconstruye objetos" (Malagón 2010, p.146) y a nuestro parecer también acomete, cura holla y recompone pasajes históricos.

Doris rescata una serie de objetos utilizados, su manera de intervenirlos consiste en contrariar su utilidad. Destaca en su trabajo el espacio que rodea, el espacio que contiene o de un modo más sutil aun: el espacio que ya no contienen sus piezas; este es el caso de los armarios y gabinetes repletos de concreto, Doris Salcedo pone ya especial atención al espacio negativo, que resaltará de manera magistral en *Shibboleth* (2007).

La creadora concibe que en el día a día debe hacer reflexionar sobre hechos reales, particularmente sobre aquellos que han sido relegados al pasado, o peor aun que han sido, o pueden ser archivados de modo distorsionado en las narraciones oficiales del pasado de la humanidad. De su obra Salcedo opina que busca trasladar los aislados hechos traumáticos que subyacen en la historia "de un pasado olvidado a un presente vivo" (Salcedo, 2010).

Doris Salcedo no realiza el replanteamiento del pretérito desde la presentación de los afectados ni desde la representación de sus cuitas. Según Malagón, con su obra Doris Salcedo se regocija en incursionar en las dimensiones de lo afectivo antes que en la burda reproducción de la memoria (2010, p.159).

La rigurosa formación teórica se hace presente en la obra de la bogotana; los pasajes obras y alusiones a la historia del arte se hacen presentes como delicadas proyecciones en sus trabajos. En sus piezas escultóricas al utilizar objetos otrora utilitarios, no es de extrañarse que se encuentre cierta asociación inicial con el Dadá. En sus esculturas Basualdo encuentra cierto elemento de los "Ready made" de Duchamp (2000, p.21), sin embargo su trabajo se diferencia de los "Ready made" duchampianos en la abierta politización, la capacidad y la intención de conmover que tienen los materiales rescatados por Salcedo, opuestos a la neutralidad de Duchamp. De hecho los objetos de Doris Salcedo son elementos buscados en el ambiente del que pretende opinar, no son objetos encontrados (Malagón 2010, 149).

Salcedo bebe de las principales fuentes de pensadores y artistas, uno de los descubrimientos que la asombrarán y le acompañarán a lo largo de toda su carrera será Joseph Beuys. Se interesa y pretende manejar el espacio como un punto de encuentro. Este espacio, es uno politizado, nunca neutro: una extensión históricamente, repetitivamente conquistable. Admiradora de Beuys, siguiendo sus preceptos busca en sus obras la concreción de una "escultura social", una en la que las ideas sociales se materialicen, tomen forma, sean tangibles. Es precisamente con esta intención que Doris Salcedo utiliza materiales que resulten significativos al poder aludir su vida anterior como objeto de otra índole, al poder aludir no solamente a su vida útil, sino principalmente el registro vivencial de su o sus usuarios. (Malagón 2010, 147).

Rescata materiales previamente utilizados generalmente en el contexto que está investigando, luego los vuelve a utilizar privándoles de su utilidad originaria. Destila las evidencias de las anteriores vidas de sus materiales, con la intención de insuflar de significados sus obras. Utiliza en sus esculturas materiales que están cargados con la práctica diaria de las vidas de sus portadores. Doris Salcedo es más poética y más clara simplemente al decir que "los materiales usados son profundamente humanos" (2000, p.21)

Como parte de su labor, realiza una concienzuda labor investigativa en la que se aproxima e interactúa con los sujetos estudiados. Como parte esencial de su trabajo la artista colombiana cuenta con la experiencia real de las víctimas de la violencia. El testimonio de estos

supervivientes resulta invaluable, es meticulosamente recogido mediante entrevistas por la veterana artista. De ese conocimiento nace el encuentro con la otredad en el campo de la escultura (Pricenthal et al. 2000, p.13).

En su metodología observa muy cercanamente la experiencia de los elementos afectados, de estas vivencias se desprende como conclusión, o más bien como reflexión su obra "I do not believe in artistic freedom. I do what I have to do or what I can possibly do" ²⁷⁴ (Pricenthal et al. 2000, p.17).

La artista Doris Salcedo, precisamente debido a la seriedad que exige su metodología, se toma su tiempo hasta concebir, madurar y ejecutar una idea en piezas y en series. Según indica la artista hay intervalos de hasta tres años entre sus trabajos. Su arte no es esteticista ni basa su contundencia en la lectura cerrada. Su trabajo busca la conmoción, el impacto sensible trascendiendo al sensorial, la creadora está interesada en un "art that is irreducible to psychological or sociological explanations"²⁷⁵ (Salcedo 2000, p.23).

Salcedo y su obra poseen una constante empatía por el desplazado, esta deviene del propio origen de Doris en el que es imposible dejar de notar a los relegados. La polarización de la riqueza en Sudamérica, genera una gran cantidad de desplazados por la realidad económico-política. Las personas apartadas del bienestar mínimo en la nación colombiana traducen su presión masiva en una conmoción política exteriorizada en un conflicto armado de más de cincuenta años.²⁷⁶ Los resultados de ambas violencias: la sociopolítica y la armada hace que sea obligatoria la conciencia del otro, del postergado "life imposes upon you this awareness of the other. Violence, horror, forces you to notice the Other" (Salcedo 2000). ²⁷⁷ Es de esa empatía que surgen los grandes motivos de sus estudios de campo, que más tarde darán a luz los temas de su producción artística. Asume como problema propio a tratar la guerra, la muerte y en si la violencia, enfrenta estos conceptos continuamente, con constancia en sus temas (Malagón 2010).

Salcedo dedica gran parte de su producción a las víctimas de la violencia, a los desaparecidos por la guerra civil. La artista afronta el tema de la xenofobia como una de las manifestaciones de violencia, aguzada en los tiempos de franca migración, como los de la globalización.

Su interés por la migración y la xenofobia puede tener a nuestro parecer un asidero biográfico: durante sus estudios de Máster en Nueva York Estados Unidos, además de la formación conseguida, una experiencia principal hace refeccionar a la artista: la conciencia de ser extranjera, de estar fuera de un ámbito cultural seguro, conocido (Salcedo 2000, p.9). En definitiva en su estancia como sudamericana en tierra ajena adquiere la experiencia de ser el otro en carne propia. Los migrantes son una dolorosa evidencia fuera de lugar, de las fallas sistémicas que rigen la política y economía planetaria, la propia artista determina que "Displacement allows us to see the other side of the coin [...]"²⁷⁸(2000, p.35).

Entre sus obras queremos mencionar *La Casa Viuda* (1992-1995), el título no hace referencia a la casa que le pertenece a una viuda; de acuerdo al modo de hablar de los compatriotas de la artista, una casa viuda es una construcción que se ha quedado abandonada, que ha perdido a todos sus habitantes.

²⁷⁴ [No creo en la libertad artística. Hago lo que tengo que hacer o lo que puedo posiblemente hacer]. La traducción del inglés al español es nuestra.

²⁷⁵ [un arte que es irreducible a explicaciones psicológicas o sociológicas]. La traducción del inglés al español es nuestra.

²⁷⁶ El conflicto armado colombiano existe desde 1962 hasta la actualidad.

²⁷⁷ [la vida te impone esta toma de conciencia del otro. La violencia, el horror, te obliga a que te des cuenta del Otro]. La traducción del inglés al español es nuestra.

²⁷⁸ [Los desplazamientos nos permiten ver el otro lado de la moneda]

La Casa Viuda según nuestro criterio parece tomar la obra de Marcel Duchamp *Fresh Widow*²⁷⁹ (1920) la cual permanecerá solo como un antecedente objetual que bajo la estética y temática de Salcedo pierde neutralidad y se politiza haciendo alusión a las casas de los migrantes desplazados por el conflicto armado y por la pobreza, o de los desaparecidos que en ambos casos abandonan sus viviendas vacías.

En la obra *Untitled* 1989-92, presenta un prisma de concreto, varillas de hierro y ropa doblada. En esta pieza la artista colombiana condena al material a la muerte de su vida útil al negarle su flexibilidad y su acceso sempiternamente con la finalidad de expresar opresión y violencia.

La serie *Atrabiliarios* (1991-1996) a nuestro parecer un genial trabajo que versa sobre los desaparecidos colombianos. *Atrabiliarios* consta de pequeños nichos excavados en la pared dentro de los cuales la artista coloca zapatos de las víctimas perdidas. Los nichos finalmente son cubiertos por piel animal cosida con puntadas quirúrgicas, claro elemento que evoca una cura a un evento traumático. El tejido animal orgánico una vez tensado sobre el nicho resulta limitadamente translucido y algo transparente, permitiendo ver los zapatos de los desaparecidos como parte de un hecho desdibujado por el humano ejercicio de la memoria.

Doris Salcedo se permite activar el espacio negativo, remanente del gesto de escavar, al horadar vulnera el propio físico del espacio expositivo.

En palabras de Basualdo *Atrabiliarios* de Salcedo son “wall cavities into which shoes are placed, then half-concealed by a sewn-on of animal fibre, involves activating negative space...”²⁸⁰ (2000 p.14). Los zapatos evocan un viaje, un último viaje, los zapatos mismos son las huellas de la trayectoria seguramente hacia la muerte.

Como afirma Ivone Pini, Doris Salcedo es la primera latinoamericana invitada a crear y a presentar su trabajo en la prestigiosa Sala de Turbinas de la “Tate Modern”. Originalmente la artista colombiana indica su negativa a realizar el trabajo en el impresionante espacio de la Tate:

I thought I didn't want to do it, because I didn't like the space. [...] it was too charged, and had too many histories: power station, modernist building, capitalist site. And it was built in 1947 at a time of painful change in Britain, when huge numbers of migrant workers were brought in, thereby continuing colonial master/ servant relationships.
²⁸¹(Salcedo 2007).

El 9 de octubre de 2007 al abrirse las puertas de la imponente sala de turbinas de la galería de arte *Tate Modern* de 3400 metros cuadrados, los visitantes no podían creer lo que les esperaba. Una enorme fisura de unos 167 metros de largo afectaba todo el piso de la sala dispuesta para importantes instalaciones montadas bajo comisión. Iniciaba como una fina grieta cuyas líneas quebradas se arrastraban cobrando importancia y grosor hasta algunos tramos de la raja en los que se podían suponer sus casi dos pies de profundidad.

²⁷⁹ [Viuda fresca]. La traducción del inglés al español es nuestra.

²⁸⁰ [Agujeros en la pared en los cuales son colocados zapatos, medio ocultos por fibra animal cosida activando espacios negativos]. La traducción del inglés al español es nuestra.

²⁸¹ [Pensé que no quería hacerlo, porque no me gustaba el espacio [...] estaba tan cargado, y tenía demasiadas historias: central de poder, edificio modernista, lugar capitalista. Y fue construido en 1947 en la época de un cambio doloroso en Gran Bretaña, cuando una inmensa cantidad de trabajadores migrantes fueron traídos, continuando así las relaciones amo / sirviente coloniales.]. La traducción del inglés al español es nuestra.

No era un volumen ni un objeto, era un vacío, una forma negativa, la obra era lo que faltaba, lo que no estaba, era el material negado. Era el espacio que quedaba entre substancia y substancia, fuertemente enmarcado en los bordes irregulares de la materia existente. Era como un relámpago de ausencia que irrumpía en el concretísimo piso de la sala.

La incisura era una suerte de dibujo que separaba su forma negativa del fondo positivo del suelo; que separaba el suelo del suelo mismo. La hendidura, al sugerir una falla estructural, parecía amenazar incluso la estabilidad de la poderosa galería, culmen casi sacro del intelecto. Con el patrocinio de "Unilever", la artista colombiana Doris Salcedo realizó como instalación esta grieta o rendija: un corte al que llamó *Shibboleth*.

La horadación como intervención espacial nos trae a la memoria los *Atrabiliarios* de Doris Salcedo. La importancia del espacio vacío subyacente en la fractura, la intervención destructiva, la escisión, específicamente arquitectónica, como aporte nos hace pensar como antecedente de *Shibboleth* en la obra *Splitting* (1974) de Gordon Matta-Clark. Al igual que en el resto de sus obras Doris pretende dirigirse al público de manera cercana para poder exteriorizar su discurso, las dimensiones en las que desenvuelve su quehacer no son el tema, son los vehículos con los que cuenta como escultora para posicionar su discurso, tal es el caso de las tres dimensiones espaciales y la cuarta que es temporal "The experience is intimate and can only be visible in the space, the space permits that the experience endures."²⁸² (Salcedo 2000, p.137).

Shibboleth, el nombre de la obra se remonta a cierto pasaje de la Biblia en el que se narra la historia de los galaaditas quienes al derrotar militarmente a los efraimitas no les dejan otra alternativa que huir precipitadamente en franca retirada por sus vidas. Ciertamente los galaaditas, lejos de ser magnánimos, se apresuraron a interceptar a los efraimitas supervivientes que se mezclaban con otras gentes de distintos orígenes con el fin de exterminarlos. Para segregare a sus víctimas ingeniaron una prueba simple en la que a cada persona de los interceptados les ordenaban decir la palabra <<shibboleth>>, pues los efraimitas desconocían el sonido Sh (/ʃ/). La hábil verificación según el texto sagrado, les permitió segregar y asesinar a cuarenta y dos mil de sus enemigos ya vencidos.

4 Y reunió Jefté a todos los hombres de Galaad y peleó contra Efraín; y los de Galaad derrotaron a Efraín, porque habían dicho: Vosotros sois fugitivos de Efraín, vosotros, los galaaditas, en medio de Efraín y de Manasés.

5 Y los galaaditas tomaron los vados del Jordán a los de Efraín. Y aconteció que cuando alguno de los fugitivos de Efraín decía: Dejadme pasar, los hombres de Galaad le preguntaban: ¿Eres tú efrateo? Si él respondía: No, 6 entonces le decían: Ahora, pues, di Shibolet. Y él decía Sibolet, porque no podía pronunciarlo de aquella manera. Entonces le echaban mano y le degollaban junto a los vados del Jordán. Y murieron entonces de los de Efraín cuarenta y dos mil. Jueces 12.4:6

Refuerza también el carácter de reflexión sobre exclusión y segregación de la obra de Salcedo el poema *Shibboleth* de Paul Celan:

²⁸² [La experiencia es íntima y únicamente puede ser visible en el espacio, el espacio permite que la experiencia dure.]. La traducción del inglés al español es nuestra.

Together with my stones,
heavy with weeping
behind the bars,

they dragged me
to the very middle of the market,
the place
where the flag unfurls
to which I would swear no oath.

[...]

Heart:
here too reveal yourself,
here in the middle of the market.
Call it out, the shibboleth,
into the foreignness of your homeland:[...] .²⁸³

La obra de Salcedo desde el corazón mismo de la cultura europea, y por qué no occidental, valientemente nos habla de *Shibboleth*, de los desplazados por las políticas en las que no tienen ni decisión ni incidencia, de los que escapan a los recortes interminables, de los exiliados del desempleo que buscan sobrevivir abandonando sus terruños y parten a otras latitudes en las que son explotados en los trabajos menos deseados.

Salcedo observa que todo el desarrollo de la civilización europea se cimienta en concepciones tan oscuras como el racismo y la discriminación, evidenciado en prácticas como el esclavismo y las encomiendas. En esta obra nuevamente no nos presenta a los martirizados ni representa su viacrucis, invita a la concienciación. Malagón opina que el arte de Salcedo puede resarcir la dignidad obviada de las víctimas, es decir de las personas que han sufrido episodios de violencia inclusive en su máxima expresión. (2010, p. 174), sin embargo en el flujo temporal al menos inmediato las cosas no pueden tomar su rumbo normal de un modo impasible, como en *Shibboleth* habrá una cicatriz. Respecto al horizonte temporal mediato la propia Doris Salcedo opina "History summarizes, sanitizes and smooths out differences [...]"²⁸⁴ (Salcedo 2000, p.25).

Moncada observa que los países centrales de lengua romance representados en Europa por ejemplo por España, Italia o Francia reciben a la migración hispanoamericana. Estos inmigrantes están deseosos de asumir los empleos que los nativos en tiempos normales no quieren desempeñar. Lamentablemente el arribo de los foráneos ha desarrollado un despertar

²⁸³ [Junto a mis piedras
pesadas con llanto
tras las rejas

Me llevaron a rastras
al centro del mercado
al lugar
donde se despliega la bandera
a la que no prestaría juramento (...)

Corazón:
aquí también muéstrate,
aquí, en medio del mercado.
exterioriza el shibboleth,
en lo extranjero de tu patria(...)] La traducción del inglés al español es nuestra.

²⁸⁴ [La historia resume, desinfecta y suaviza las diferencias]. La traducción del inglés al español es nuestra.

de los sentimientos territoriales de xenofobia patente en los lugares en donde se asientan estos inmigrantes (2006, p. 131).

Salcedo con su *Shibboleth* busca que todo el público de “Tate” baje su mirada normalmente indiferente, que se interese por las experiencias de esos migrantes invisibles sobajados. Doris desea que el público se entere de las vivencias y las existencias de esos inmigrantes incómodamente atrincheradas en la delgada zanja de la “Sala de Turbinas”, así como en los guetos y en las labores más humildes. Ella busca que el público sienta empatía por estos expatriados (2007 a). La artista colombiana como respuesta a la petición de elaborar una obra de arte para el espacio de la Tate declara “Yo quise una pieza que se inmiscuyese en el espacio, que no fuera bienvenida como un inmigrante que solo se cola sin permiso, solo entra lentamente [...]” (2007a).

La fisura sugiere poéticamente ser la consecuencia de un antecedente violento. Es la huella, la impronta de la violencia sobre la que se eleva la imponente galería británica, la misma sobre la que se basa la ventaja de las fases centrales.

Según comenta Salcedo, su obra se visualiza como el centro de una desgracia interior y más profunda como la grieta misma. La fisura al estar en el suelo insinúa también una catástrofe exterior inminente, amenaza con comprometer la estabilidad de la institución que la alberga²⁸⁵ (2007a).

La artista afirma que la suya es una obra que versa sobre las personas que han sufrido discriminación violenta y que han sido reducidas a condiciones deplorables por razones xenofóbicas en las zonas centrales del planeta, en primer mundo (2007a). Esta discriminación no necesariamente es aislada, y de hecho puede ser sistémica involucrando a las políticas y al aparataje estatal. Este precisamente es el caso del estigma forjado sobre el inmigrante al vincularlo directamente con la delincuencia, al declararlo merecedor de los CIE y las expulsiones. (Fernández *et al.*, 2013, p.59).

Shibboleth es un trabajo que se refiere precisamente a los grandes riesgos que esperan al inmigrante al otro lado de la frontera, al rechazo que se exterioriza con mayor o menor violencia (Salcedo 2007a). Se refiere a la reacción de los anfitriones frente a la presencia de los foráneos que siempre son mal recibidos inclusive por poner en peligro la cultura nativa (Salcedo 2007a). La historia de la migración corre también paralela a las líneas de la historia económica que en la actualidad estamos escribiendo. Si los inmigrantes que escapan al sino impuesto abusivamente a sus países alguna vez fueron un daño colateral, hoy son una ventaja apetecida con la que se cuenta para estabilizar el presente.

Si como discurrimos, en los ciclos de sima económica los inmigrantes representan una ventaja para suplir a los nativos en las labores indeseables, paradójicamente en los ciclos de recesión económica propios de las economías globalizadas, los mismos inmigrantes son a los ojos de los anfitriones los grandes culpables de muchos de los problemas de las recesiones. Esta posición se apetece fácil al asociar la inseguridad y el delito con la población migrante impidiendo las relaciones vinculantes entre población nativa y la extranjera. Ambas poblaciones se identifican como antagónicas, aunque las dos en realidad “sufren en común las consecuencias del modelo social, económico y político hegemónico” (Fernández *et al.*, 2013, p.55).

²⁸⁵ Amenaza con arriesgar la estabilidad del espacio expositivo como galería, la estabilidad de las fases centrales y la estabilidad de la propia modernidad que posee cimientos tan cuestionables.

Tomando el caso español, uno de los destinos favoritos de los inmigrantes latinoamericanos, Navarrete observa que España ha protagonizado algunos movimientos migratorios, pero nunca los había percibido en su propio territorio como anfitrión. Sin embargo en los años ochenta, al impulsarse definitivamente la globalización con la caída del Muro de Berlín, este flujo de ingreso comienza a ser visible, añade que en esa década precisamente llega la oleada de inmigrantes latinoamericanos quienes por su cercanía constituyen el “otro familiar” [...] provocando tensiones, fenómenos de rechazo y viejos clisés racistas, además de una clara xenofobia ordinaria del ciudadano medio visible en el espacio público.” (2010, p.173).

En el escenario de la globalización los intereses políticos pretenden alinearse trascendiendo las fronteras nacionales en conjuntos regionales comúnmente delimitados por las porciones continentales. Cada país parece tener una función estratégica que mantenga la cohesión y seguridad regional, parece mantener a buen recaudo lo conocido. Muñoz observa claramente en el actual papel regional, de España como filtro contra las inclusiones no deseadas de inmigrantes principalmente de Asia, África y Latinoamérica “el acentuamiento de la xenofobia, que acompaña al racismo que manifiestan en forma cada vez más acentuada los habitantes de estos países hacia los recién llegados, principalmente los procedentes del llamado Tercer Mundo” (2002, p.17).

En *Shibboleth* la artista colombiana elevó su voz contra esta discriminación racial desde su imponente obra. Al mes de abierta la muestra, los periodistas británicos de la “BBC News” con el encabezado “Más visitantes heridos en el hueco de la Tate” ²⁸⁶se refirieron al brillante trabajo de la colombiana.

Conclusiones.

Concluimos que los aportes característicos de la obra de Doris Salcedo son: la importancia del no espacio, del espacio negativo al que acude en *Atrabiliarios* pero también en *Shibboleth*. La limitación o la negación total de la utilidad del objeto buscado inhabilitándolo por distintos medios.

Es nuestro parecer que observa como su misión hacer concienciar sobre el pasado, para ayudar a entender el presente mediante un metódico cuestionamiento y corrección de la historia como narración. La actividad diaria para acometer su misión consiste en la alusión sensibilizadora de los hechos violentos, el resultado ideal a alcanzar es la suma empática del público.

Concluimos también que en su obra evade la representación, en obras como *Shibboleth* lo enigmático es una característica más que supera a la fácil obra de lectura cerrada, en palabras de la escultora "In art, silence is already a language -a language prior to language- of the unexpressed and the inexpressible" (2000, p. 137)

Es nuestro parecer que sus materiales lejos de ser *object trouvé*,²⁸⁷ son una suerte de *object cherché*²⁸⁸. Doris Salcedo, conscientemente influida por grandes pensadores de la vanguardia se debate en una modernidad politizada.

²⁸⁶ BBC News: *More visitors hurt in Tate's hole*, 2007 <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/7112960.stm>, visto en 31/V/2013

²⁸⁷ [objeto encontrado]. La traducción del francés al español es nuestra.

²⁸⁸ [objeto buscado]. La traducción del francés al español es nuestra

En su trabajo cuando amerita se toma la licencia artística de vulnerar la integridad física del espacio expositivo. El manejo y dominio de la escala de porte magnífico es otra característica estética propia de su obra.

El aspecto estético y su incidencia en las cuatro dimensiones en las que nos debatimos no son un fin, son únicamente un vehículo. Salcedo se caracteriza en la mayoría de sus trabajos por utilizar materiales humanos, es decir materiales que evidencien su contacto cotidiano con el ser humano. Gran parte de la fuerza de su trabajo descansa en la presencia *indexal* de los sujetos de estudio yacente en los objetos presentados.

El aspecto comunicativo es el que más rige por sobre el estético y el lúdico en el trabajo de Doris. La temática constante es una característica de la obra de la artista bogotana, dedica su producción a las víctimas de la violencia. Sus instalaciones intervenciones y esculturas tienen la intención de conmover.

El uso de citas de supuestos culturales del campo histórico, literario o de la historia del arte, son otra característica que devela además de una hábil discursante, una culta pensadora.

Su obra posee una particularidad sudamericana, consistente en la atmósfera convincente que presentan las piezas e instalaciones. La mencionada atmósfera es el resultado de las particulares realidades y vivencias del punto de origen de la autora, casi fosilizadas en los objetos que utiliza y presenta. Su metodología se cimienta en la investigación y el testimonio de los involucrados.

Por *Shibboleth* se expresa que al menos en el corto plazo las secuelas de la ventaja resultante de la subordinación racista permanece amenazando a las estructuras sociales. Demuestra críticamente que la subordinación violenta de las periferias, entre ellas Latinoamérica, da como resultado la opulencia de las fases centrales. Advierte que con una historia revisada la cognición de estos acontecimientos pueden ayudar a la superación de los mismos. Observa el cuidado civil y militar de la cultura nativa antes nacional, que hoy en tiempos de globalización se avizora regional o continental, a pesar de sus evidentes rasgos nacionales divergentes.

Bibliografía

Impresa

BASUALDO, Carlos. 2000. In: PRICENTHAL, Nancy; BASUALDO, Carlos; HUYSEN, Andreas. *Doris Salcedo*. Londres: Phaidon Press Limited. ISBN: 0714839299

FERNANDEZ, Gema, et al. 2013. *Que hacemos para conectar la crítica a la movilidad en el capitalismo con la lucha contra las políticas migratorias y las fronteras*. Madrid: Ediciones Akal SA, 2013. ISBN: 978-84-460-3854-2.

MALAGÓN, Margarita. 2010. *Arte como presencia indéxica. La obra de tres artistas colombianos en tiempos de violencia: Beatriz González, Oscar Muñoz y Doris Salcedo en la década de los noventa*. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Arte, Ediciones Uniandes, 2010. ISBN: 978-958-695-490-7

MONCADA, Alberto. 2006. *Para entender la globalización*. Valencia: Centro UNESCO.

NAVARRETE, Carmen. 2010. Migraciones y género. En RAQUEJO Tonia, WECHSLER Diana. Josu Larrañaga Altuna (ed.) *Arte y política* (Argentina, Brasil, Chile y España, 1989-2004). Madrid: Editorial Complutense. ISBN: 978-84-7491-997-4. P.168-173

PINI, Ivonne. 2008. Monografía Doris Salcedo Shibboleth. In: *ArtNexus #68 - Arte en Colombia #114* Mar - May 2008. ISSN:0121-5609

PRINCETHAL, Nancy. 2000. In: PRICENTHAL, Nancy; BASUALDO, Carlos; HUYSEN, Andreas. *Doris Salcedo*. Londres: Phaidon Press Limited. ISBN: 0714839299

SALCEDO, Doris. 2000. In: PRICENTHAL, Nancy; BASUALDO, Carlos; HUYSEN, Andreas. *Doris Salcedo*. Londres: Phaidon Press Limited. ISBN: 0714839299

SALCEDO, Doris. 2010. In: MALAGÓN, Margarita. *Arte como presencia indéxica. La obra de tres artistas colombianos en tiempos de violencia: Beatriz Gonzáles, Oscar Muñoz y Doris Salcedo en la década de los noventa*. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Arte, Ediciones Uniandes. ISBN: 978-958-695-490-7

Digital

ALEXANDER, Carol; BONIN, Ted. 2015. Doris Salcedo [en línea] [septiembre, 24, 2015] [citado en diciembre, 14, 2015]. Disponible en Internet en: <http://www.alexanderandbonin.com/artist/doris-salcedo/biography>

SALCEDO, Doris. 2007. In: *Financial Times* [en línea]. septiembre, 29, 2007 [citado diciembre, 19, 2015]. Disponible en Internet en: <http://www.ft.com/cms/s/0/632d6fae-6e64-11dc-b818-0000779fd2ac.html#axzz3umVhlh3U>

SALCEDO, Doris. 2007a. In: Doris Salcedo. *TateShots* [en línea]. Octubre 2007 [citado enero 22, 2015]. Disponible en Internet: <http://channel.tate.org.uk/media/28291797001>

4.2 Tensiones entre fases.

Clasificamos las obras que analizan las tensiones entre la fase central opulenta, avanzada y las fases periféricas pobres y sempiternamente atrasadas.

Las tensiones corresponderían a la actualización, o a la extensión globalizada de las inextintas tensiones entre clases.

En las obras de arte observamos que dichas tensiones se traducen en el problema migratorio hispanoamericano, en una fobia por la fase periférica.

4.2.1 Fobia por la fase periférica: *By the Night Tide, junto a la marea nocturna.*



Fig. 29 Helen (Elena) Escobedo, *By the Night Tide*, 1994, instalación de tres piezas, varillas de hierro, malla de alambre, cuerdas, cocos, dimensiones variables, InSite 94.

La investigadora Téllez afirma categóricamente que Escobedo es sin lugar a dudas una de las artistas más destacadas de finales del siglo XX en el panorama mexicano (2012). Helen (Elena) Escobedo Fulda, imprescindible personaje del ámbito artístico norteamericano, nace en México Distrito Federal el 28 de julio de 1934 de padre mexicano y madre británica (Avendaño 2011).

Comienza su educación formal en arte en 1954 en el “Colegio de la Ciudad de México” (hoy “Universidad de las Américas”) donde estudia un año escultura. En esta institución es alumna del destacado maestro escultor Germán Cueto, con él aprende todos los secretos posibles de la profesión durante dos años.

Continúa su formación al realizar una maestría en arte en el "Royal College of Art" de Londres, donde profundiza sus conocimientos teniendo la cercanía de figuras de la talla de Henry Moore.

Su carrera artística inicia temprano, para 1954 ya expone sus piezas las cuales son muy bien acogidas tanto por el mercado como por la crítica. Para 1964, a partir de su exposición *Vernissage*,²⁸⁹ se aleja de los preceptos de la escultura pura para adentrarse en la experimentación, que la llevarán a rozar campos como los del diseño, la escenografía y la arquitectura. A lo largo de su vida presenta más de 100 muestras colectivas tanto en el extranjero como en su México natal, sumadas a sus 35 exposiciones individuales.

México ha reservado destacados lugares para su trabajo: colaboró en el espacio escultórico de "Ciudad Universitaria", participó también en la elaboración de la "Ruta de la Amistad" de los Juegos Olímpicos celebrados en México el año de 1968 y finalmente trabajó para el "Salón Internacional de Estandartes" en el "Centro Cultural Tijuana". En el ámbito extranjero, sus trabajos han sido admirados en: Bélgica, Costa Rica, Estados Unidos, Israel, Cuba, Canadá, Alemania y Nueva Zelanda.

Entre las ocupaciones de Helen (Elena) Escobedo, el comisariado artístico gana también un lugar. Avedaño observa que en su faceta tanto de gestora como curadora es la primera en organizar una exposición sobre arte geométrico mexicano por los años de 1957 (2011); posteriormente es también la primera comisaria en organizar en México una exposición sobre temas ecológicos. De 1985 a 1989 se desempeñó como comisaria artística de las exposiciones internacionales de los museos de la UNAM.

En su vida laboral cabe destacar que de 1961 a 1974 fue directora del "Departamento de Artes Plásticas de la UNAM" y del "Museo de Ciencias y Arte", de 1974 a 1978 estuvo al frente del "Departamento de Museos y Galerías de la UNAM" y posteriormente de 1981 a 1982 es distinguida con el cargo de Directora Técnica del "Museo Nacional de Arte" y Directora del "Museo de Arte Moderno" en México de 1982 a 1984.

Sus méritos en todos los campos a los que se dedicó son varios y no pasan desapercibidos. Entre los honores y distinciones que adornan su trayectoria se cuentan: el "Premio Nacional de las Artes" (categoría Bellas Artes) el año de 2009, formó parte del "Consejo Internacional de Museos de Arte Moderno", desde 1986 fue miembro asociado vitalicio de la "Real Academia de Ciencias, Letras y Artes" de Bélgica y del Consejo Directivo de la "International Sculpture Conference"²⁹⁰. Por una beca estudia en el "Royal College of Art"²⁹¹ de Londres. En el año 1991 es la ganadora de la beca "Guggenheim". Finalmente es declarada "Ciudadana Distinguida" por el Jefe de Gobierno del Distrito Federal de México en el año 2010.

La vida de Escobedo transcurrió entre México Distrito Federal, y Hamburgo Alemania. La artista falleció en el año de 2010.

Eder describe el perfil de Helen (Elena) Escobedo como "escultora, dibujante, museóloga y actriz, además de políglota e internacionalista" (2011). Al centrarnos en la faceta de artista de Escobedo, observamos que en una primera etapa, al regreso de sus estudios en Reino Unido, hace gala de sus sólidos conocimientos de dibujo, modelado y fundición. En esta primera etapa, se dedica a la realización de piezas formalistas en bronce (Schmilchuk 2010).

En las décadas de los setenta y los ochenta Escobedo adapta sus inquietudes formalistas a la escala monumental. Es un período en el que se dedica a hacer esculturas de gran formato para

²⁸⁹ [Inauguración]. La traducción del francés al español es nuestra.

²⁹⁰ [Conferencia Internacional de Escultura]. La traducción de inglés al español es nuestra.

²⁹¹ [Universidad Real de Arte]. La traducción del inglés al español es nuestra.

espacios públicos (Schmilchuk 2010). Incursiona también en el arte ambiental y en una suerte de arquitectura de interiores (Schmilchuk 2010). A partir de estas etapas previas, en lo futuro su obra presenta cierta monumentalidad y aun cierto gesto arquitectónico (Avendaño 2011). Exterioriza su preocupación por el espacio público en un trabajo de investigación y crítica en el que deconstruye el discurso de las diversas esculturas y monumentos de México concebidas claramente como proyección de poder político a la eternidad. Esta deconstrucción se canaliza por medio de un trabajo investigativo que se concreta en un libro: *Monumentos mexicanos. De las estatuas de sal y piedra*²⁹² Deja claro que el espacio público a su criterio debe ser utilizado por el público y no imponiéndose sobre el público. Más tarde ella mismo inicia sus tareas de trabajo comunal.

Escobedo se aventura en la alternancia de los materiales con sus *Efímeros*, estructuras realizadas con materiales perecibles. La artista se inicia en las instalaciones para espacios específicos, (Schmilchuk 2010) por los años 60, instalaciones por las que se hará ampliamente conocida. En su trabajo son muy importantes las categorías de lo público y lo privado. (Avendaño 2011).

El arte público para espacios específicos es el que parece reclamarle temas tan urgentes como la ecología, la frontera y las migraciones. En esta etapa se constata que Escobedo abraza el concepto de arte al servicio de la sociedad (Schmilchuk 2010). En su trabajo son muy importantes las categorías de lo público y lo privado. (Avendaño 2011). En el espacio público la obra de Helen (Elena) Escobedo finalmente se decanta por el criterio conceptual (Téllez 2012).

Otra característica de su metodología es su decisión de trabajar en el lugar, por lo que manifiesta su preocupación por el espacio "donde se construye la experiencia y la memoria colectiva" sus instalaciones que se levantan anunciando su ciclo de existencia efímero, (Téllez 2012) son pensadas para ser concebidas y montadas en un lugar específico (*site specific*) (Schmilchuk 2010).

Su preocupación por la especificidad estética del lugar queda patente en su declaración "Mi intención es que mis esculturas no existan como obras de arte sino que se puedan fabricar en serie a cualquier dimensión y en los colores necesarios al ambiente que van a ser colocadas" (Helen Escobedo 1968).

En lo que respecta al material, Escobedo cuida en lo posible de no adquirir, y si es necesario solo adquirir lo menos oneroso, lo menos caro. La logística busca que no sea un factor de complicación. Prefiere que la fuente del material se encuentre lo más cercana posible. Intenta que el material sea cedido gratuitamente, o extendido como préstamo, o que sean elementos de libre recolección (Escobedo 2008).

La artista mexicana posee una metodología personal en la que prioriza el uso de los materiales propios del lugar, opta por los materiales reusables para la estructuración de sus grandes instalaciones (Escobedo 2011). En su metodología incluye la máxima personal de utilizar materiales de reciclaje y naturales (Téllez 2012).

En coherencia con el material que escoge, que ha cumplido su ciclo y es por ella reutilizado, sus piezas también emulan el ciclo de existencia de un producto: no buscan perpetuarse; al criterio de Escobedo no existe lo permanente, lo efímero la dota de una gran libertad. Las piezas finalmente se degradan o comúnmente se desensamblan o se retiran definitivamente. Quedan sus memorias: la película, el video y demás registros, sobre todo queda el recuerdo (Escobedo 2008).

²⁹² El libro es publicado por Grijalbo, cuya primera edición en inglés se titula *Mexican Monuments: Strange Encounters*.

Eder anota que la escultora mexicana concibe su profesión como un campo para afrontar y solucionar problemas, para lo que se sirve de la variación y experimentación, dando poca importancia al estilo personal continuo como factor o marca visual de reconocimiento personal. (2011). "Vivo en una especie de movimiento perpetuo que a veces es incómodo porque no produzco una obra continua en la que se puedan identificar mis pasos." H.E. 1992. Helen (Elena) Escobedo huye de las fórmulas que le dotarían de un confort. Su búsqueda se caracteriza por la experimentación (Téllez 2012).

Otra característica de la metodología de Helen (Elena) es la consciente exploración de posibilidades estéticas futuras para la obra basada en indicios y datos e información presente percibida y recolectada *in situ*. La artista declara "no llevo una idea a un lugar que no conozco" (Escobedo 2008).

La propia recolección del material permite a Escobedo adentrarse en la realidad del lugar donde realizará la intervención "Eso me pone inmediatamente en contacto directo con la gente a quien le estoy haciendo la obra." (Escobedo 2011). Llega, busca datos y referencias del lugar en el que está y procede a formar equipos con gente que puede darle información más rica sobre el lugar que va a acometer con su instalación de esa manera puede asegurar que su obra sea específicamente diseñada para ese lugar y para el público que la frecuenta. (Escobedo 2008). Indaga respecto al lugar: como lo usan, que fue en el pasado, quienes lo usan, cual es el público inmediato.

Participa en constante diálogo con los equipos de trabajo sean estudiantes o personal del museo, dichas conversaciones pueden influir en la obra durante su proceso y en su resultado (Escobedo 2008). Su trabajo no está imbuido por el pesimismo de las obras contemporáneas que buscan solo el fácil diagnóstico de un problema coyuntural, o la evasión de toda problemática. Según las propias declaraciones de Escobedo todo su trabajo lo realiza porque siente que hay una esperanza que se exterioriza en el humor con el que hace sus instalaciones y piezas (2011).

Escobedo realiza una variedad de trabajos cuestionando problemas que nos atañen a todos. En atención al daño irreversible que sufre en particular el medioambiente mexicano, y en general el planeta en sí, se cuentan obras como:

Negro basura, negro mañana (1991), gigantesco camino de dos toneladas de basura pintada de negro denunciando la gran cantidad de desperdicio con la que contaminamos el planeta; *Naturaleza en Llamas con ventanas* (1992), acumulación de objetos unos carbonizados, otros pintados de negro matizados magistralmente en último plano como fondo por unas ramas entre amarillas y rojas que hacen las veces de las llamas.

Téllez opina que la obra de Helen (Elena) Escobedo esgrime siempre un discurso humanista articulando su opinión sobre aspectos tales como la calidad de vida o los derechos humanos (2012) de ahí que levante su voz crítica sobre la inmigración.

El interés de Helen (Elena) Escobedo por las migraciones hispanoamericanas se confirma en la insistencia especial de dicho problema en su producción bajo distintos títulos y temas. La primera vez que Escobedo realizó y presentó una instalación sobre el tema de las migraciones fue en Alemania donde solía residir hasta seis meses al año (McMasters 2011). La obra se tituló *Los Refugiados* (1997) y consistió en 101 figuras conseguidas por medio de montones de paja atados que configurados consiguen un perfil remotamente antropomorfo de hasta 2 metros de altura. Fueron elaboradas y expuestas en un espacio verde de Hamburgo.

Los migrantes representados en *Éxodos* (2004) fueron 101 figuras mendicantes. El armazón de cada migrante fue realizado a partir de una estructura de madera, un poste en ángulo recto unido a otro inclinado. La anatomía del cuerpo fue insinuada con malla metálica cubierta por retazos de tela. La instalación fue creada para el "Programa Peatonal" de la "Secretaría de Cultura del Gobierno de Distrito Federal", fue expuesta inicialmente en la explanada de la "Plaza Juárez". *Éxodos* impactó de tal manera que consiguió una merecida itinerancia por Tláhuac y para el "Papenfest"²⁹³

Deseamos prestar especial atención a un trabajo por su capacidad de descubrir las tensiones entre clases y capas (fases), su título es *By the Night Tide*, la cual es una obra de arte público conformada por tres estructuras modeladas con varilla de hierro, tela de alambre y cocos. Las estructuras simulan ser claramente tres botes en ruinas, cada uno de ellos con un nombre *El Topo*, *El Sapo* y *El Pollo*. Las frágiles embarcaciones con sus mástiles convertidos poéticamente en brazos de catapultas "parecían asaltar la barricada a la cual estaban dirigidos" (Yard 1995, p.51).

Los mástiles que simulan ser brazos de catapultas están tensamente cargados y listos para atacar apuntando al lado estadounidense. La obra de naturaleza efímera se instaló en la arena de las playas de Tijuana muy cerca de la valla fronteriza de 12 pies de alto. Es una de las más de 70 piezas producidas para un lugar específico como parte del evento "InSite" de 1994 (InSite México 2013).

Las tres catapultas visualizan la duda y recelo inútil que despiertan al Goliat de la economía y el poderío bélico, los países donde se origina la migración, desvelando la subyacente tensión entre fases. Las catapultas y la valla descubren en último término la vieja tensión entre opulencia y carencia, entre pobreza y riqueza.

Las estructuras simulan barcazas armadas cargadas de cocos, "una respuesta simbólica: un juego de guerra desesperadamente latinoamericano" (Medina 1995, p.62).

La obra de la escultora mexicana se presenta en un momento importante entre EEUU y México, debido al crecimiento industrial, durante ese tiempo aumentó considerablemente la población de la región fronteriza de Tijuana.

La obra de Escobedo, al ser exhibida en la región de Tijuana se presentó en un lugar mucho menos convencional que las otras obras del evento que se presentaron por ejemplo en San Diego.

El trabajo de arte público *By the Night Tide* de la artista mexicana es realizado en época de Carlos Salinas de Gortari²⁹⁴. Durante el gobierno de Gortari se firma el Tratado del Libre Comercio de América del Norte, como resultado de este convenio con EEUU se privatizan las empresas estatales, y sobre todo se evidencia un aumento en la desigualdad en el país.

Atendiendo a la cronología de los principales sucesos económico políticos, el 10 de junio de 1990 los tres países norteamericanos Canadá, Estados Unidos y México se ponen de acuerdo en establecer un tratado de libre comercio. Las negociaciones de dicho tratado que se conocerán con las siglas de TLCAN comienzan en el 5 de febrero de 1991. El Acuerdo Comercial fue firmado por EEUU el 8 de diciembre de 1992, por Canadá el 11 de diciembre de 1992 y por México el 14 de diciembre de 1992. El acuerdo entró en vigencia a partir del 1 de enero de 1994, año en el que es ratificado por la legislatura de EEUU, México y Canadá. El año

²⁹³ Para más información:

Helen (Elena) Escobedo. 2010. Helen Escobedo. A escala humana. In: Universes in Universe [en línea]. diciembre 2010 [citado: diciembre, 30, 2015]. Disponible en Internet en: http://universes-in-universe.org/esp/magazine/articles/2010/helen_escobedo

²⁹⁴ Carlos Salinas de Gortari es Presidente de México del 1 de diciembre de 1988 al 30 de noviembre de 1994

de 1994 es precisamente el de la convocatoria de “InSite” y es el año de la ejecución y presentación de *By the night Tide* de Escobedo.

Otro punto importante de la coyuntura política de la obra *By the night tide* de Escobedo es la “Propuesta 187” de California, esta fue una sugerencia al pleno legislativo presentada en el mismo año que la obra, en 1994. Mediante esta propuesta de ley se pretendía negar a los inmigrantes indocumentados todos los servicios tales como: educación estatal gratuita, y servicios médicos.

La propuesta fue presentada bajo el título *Save Our State*²⁹⁵ El autor de esta proposición es el asambleísta republicano Dick Mountjoy. La propuesta fue aprobada por el 59% el 8 de noviembre, entró en vigencia el 9 de noviembre e inmediatamente el 11 de noviembre el juez Mattew Byrne emitió una ley de aplazamiento en su contra.

Finalmente es imprescindible señalar que en 1994 se instaura la Operación Guardián mediante la cual Estados Unidos coloca aproximadamente 73 Km de cerca en la frontera mexicano-estadounidense.²⁹⁶

En el lugar específico donde se concreta la obra *By the night tide* inmediatamente se observa una cerca que se adentra hasta las aguas del mar. Es la valla fronteriza, este cerco físico está íntegramente construido de los residuos de las plataformas de rodaje de la “Operación Tormenta del Desierto”, es decir fue trasladada de una guerra a otra guerra: a la que se libra contra los inmigrantes, guerra esbozada por la exagerada presencia de la patrulla fronteriza, los incendios de bosques para visualizar desde lejos a los inmigrantes desprovistos de cobertura visual, (Debroise 1995, p.14) y los artilugios electrónicos.

La valla es pues una verdadera posición bélica comparable con una muralla. La muralla en tiempos antiguos constituyó un elemento de protección y defensa de un territorio que podía delimitar pueblos o ciudades enteras en defensa preventiva evitando la incursión de conquistadores o saqueadores. En la Edad Media constituyó una demostración de poder y fuerza. Mantenía a raya a la incivilización de extramuros, determinaba físicamente el alcance del gobierno en lo legal y lo fiscal. Resumiendo la muralla separaba a los ciudadanos en pleno derecho, de los proscritos desterrados y bárbaros.

El concepto de asedio sugerido por Escobedo con las catapultas frente a la “muralla”, es percibido y perfilado por otros artistas que han discursado sobre las migraciones hispanoamericanas en tiempos de globalización ²⁹⁷

Las barcas con sus fantasmagóricas estructuras hechas de varilla y malla de alambre aluden a la fragilidad del tránsito informal. Estas pequeñas piraguas no están en su elemento, no están en el mar, están varadas en la arena, sugiriendo la inmovilidad de un elemento que por naturaleza ha de estar en tránsito. La cercanía indiscutible a la valla fronteriza subraya la metáfora. La arena mantiene a las chalupas en forzada inmovilidad, tanto como la cerca fronteriza mantiene en forzada inmovilidad a los inmigrantes. Ambos están de todos modos fuera de su elemento²⁹⁸.

²⁹⁵ [Salvemos nuestro estado]. La traducción del inglés al español es nuestra.

²⁹⁶ Para más información consultar: TELESUR. 2014. Muro fronterizo de Estados Unidos-México, de vida o muerte [en línea] noviembre, 10, 2014 [consultado: enero, 14, 2016]. Disponible en Internet en: <http://www.telesurtv.net/opinion/Muro-fronterizo-de-Estados-Unidos-Mexico-de-vida-o-muerte-20141110-0072.html>

²⁹⁷ Sobre el uso de la figura artística del asedio militar como metáfora en las migraciones hispanoamericanas, *cfr.* 2.3.2 *Toy an horse*, Marcos Ramírez ERRE, 1997 en esta tesis.

²⁹⁸ Cabe revisar el uso de la piragua como símbolo de movilidad humana en el arte hispanoamericano en tiempos de globalización, para tal caso *cfr.* 3.5.1 *Regata*, Alexis Leiva Machado (Kcho) en esta tesis.

En un acantilado con ventajosa vista de las playas de Tijuana Helen (Elena) Escobedo realiza su instalación.

El lugar escogido es la conflictiva línea fronteriza a orillas del mar en la que se encuentran simultáneamente espacios el reales y representados. Al aislar estos espacios deducimos que la primera línea fronteriza del espacio real es la orilla: el punto donde se divorcia el agua de la tierra, el suelo firme; al mismo tiempo la orilla como primer espacio representado es el punto donde se divorcia movilidad de inmovilidad. Por otra parte, la segunda línea fronteriza del espacio real es la línea donde se separan México de Estados Unidos; al mismo tiempo funge como la segunda línea fronteriza del espacio representado donde se separa Hispanoamérica del resto de Norteamérica, fase central de la periferia. Cotejando los espacios, concluimos que es bastante decidir que la playa, este acantilado, es la línea donde *choca* el mar con la tierra²⁹⁹.

Habiendo utilizado la palabra choque, comprendemos que en este punto debemos abordar el elemento clave: las catapultas. Los delicados mástiles de las piraguas han sido poéticamente trocados en estos artilugios mecánicos. La catapulta junto con el trabuquete y el ariete constituyeron las armas preferidas para sitiar ciudades amuralladas, cual es el caso de la fase central "amurallada". Dichos aparatos fueron utilizados en un pretérito bastante lejano ¿las fronteras físicas son un retorno retrógrada a un pasado tan alejado como el Medioevo?

Los proyectiles de las catapultas-canoas son inútiles elementos orgánicos, primarios: cocos colocados en los brazos de las pseudo armas, y apilados junto a las catapultas-canoas como proyectiles prestos a alimentar las sarcásticas máquinas de guerra (Eder 2011). EL coco como producto primario alude a la economía extractivista síntoma inequívoco de atraso, primitivismo y relegación tecnológica relacionada con Latinoamérica, símbolo jocoso de lo *crudo*.

Si la valla fronteriza manifiestamente es colocada para evitar el ingreso de los inmigrantes hispanoamericanos, entonces ¿los propios inmigrantes ahora en extramuros son quienes se teme que accionen las catapultas? ¿los inmigrantes se teme que sean el salvaje y *crudo* proyectil que puede volar sobre la cerca?

César Vallejo poeta hispanoamericano³⁰⁰, fiel a su convicción socialista, escribe ya sobre la lucha de clases con motivo de la guerra civil española, lucha de clases inextinta y reinterpretada en una lucha de fases en tiempos de globalización por la artista mexicana Escobedo. Atendamos con sobrecogimiento a un extracto de las líneas nunca muertas del poeta peruano:

Al sufrimiento antiguo
danse encarnízanse en llorar plomo social
al pie del individuo,
y atacan a gemidos, los mendigos.[...]
Tácitos escuadrones que disparan,
con cadencia mortal, su mansedumbre,
desde un umbral, desde sí mismos, ¡ay! desde sí mismos.[...]
migaja al cinto,
fusil doble calibre: sangre y sangre.
¡El poeta saluda al sufrimiento armado (Vallejo 1939)

²⁹⁹ En el espacio real choca el mar con la tierra, como chocaría movilidad con inmovilidad, y principalmente como choca migración y migrantes con frontera.

³⁰⁰ César Abraham Vallejo Mendoza poeta nace en Santiago de Chuco Perú el 16 de marzo de 1892, muere en París Francia el 15 de abril de 1938. Es considerado como el máximo exponente de la poesía de su país, y uno de los mejores representantes de la poesía hispanoamericana del siglo XX.

Los mendigos, el extremo social de la pobreza, ofrecen una lucha inefectiva, que ciertamente no afecta, ofrecen aguerrida resistencia con su carestía y su vulnerabilidad. Los migrantes, el lado desplazado de la pobreza según la obra de Helen (Elena) Escobedo ofrecen la misma lucha inefectiva trágica pero finalmente heroica.

La propuesta entre irónica y lúdica de la escultora mexicana devela tensiones entre las capas económicas planetarias, entre las fases que se encuentran en la cortante frontera. Yúdice escribe sobre la obra "[...] Helen Escobedo's *By the Night Tide/ Junto a la marea nocturna* (1994), an installation on the Mexican side of three wire-mesh sculptures resembling ships armed with coconut-loaded catapults, suggesting a defiant but quixotic counteroffensive against the power of the Goliath next door"³⁰¹ (2003, p.298).

En su obra Escobedo constantemente cuestiona las narraciones que han sido tácitamente aceptadas, sabe que la historia es escrita por el poder y no constituye el suceso literal "...¿quien nos puede decir realmente como fue la historia? también depende a quien escuchas. ¿En la guerra quien tuvo la culpa?" (Escobedo 2010) en sus inmensas instalaciones no narra mono direccionalmente, espera respuestas de ese público en ese tiempo y en ese espacio específico. Frente a su obra *By the Night Tide* en un momento dado el público también sugirió: cambió los quiijotescos cocos por piedras (Yudice 2001, p.346).

Conclusiones.

Concluimos que la obra de Escobedo es conceptual, se debe comprender como arte público y se caracteriza por la concordancia de discurso, material y estética con el lugar (especificidad). La artista prefiere los materiales accesibles por logística y costo, y opta voluntariamente por el efímero ciclo de vida de las piezas.

Sentimos que E. Escobedo reclama el espacio público con la intención de desplazar del mismo al monumento tradicional primero teóricamente, y finalmente con su propia obra pública efímera.

Es nuestro parecer que el trabajo de la escultora esgrime un espíritu optimista, que la metodología de su trabajo se cimenta en el diálogo y la discusión con los involucrados en el problema y con el equipo de trabajo.

La metodología del trabajo de E. Escobedo se apoya importantemente en la prospección del lugar, así como la prospección del público objetivo, sus historias, problemas y necesidades. Finalmente su obra se entrega a la experimentación como búsqueda de solución a un problema

Concluimos que en el espacio público pretende reemplazar el trabajo heroico individual, por el trabajo colectivo

Sostenemos que para E. Escobedo la especificidad estética de la obra respecto al lugar es muy importante, la especificidad conceptual del trabajo es imprescindible, y la especificidad matérica de la pieza de arte público es crucial.

³⁰¹ [*Junto a la marea nocturna* de Helen (Elena) Escobedo es una instalación en el lado mexicano de tres esculturas modeladas en alambre que emulan barcos armados con catapultas cargadas de cocos, sugiriendo una desafiante pero quiijotesca contraofensiva contra el poder del Goliath de al lado]. La traducción del inglés al español es nuestra.

Concluimos que las obras de arte público de Helen (Elena) Escobedo emulan el ciclo de vida del producto³⁰², en sus anteriores etapas el material es extraído de la naturaleza, transformado en materia útil, consumido y convertido en desecho, de donde es rescatado por la artista, quien vuelve a transformarlos en materia útil³⁰³ que será configurada, expuesta y de la que se asume previamente un pronto fin de vida.

Creemos que E. Escobedo sacrifica la identificación estilística en aras de la experimentación permanente.

Opinamos que para Escobedo, el artista en la esfera pública es un facilitador y coordinador de ideas, no un dictador de criterios.

Concluimos que la obra *By the night tie* es una respuesta coherente a la coyuntura económico política en la que es realizada, es presentada en 1994: solo tres años después de disuelta la URSS, el propio año en el que México es pionero en América en firmar un tratado de Libre Comercio con EEUU, también el mismo año en el que se inicia una política abiertamente agresiva contra los inmigrantes por medio de leyes y mediante la construcción de la cerca fronteriza.

Opinamos que a los ojos de Escobedo la tensión doméstica que existe entre pobreza y riqueza, es internacionalizada con la globalización, pues es la misma tensión que a nuestro parecer percibe la artista entre las fases centrales y las periféricas.

Pensamos que la obra de la artista mexicana es la parábola visual de una defensa quijotesca contra el imperio, es la caricaturización de un ataque inexistente, es la visualización de la amenaza paranoide que pende de una numerosa parte de países de la periferia sobre la potencia nortea.

Sostenemos que en la obra de Escobedo la valla en tanto "muralla" es una verdadera posición bélica. La cerca trueca, según la artista, comunes barcazas en alucinaciones de amenazantes máquinas de guerra. Escobedo percibe en el asedio una amenaza paranoide sin sustento.

Concluimos también que en el espacio real choca mar con tierra, como en la imagen especular del símil chocan en la frontera: norte contra sur, migrantes contra nativos y principalmente en esa frontera chocan las capas deprimidas de las fases periféricas contra las capas opulentas de las fases centrales.

A nuestro parecer Helen (Elena) Escobedo demuestra la existencia de un antagonismo llevado hasta una peligrosa tensión en la frontera y principalmente demuestra lo erróneo de dicha posición recurriendo a una suerte de *reductio ad absurdum* visual.

Opinamos que Escobedo desacredita el hecho de que en cualquiera de las lecturas, ya sea: que los inmigrantes disparen las catapultas, que los inmigrantes sean las mismas canoa-catapultas, o que los inmigrantes sean los productos primarios que cruzan la valla disparados³⁰⁴, en todas las lecturas son considerados la parte ofensora; mientras que los nativos son la parte defensora.

³⁰² Utilizamos la frase fin de vida del producto desde el punto de vista del reciclaje y no de la mercadotecnia que utiliza la misma frase con otras connotaciones.

³⁰³ Como materia útil nos referimos a la obra de arte público

³⁰⁴ Para confirmar y profundizar en la imagen poética del tiro parabólico como metáfora del cruce de frontera *conf. 2.2.1 One Flew Over the Void (Bala Perdida)*, Javier Tellez, 2005 en esta tesis.

Bibliografía

Impresa

DEBROISE, Olivier. 1995. Junto a la Marea Nocturna InSite 94: El Archipiélago. In: YARD Sally et alli. InSite94. San Diego: Installation Gallery, 1995. ISBN: 0-9642554-1-3.

EDER, Rita. 2011. Semblanza Helen (Elena) Escobedo (1934-2010). In: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México, 2011.vol.33 nº 98. ISSN 0185-1276.

MEDINA, Cuauthémoc. 1995. Una Linea es un Centro que Tiene dos Lados. In: YARD Sally et alli. InSite94. San Diego: Installation Gallery, 1995. ISBN: 0-9642554-1-3.

VALLEJO, Cesar. 1939. España aparta de mí este cáliz. IV (Publicación póstuma). In: *Cesar Vallejo Poesías completas*. Ed. Losada 2013©. ISBN: 978-950-03-5351-9.

YARD, Sally. 1995. Tagged Turf in the Public Sphere. In: YARD Sally et alli. InSite94. San Diego: Installation Gallery, 1995. ISBN: 0-9642554-1-3.

YÚDICE, George. 2003. *The Expediency of Culture: Uses of Culture in the Global Era*. Carolina del Norte: Duke University Press, 2003. ISBN: 978-0-8223-3180-3.

Digital

AVENDAÑO, Octavio. 2011. Entrevista con Helen Escobedo. In: *Letras Libres* [en línea] enero, 2011 [consultado en: diciembre, 29, 2015]. Disponible en Internet en: <http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/entrevista-con-helen-escobedo>

ESCOBEDO, Helen (Elena). 2008. *Arte en Construcción* [en línea] noviembre, 23, 2008 [citado: enero, 02, 2016]. Disponible en Internet en: <https://www.youtube.com/watch?v=O7R70sYVY5U>

ESCOBEDO, Helen (Elena). 2010. In: *Laboratorio Arte Alameda* [en línea]. 2010 [citado: enero, 04, 2016]. Disponible en Internet en: <https://www.youtube.com/watch?v=so7knWUuw-U>

ESCOBEDO, Helen (Elena). 2011. Entrevista con Helen (Elena) Escobedo. In: *Letras Libres* [en línea] enero, 2011 [consultado en: diciembre, 29, 2015]. Disponible en Internet en: <http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/entrevista-con-helen-escobedo>

InSite México. 2013. *InSite_94* [en línea]. © Casa Gallina_MX 2013 [citado: enero, 04, 2016] Disponible en Internet en: http://insite.org.mx/wp/ct_insite/insite_94/

MC. MASTERS, Merry. 2011. Éxodos, instalación de Helen Escobedo, emigra del DF al estado e Oaxaca. In: *Periódico La Jornada* [en línea] marzo, 1º, 2011 [citado en: enero, 01, 2016]. Disponible en Internet en: <http://www.jornada.unam.mx/2011/03/01/cultura/a05n1cul>

SCHMILCHUK, Graciela. 2010. Helen Escobedo. A escala humana. In: *Universes in Universe* [en línea]. diciembre 2010 [citado: diciembre, 30, 2015]. Disponible en Internet en: http://universes-in-universe.org/esp/magazine/articles/2010/helen_escobedo

TÉLLEZ, Mabel. 2012. Helen Escobedo, precursora del arte experimental en México. In: *Revista Código* [en línea] Julio, 17, 2012 [consultado en: diciembre, 30, 2015]. Disponible en Internet en: <http://www.revistacodigo.com/helen-escobedo-precursora-del-arte-experimental-en-mexico/>

5. Frontera (objeto).

Si los sujetos clave en el estudio de las migraciones son el *mismo* y el *otro*, la frontera es el objeto clave dentro de las migraciones. En este espacio agrupamos las obras que discursan sobre la línea física o imaginaria que limita claramente sus áreas y que separa dos espacios y sus contenidos.

Sub clasificamos las obras de acuerdo a la visibilidad de la frontera, y por la relación de sus objetivos y espacios.

5.1 Visibilidad de la frontera: visible, invisible.

En este espacio tratamos sobre la presencia de la frontera que la hace evidente o no. En las obras encontramos dos tipos de frontera, una visible, y otra invisible.

5.1.1 Frontera visible: *Visualizando el paraíso Picturing Paradise*.



Fig. 30 Valeska Soares, *Visualizando el Paraíso Picturing Paradise*, 2000, intervención artística, láminas de acero inoxidable pulido con texto grabado colocadas a ambos lados de la valla fronteriza, InSite 2000.

Valeska Soares nace en 1957 en Minas Gerais, Belo Horizonte Brazil. Su extensa educación formal inicia en 1987 en la “Universidad Santa Úrsula” de Rio de Janeiro donde estudia Historia del Arte y Arquitectura. En 1990 realiza estudios de Post Grado en Historia del Arte y Arquitectura en la “Pontificia Universidad Católica” de Río de Janeiro. Continuando su formación el año de 1994 realiza un Master in Fine Arts³⁰⁵ en el prestigioso “Pratt Institute”³⁰⁶

³⁰⁵ [Máster en Bellas Artes]. La traducción del inglés al español es nuestra.

³⁰⁶ [Instituto Pratt]. La traducción del inglés al español es nuestra.

de Nueva York (Artspace 2014), el año de 1996 inicia el Doctorado en Artes Plásticas en la "Universidad de Nueva York" (Itau Cultural 2009).

En el campo profesional, Valeska Soares ha ofrecido 95 exposiciones en latitudes tan diversas como: Alemania, Brazil, España, Estados Unidos e Italia (Artfacts 2015). Su conocido trabajo forma parte de colecciones de: Alemania, Brazil, España, Estados Unidos, Reino Unido, Suiza exhibiéndose en custodia permanente de instituciones tan prestigiosas como: CAC, "Centro de Arte Contemporáneo", Malaga; "Hirshhorn Museum and Sculpture Garden"³⁰⁷, Washington; "Laumaier Sculpture Park"³⁰⁸, Saint Louis; "Los Angeles County Museum of Art"³⁰⁹, Los Angeles; MAM, "Museu de Arte Moderna", Rio de Janeiro; MAC, "Museu de Arte Contemporânea", São Paulo; "Daros Latinamerica", Zürich; MAP, "Museu Arte de Pampulha", Belo Horizonte; MARCO, "Museo de Arte Contemporáneo", Monterrey; MOCA, "Museum of Contemporary Art", San Diego, California; "Solomon R. Guggenheim Museum", New York; "Tate Britain", Londres y "Burger Collection", Berlin. (Art Facts 2015). Valeska Soares actualmente vive y trabaja en Brooklin Nueva York.

Valeska Soares se define como una artista que no es política. Para su trabajo artístico se apoya en vehículos distintos para canalizar su expresión tales como: fotografía, diseño, instalación, escultura y video arte. En varias ocasiones se ha servido de lo efímero, de lo mutable como es el caso de las esencias y perfumes como parte central de sus instalaciones.

En lo referente al discurso artístico, existe una correlación profunda entre el lenguaje y el trabajo de Soares. La artista declara que sus objetos creados los concibe como palabras que pueden repetirse o combinarse para dar como resultado frases (Soares 2001). En su trabajo suele evocar conceptos opuestos Enfrenta los temas intangibles volviéndolos tangibles, materializándolos de un modo casi didáctico para comprenderlos mejor (Soares 2001). Procura no hacer piezas con un significado fijo, prefiere que sean complementadas por la percepción del público. Uno de los retos en la obra de la artista brasileña es el confirmar la recepción final del discurso por parte del público, en este sentido la percepción final del público puede estar o no cercana a la idea primariamente desarrollada por la artista (Soares 2001).

La formación de arquitecta de la artista se revela en los problemas a los que constantemente dedica su obra en los que en sus propias palabras busca trabajar "with ideal spaces"³¹⁰ (Soares 2001). Muniz reafirma la presencia de la arquitectura en la presencia constante de jardines y paisajismo de intervención humana, es decir artificial, en el trabajo de Soares (2001). Interesada en conceptos que pertenecen al dibujo, campo compartido entre las bellas artes y la arquitectura, la artista estudia los puntos de fuga, no solo como concepto visual, sino vivencial y desde una óptica subjetiva: como los objetos desaparecen y como nosotros mismos desaparecemos (Soares 2001).

La frontera y la línea como tema están ambas implícitas en su obra, su trabajo juega constantemente con la percepción: la línea delgada que separa lo que está de lo que no está. Según observa Muniz: Soares al ser artista Brasileña viviendo en Estados Unidos, ha estado lidiando con el concepto de frontera y límite en su trabajo y su vida (2001). Indagando sobre el mismo tema desde otro punto de vista la artista está muy interesada en las fronteras, en los límites que cada persona se impone a sí mismo por sobre las fronteras objetivas, recalcando en lo artificial y lo falso de las fronteras (Soares 2001).

³⁰⁷ [Jardín escultórico y museo Hirshhorn]. La traducción del inglés al español es nuestra.

³⁰⁸ [parque escultórico Laumaier]. La traducción del inglés al español es nuestra.

³⁰⁹ [Museo de Arte del Condado de Los Ángeles]. La traducción del inglés al español es nuestra.

³¹⁰ [con espacios ideales]. La traducción del inglés al español es nuestra.

Utiliza recursos visuales como la refracción o la reflexión de superficies especulares debido a que entre sus preocupaciones se encuentra también el problema de la realidad: como son las cosas y como las percibimos (Soares 2001). La distorsión óptica es en este caso una metáfora del problema al que repetidas veces atiende la artista: la realidad nos incluye, al no tener una distancia crítica desde la cual pueda ser percibida, se distorsiona.

El recurso de la reflexión es usado en *Follies* (2005) seis caras de espejos constituyen las paredes de una caseta de planta exagonal colocada en el centro de una plaza. Insiste en este recurso en su obra *Follies* (2009): seis espejos basados en una planta arquitectónica exagonal en el exterior de una caseta reflejan todo las plantas de las que está rodeada la caseta. En *Narcissus* (2005) una figura femenina, una suerte de *Alicia en el País de las Maravillas*, se está sumergiendo en el otro mundo de un espejo circular. Sus variantes en las que también se servirá de la reflexión son *Narcissus II* y *Narcissus III*, así como en *Self portraits in denial* (2004) tres figuras que sugieren ser bustos humanos hechas enteramente de vidrio con terminación de espejo sobre las que se refleja todo el mundo que las rodea y sin embargo sus manos de cera las aíslan de modo que permanecen sin oír sin ver y sin hablar como Mizaru, Kikazaru e Iwazaru los tres monos místicos orientales³¹¹ (Soares 2015).

También el uso de textos y literatura se presenta desde antes como una preocupación, aunque no siempre constante, si presente en algunas obras como: *Spelling Secrets I*³¹² (2007), *Spelling Secrets III*³¹³ (2007), pero sobre todo *Spelling Secrets IIA*³¹⁴ (2007) y *Spelling Secrets IIB*³¹⁵ (2007): por medio del apilamiento de papeles translúcidos y apenas transparentes consigue una gradación de transparencias y de legibilidad de los textos escritos en los papeles, gradación que sugiere diálogos internos. Los textos al estar en las capas externas de la estratificación de los papeles poéticamente se visualizan; mientras que al estar en las capas más profundas de papeles son menos visibles. También se hace evidente el uso de elementos tipográficos en *Fragmentos* (2007).

Queremos atender de manera especial el trabajo *Visualizando el Paraíso Picturing Paradise* de Valeska Soares por considerar que es el que ejemplifica de mejor manera la intención de visibilizar o invisibilizar la línea fronteriza.

El trabajo originalmente se llamaría *Something Borrowed*, Soares se había propuesto cortar la valla fronteriza y colocarla verticalmente, desde entonces la artista ya se proponía un trabajo paisajístico. Durante el transcurso del proyecto el título y la pieza cambiaron (Muniz, 2001). Para el trabajo definitivo, la artista colocó grandes placas de acero pulido como espejos cubriendo parte de la barda fronteriza en el punto que separa las Playas de Tijuana del "Border Field State Park"³¹⁶, el reflejo sobre estos espejos de acero busca dar la impresión de continuidad en el paisaje trascendiendo las barreras fronterizas, esto gracias a una de las propiedades típicas del acero pulido: su capacidad de reflejar, lo que hace del material sólido pero transparente (Muniz, 2001) sugiriendo una suerte de aperturas en las fronteras. Crea así un campo reflexivo en la frontera colocando algo más sólido de lo que había pero incluyendo una imagen ilusoria³¹⁷.

³¹¹ Los tres monos místicos también conocidos como "tres monos sabios" según la tradición registra, las figuras aleccionan sobre "no ver el mal, no escuchar el mal y no decir el mal" para el pueblo llano los tres monos aleccionaban sobre la sumisión al sistema imperante: no ver ni oír injusticias, no hablar denunciando injusticias ni insatisfacción sobre el sistema. (Tierney 1989, p.69)

³¹² [*Deletreando Secretos I*]. La traducción del inglés al español es nuestra.

³¹³ [*Deletreando Secretos III*]. La traducción del inglés al español es nuestra.

³¹⁴ [*Deletreando Secretos IIA*]. La traducción del inglés al español es nuestra.

³¹⁵ [*Deletreando Secretos IIB*]. La traducción del inglés al español es nuestra.

³¹⁶ [Parque estatal del área de fronteriza]. La traducción del inglés al español es nuestra.

³¹⁷ Aquí cabe anotar que una imagen ilusoria en lontananza es llamada "espejismo".

A pesar de la existencia de la frontera, línea tremendamente visible y evidenciada, remarcada por una valla metálica, los espacios separados pertenecen al mismo piso climático, comparten el mismo hábitat, tienen la misma flora, la misma fauna y el mismo paisaje, clima y grosso modo misma latitud y longitud.

El espacio y exclusivamente el espacio separado tiene una sola unidad, es original y por naturaleza constituye un indivisible “todo” artificialmente fragmentado por voluntad y capricho humano. La certeza de la unidad natural innegable de esta zona del planeta es confirmada en la obra *Visualizando el Paraíso Picturing Paradise* por medio del reflejo en los espejos de exactamente el mismo paisaje otrora mutilado por la valla oculta.

Mediante el reflejo del paisaje en los espejos Soares busca mimetizar la valla, y mediante la mimetización de la valla, la artista busca volver invisible la línea que de otra manera es evidente.

Sobre las placas Soares incluyó grabado el texto del libro *Ciudades Invisibles* de Ítalo Calvino correspondiente al apartado *Las Ciudades y los Ojos*. En el lado de Estados Unidos puede ser leído únicamente en inglés, pues cada una de las letras del texto en español están volteadas como si el texto se reflejase en un espejo representando la realidad latina distorsionada desde la percepción cultural estadounidense. Por otro lado sucede lo propio desde la parte mexicana de la frontera: el texto únicamente puede ser leído en español, pues el texto en inglés está visualmente invertido como si estuviera reflejado en un espejo, simbolizando así la apreciación distorsionada del anglosajón desde el punto de vista latinoamericano (Soares 2001).

Nos servimos de fracciones del texto propuesto por la artista para deducir las múltiples implicaciones alrededor de la visibilidad e invisibilidad de la cerca.

La diferencia entre el paisaje de lado y lado de la frontera no es fruto de la naturaleza, es decir no existe frontera natural constatada por un cambio obvio en el paisaje, no existe frontera natural confirmada por: clima, geografía, topografía, piso climático, flora, fauna o temperatura diferente. Entre otras causas es por esa razón que la valla tiene que ser erigida: por la ausencia de accidentes geográficos que divorcien definitiva y claramente los territorios que de otro modo son por naturaleza irremediabilmente idénticos. La diferencia entre un lado y otro lado de la cerca es artificial, es hechura humana, es un constructo de distintas clases.

La primera³¹⁸ intervención humana no natural que numeramos es la construcción física “Los antiguos construyeron Valdrada a orillas de un lago, con casas todas de galerías una sobre otra y calles altas que asoman al agua parapetos de balaustres.” (Calvino 1972, p.67).

Otro constructo humano que limita los dos territorios es el que respecta al “regir”, manifiesto en aspectos como la economía. Desde el cielo se puede apreciar en la línea fronteriza entre EEUU y México la gran cantidad de casas pobres arrumadas tupidamente una a lado de otra a lo largo de la línea fronteriza para dotar de trabajadores a las maquilas.

Las casas del lado sur dependen de las empresas del lado norte, reduciendo el problema al texto de Calvino la ciudad del sur depende de la ciudad del norte. Italo Calvino en su creativo texto habla de dos ciudades, la una es real y la otra es su proyección, su extensión dependiente, su estela, su sombra “De modo que al llegar el viajero ve dos ciudades: una directa sobre el lago y una de reflejo, invertida.” (Calvino 1972, p.67). La primera ciudad hace la acción previa al reflejo, es gestora del reflejo: planifica, diseña, investiga construye, crea, es decir existe; la otra es apenas el efecto óptico, el reflejo, es posterior: cumple con lo planificado, manufactura lo diseñado en la maquila, participa en la construcción, recrea, es decir no existe,

³¹⁸ La primera por dotar de un orden a nuestra estructura, no es primera en la línea temporal.

emula. La primera ciudad es independiente, la segunda, como la sombra, depende de lo que haga o deje de hacer la primera.

El siguiente constructo que se materializa en la valla fronteriza es la diferencia cultural, el conjunto de valores que no halla su equivalente o su validez al otro lado de la frontera-espejo, “El espejo acrecienta unas veces el valor de las cosas, otras lo niega. (Calvino 1972, p.67). De estas diferencias se deduce también la imposibilidad de “injertar” teorías económicas o políticas *a priori* válidas en la primera ciudad pues en la segunda ciudad no siempre funcionan “No todo lo que parece valer fuera del espejo resiste cuando se refleja.” (Calvino 1972, p.67).

Las “ciudades” del norte y del sur; la original y la reflejada, la existente y la inexistente, aunque ambas nos extienden la tentación de su igualdad, en algunos aspectos no solo se separan sino que difieren diametralmente. Atendamos a la cita de Calvino sensiblemente escogida por Soares, dice un fragmento:

“Las dos ciudades gemelas no son iguales, porque nada de lo que existe o sucede en Valdrada es simétrico: a cada rostro y gesto responde desde el espejo un rostro o gesto invertido punto por punto.” (Calvino 1972, p.67).

Los habitantes de ambas “ciudades”, los habitantes de las dos latitudes, los habitantes de la fase central y de la fase periférica que atañe a Hispanoamérica difieren en su origen por lo que sus culturas, complejas y densas, son diferentes. La condición de opulencia y necesidad las coloca en los dos extremos del eje económico, por lo mismo sus intenciones y estrategias de manejo del poder, su política, son también diametralmente diferentes.

Calvino, finalmente en el texto observa la naturaleza confrontacional de la vecindad de los dos pueblos, que interpretamos como el carácter de relación entre clases trasladado en tiempos de globalización a una relación entre capas y entre fases: “Las dos Valdradas viven la una para la otra, mirándose constantemente a los ojos, pero no se aman.” (Calvino 1972, p.67). Soares observa lo mismo, al haber escogido este texto para su obra.

En *Picturing Paradise Visualizando el Paraíso* se cumplen poéticamente dos acepciones de una palabra castellana: en la superficie de acero pulido se experimenta una reflexión, es decir se observa inmediatamente la copia especular de lo que se halle delante; por otra parte la pieza de Soares mediante el fenómeno óptico mencionado, invita a la reflexión, es decir al hecho de reflexionar, dicho de otro modo de pensar concienzudamente sesudamente sobre la línea fronteriza, sobre nosotros, sobre “el otro” y también sobre nuestra relación con lo que esté al otro lado de la valla.

El terreno una vez demarcado y cercado, dibuja el área de lo que será un territorio con otra administración, con otra historia, con otros objetivos, con otros conocimientos, desde este punto de vista propuesto, genera dos terrenos completamente distintos.

Es nuestro parecer que el aporte más importante de la obra constituye la negación de la valla mediante su ocultación consiguiendo una línea invisible como una solución de espíritu utópico. El convertir una cerca sólida, perpetuamente monocromática, opaca en una visualmente permeable, de cromatismo mutable, translúcida y transparente: etérea. Resumiendo Soares en su poesía visual convierte una línea visible en una línea invisible apetecible y apta para los inmigrantes.

Conclusiones.

Concluimos que los principales involucrados en el problema sobre la visibilización y la invisibilización de la frontera son: los erectores de la valla, los sectores extramuros colindantes, y la parte observante, es decir la artista.

Determinamos que quienes levantan la valla pertenecen a la fase central tecnológica, política y económicamente hablando. Su intención es hacer evidente la geometría de la demarcación fronteriza. Erigen la valla para que se visibilice advirtiendo el comienzo de un territorio inhóspito al inmigrante ilegal (o ilegalizado).

El interés de los extramuros lindantes es el de la desaparición, la invisibilización definitiva de la línea fronteriza, dicho desvanecimiento permitiría regularizar y normalizar, transparentar y calcular en el tiempo uno de los rubros importantes³¹⁹ de su economía dependiente.

El discurso más interesante corresponde a la parte observante, a Soares. Valeska S. al cubrir la cerca fronteriza con sus “transparentadores” espejos de acero, demuestra que su intención manifiesta es la de invisibilizar la frontera. La invisibilización de Soares no permite el paso de personas anhelado por la periferia ni en el campo físico material, ni en el campo legal, pero lo permite en el campo especulativo.

Picturing Paradise logra una invisibilización ilusoria que nos hace pensar precisamente en el elemento que oculta: en la frontera. En resumen la intención y estrategia de Valeska Soares es ocultar para desvelar³²⁰, lo que tapa es lo que quiere recalcar, hacer evidente. Cubre y mimetiza la frontera precisamente para que reflexionemos sobre ella.

³¹⁹ Como rubro importante nos referimos a las remesas enviadas por los inmigrantes a su lugar de origen.

³²⁰ Sobre la estrategia de ocultar precisamente para mostrar *cfr.* con 1.3.1 *Trabajadores que no pueden ser remunerados pagados para permanecer en el interior de cajas de cartón*, Santiago Sierra, 2000 y también *cfr.* con 1.3.2 *12 trabajadores que no pueden ser pagados, remunerados para permanecer en el interior de cajas de cartón*, Santiago Sierra, 2000 en esta tesis.

5.1.2 Frontera invisible: *Century 21*.



Fig. 31 Marcos Ramírez ERRE, *Century 21*, 1994, instalación, materiales usados, madera, neumáticos, muebles de segunda, suciedad, 12,19 x 12,19 x 3 m, InSite 1994.

En 1994 el artista Marco Ramírez ERRE sirviéndose de su experiencia en la construcción, específicamente en el campo de la carpintería, y con el apoyo vivencial de ser un mexicano fronterizo de nacimiento, construye una humilde chabola. Desde el exterior se observa la valla de la casa construida por medio de pobres tablas y malla de alambre, un tendedero de ropa armado a partir de unos tubos reciclados. Sobre el suelo de tierra planta unos troncos que hacen las veces de columnas, las paredes construidas con tablas y unos pocos tablones de madera sin cepillar así como con láminas metálicas recicladas, el techo improvisado con pobres láminas de zinc y sujetas con el peso de unos cuantos neumáticos de vehículo. Toda la precaria construcción está aparejada y sustentada por troncos de madera, pedazos de madera reciclada, tramos de tablaroca, bidones metálicos. El artista coloca en el interior pobres muebles de segunda mano.

Las construcciones precarias, como la realizada por Ramírez también se llaman “ranchos”, en el caso específico de México se las puede observar en la zona aledaña a la cerca fronteriza que divide este país de Estados Unidos. La construcción de *Century 21* tan cerca de la frontera no resultó impostada, sino una legítima cita, políticamente incorrecta. Ramírez no buscaba representar, sino presentar uno de estos pequeños refugios típicos de las afueras de la ciudad en las que suelen vivir miles y miles de excluidos de la sociedad.

Los “chamizos”, frágiles construcciones marginales improvisadas, están presentes a todo lo largo y ancho de Hispanoamérica³²¹ de ahí que tengan una palabra o frase que los nombre según el país en el que se observan, se conocen como: “arrabales” en Guatemala, México y Puerto Rico; como “asentamientos” en Guatemala y Paraguay, como “barriada” en México, Puerto Rico y Venezuela; como “barrio” en Honduras, República Dominicana y Venezuela; “barrio bajo” es el nombre con el que se conoce a los asentamientos ilegales en Colombia,

³²¹ Las construcciones marginales están presentes en toda Latinoamérica en general.

España y México; como “barrio marginal” en Colombia, Ecuador, México; como “cantegril” o “cante” en Uruguay, como “cinturón de miseria” en México y Venezuela; como “favela” se las conoce exclusivamente en Brazil, como “invasión” en Ecuador, México, Panamá, Perú y Venezuela; se las conoce como “llegaypon” únicamente en Cuba, como “toma” en Chile, como “tugurio” en Colombia, Costa Rica y El Salvador y como “villa miseria” en Argentina.

Los “bohíos”, a los que hace directa referencia Marcos Ramírez ERRE en su obra *Century 21*, se juntan en asentamientos que se encuentran fuera de las zonas planificadas para ser habitables, por lo que actúan fuera de las normativas de ordenamiento urbano, es decir: al margen de los servicios y áreas previstas para los conciudadanos, y fuera del límite de la ley. La importancia de la condición punible de la instalación y por extensión de los verdaderos barrios marginales es acentuada por el propio artista quien de su pieza aclara

[...] todos los aparatos estaban conectados a una extensión que robaba³²² electricidad del CEUT [...] se mostraban permisos de construcción otorgados por las autoridades municipales sin la legal verificación de ubicación y condiciones de los asentamientos; " (Ramírez 2015).

Una vez vistas las destaraladas “champas”, inmediatamente pensamos en sus habitantes. Estas modestísimas construcciones pueden estar habitadas por personas que inmigran del campo a la ciudad o por personas desplazadas de la propia ciudad por problemas económicos.

La migración campesina suele ser generada por dos motivos principales: los habitantes buscan dejar el campo y la actividad campesina en busca de un mejor ingreso económico, o los campesinos han sido desplazados por motivos que fuerzan con mayor urgencia su salida tales como violencia³²³ o desastres naturales. Así anota “Le Monde Diplomatique” la correlación entre migración campesina y <<chabolismo>>:

“Forzados por la pobreza o los conflictos, son muchos los que emigran a las ciudades, donde se enfrentan a dificultades de transporte, de acceso al trabajo, de vivienda... Cada vez más personas viven en barrios de chabolas [...]” (2010, p.58)

En Latinoamérica el éxodo campesino es una reacción a la antigua estructura latifundista que actúa como factor de repulsión del campo (García 2006). El investigador García escribe que las masas migratorias campesinas arriban a la ciudad conservando aun en este nuevo espacio su estatus marginal. A su vez la paulatina y caudalosa migración del campesinado a la ciudad los afianza en su precariedad. Este afianzamiento se da al superar el número de campesinos las plazas posibles de trabajo, y los espacios habitables, originalmente previstos para los habitantes de la ciudad y para su predecible crecimiento. (2006)

Millones de campesinos prefieren abandonar la naturaleza típicamente para mejorar sus posibilidades muchas veces insostenibles. Solamente por ingresar a la ciudad los campesinos se resignan a adherirse a los últimos estratos de la jerarquía social, visible en el hacinamiento, con tal de superar su anterior condición inamovible. (Actualidad 2011)

“Le Monde Diplomatique” observa que las urbes reciben a los campesinos inmigrantes como parte de su fuerza de crecimiento, pero este crecimiento particular de las ciudades lleva invariablemente una separación espacial entre acomodados y desfavorecidos manteniendo la clase acomodada las zonas nuevas y bien atendidas y relegándose a la clase desfavorecida

³²² [El subrayado es nuestro]

³²³ Los desplazamientos del campo por violencia son un caso común en latitudes Latinoamericanas como Colombia.

las zonas más viejas y menos atendidas de la urbe, este fenómeno se puede observar en Latinoamérica. (2010, p.58). Posteriormente veremos que el artista Ramírez en *Century 21* cita a las dos clases involucradas en su obra.

El flujo migratorio campesino es de tal importancia que de acuerdo a "Le Monde Diplomatique" desde el año 2007 ya se observa a nivel planetario una mayor concentración de habitantes en las ciudades que en el campo (2010, p.58). La migración interna coadyuva a aumentar la presión nacional siendo parte constitutiva del problema de la migración exterior: los campesinos buscan desesperadamente mejorar sus condiciones de vida en la ciudad, como posteriormente los nacionales buscan mejorar sus condiciones de vida en el exterior. La publicación Actualidad apoya así esta afirmación: "la migración del campo a la ciudad es parte de otro fenómeno mundial: el de millones de personas que buscan desesperadamente emigrar hacia los países más desarrollados." (Actualidad 2011)

El marco temporal y en general coyuntural de la relación entre migraciones internas y externas es subrayado por parte de Agosto, directora ejecutiva de la asociación "Observatorio Social", quien sostiene que en la actualidad la globalización es una importante fuerza motriz de las migraciones del campo a la ciudad más próxima, posteriormente a la capital del país finalmente del país a otros lugares contribuyendo a general una migración internacional. (2011)

Por su parte "Le Monde Diplomatique" observa que la globalización ha polarizado paulatinamente las diferencias de riqueza en lugar de lograr el avance conjunto de las economías nacionales (2010, p.57). Como consecuencia se agravan las desigualdades entre países desarrollados o fases centrales y países en vías de desarrollo o fases periféricas. También las diferencias al interior de los países se agudizan, basta con anotar que la pobreza absoluta ya afecta al 30 o 40% de la población general de toda Latinoamérica. (Le Monde Diplomatique 2010, p.57)

Frente a este escenario político-económico, las "champas" como la reproducida por Ramírez ERRE no son exclusividad de los migrantes campesinos, Fernández *et al.* observan que una porción de ciudadanos se sumará a la ilegalidad de los "asentamientos paracaidistas" tras algún trauma financiero insalvable. Los nativos así "Migran también dentro de la urbe a los suburbios al perder el privilegio de permanecer en plena urbe, generalmente por descenso social." (2013, p.14).

Los grupos más desprovistos, sean campesinos o ciudadanos, por necesidad invaden espacios públicos o privados para habitar en ellos de modo ilegal. *Century 21* presenta una unidad que al multiplicarse da lugar los "cinturones de miseria". Estos "asentamientos irregulares" constituyen una infra-ciudad que como la obra de Ramírez ERRE está desprovista de los servicios básicos que el gobierno extiende al resto de la ciudad: los accesos viales son tortuosos o inexistentes, el alumbramiento, alcantarillado, teléfono, servicio de agua, gas y luz son inexistentes o en el mejor de los casos escasos. Estos sectores sufren de una práctica imposibilidad de acceso de los servicios de emergencia tales como bomberos, policía o ambulancias.

Los "asentamientos irregulares" al generarse en las afueras de la geometría prevista por las autoridades, se "invisibilizan" en las periferias generando suburbios ocultos y marginados.

Finalmente termina de marcar la marginalidad de los asentamientos el propio riesgo físico en el que se construyen: zonas empinadas, peligrosa cercanía de quebradas, ríos, laderas, etc. y la deficiente protección que cada "chabola" ofrece a las inclemencias del medio ambiente y del clima.

Los residentes de estos improvisados sectores comúnmente carecen de niveles formales de educación por lo que son triplemente marginados: en el campo laboral, en el económico, y en el habitacional. En cada uno de estos ámbitos como característica predomina su invisibilidad manifiesta en: el subempleo, la economía informal y el “chabolismo”.

No es suficiente la invisibilidad inherente de las “champas”, la presencia de estas casuchas es una realidad de los alrededores que con vergüenza ocultan los gobiernos de turno. La intención de mantener las vergonzosas cabañas ocultas se hace evidente en el caso de Meyer Vaisman. Este artista caraqueño descendiente de polacos fue escogido para representar a Venezuela en la “Bienal de Arte de Venecia” en 1995. Para la Bienal decidió presentar su obra *Verde por fuera rojo por dentro* previamente exhibida por el autor en 1993 en el interior de la “Galería de Arte Nacional” en Caracas Venezuela. La obra consiste en la construcción y presentación de dos “villas de emergencia” sirviéndose de ladrillo láminas de zinc, llantas de vehículos y otros desechos como las que se ven en los lugares más necesitados. La comisión de su país censura³²⁴ la obra, pide que Vaisman presente otra pieza. Ante la negativa del artista la comisión ordena llamar a un nuevo concurso, ante lo cual Vaisman se ve obligado a renunciar (Parada 2006, pp.251-252).

Springer reafirma la intención de ocultación que nosotros sostenemos observando dos posiciones "de un lado, la de los sujetos invisibles que en la construcción de su vida cotidiana reciclan el sentido de su existencia, y del otro, la de los poderes que se proponen borrar la historia de los pueblos tapando el sol con un dedo." (2011)

La localización de la obra *Century 21* es muy importante: la “choza” es erigida nada menos que en el atrio del “Centro Cultural Tijuana”. El CECUT es obra de los arquitectos Pedro Ramírez Vázquez y Manuel Rosen Morrison. Los arquitectos se concentraron en la funcionalidad y en la "belleza poliédrica" del conjunto con sus portentosos recintos, pasillos, fuentes y jardines. El CECUT posee un domo IMAX, y hasta tres salas de exposición de estándares internacionales. Se yergue en el “Paseo de los Héroes” y la calle Francisco Javier Mina, es el más importante de la región noroeste. Fundado el 20 de octubre de 1982 con una superficie de 3.5 hectáreas el museo es "el símbolo de mayor reconocimiento con que se identifica a Tijuana" (México es cultura la cartelera nacional 2013). Las escritoras Blanco y Urquijo anotan sobre el lugar escogido para la pieza de arte público "This monumental construction is located in the Zona Río area, which is precisely one of the most modern and expensive areas of the city."³²⁵ (2011).

Con la presencia de los asentamientos formales como el CECUT, y de asentamientos informales como *Century 21* se configura: una ciudad formal, regular, asistida por todos los servicios básicos y las comodidades de la urbe; confrontada con una ciudad subrepticia, irregular desprovista de toda atención. Esta última una ciudad *per se* invisible y además ocultada por el poder, pero no por ello inexistente.

La ciudad regular y la ciudad irregular contienen las pocas estratificaciones en las que se asientan las clases sociales polarizadas, cada “clase” está cercada por una frontera, una línea invisible que la mantiene en su puesto en su lugar lejos de la espantosa vista de su clase antagónica. En un extremo contenidas en su miseria o en el otro extremo limitadas en su exceso.

³²⁴ “[...] se opusieron una vez elegido a que yo representara esa obra en la Bienal de Venecia no por falta de mérito artístico, sino porque temían que *Verde por fuera rojo por dentro* pudiese poner a Venezuela en una situación embarazosa con respecto a las representaciones oficiales de otros países. En otras palabras, que Venezuela no debía ser representada por un mero <<ranchito>>[...]” (Vaisman 2006, p.251)

³²⁵ [esta construcción monumental está localizada en el área Zona Río la cual es precisamente una de las áreas más modernas y caras de la ciudad.]. La traducción del inglés al español, así como el subrayado son nuestros.

La fuerza de la obra del artista mexicano se basa en el contraste entre lo refinado y lo no procesado.³²⁶ En efecto contrasta el “CECUT”, construcción robusta, inmensa y pulcra que proyecta poder, con *Century 21* la barraca frágil, pequeña desaliñada y sucia que denota resignada impotencia. En las propias palabras de Ramírez la obra es “[...] una yuxtaposición de la monumentalidad y solidez de la arquitectura institucional mexicana y la fragilidad de una estructura nómada.” (2015).

La intención de Marcos Ramírez ERRE no es únicamente la de dar visibilidad a la clase más desposeída condenada a la inexistencia, su intención es la de volver visible la línea invisible que separa cruelmente riqueza de pobreza.

Si como demostramos el problema es común a toda Latinoamérica, por extensión de concepto el trabajo busca mediante su obra visibilizar la línea invisible que en las periferias, particularmente latinoamericanas separa las clases sociales. La escritora e investigadora Bonansiga anota en este sentido “[...] ERRE brought the border to the literal center of Tijuana when he built Siglo 21/Century 21, a replica of a typical, provisional dwelling found in the poor communities along Tijuana`s outskirts”³²⁷ (2014, p.30).

En resumen Marcos Ramirez ERRE con *Century 21* busca visibilizar la línea invisible que cruza no solo su natal México, sino todos los países hispanoamericanos. Su táctica para tal cometido es mostrar lo que está oculto mostrar lo que está condenado a la invisibilidad trayéndolo al pleno campo sensorial con su obra.³²⁸ Consigue la visibilización de la línea invisible al descontextualizar un objeto, en este caso la casucha, colocándolo donde no debe estar.

Conclusiones.

De la obra de arte público *Century 21* de Marcos Ramírez ERRE concluimos:

que presenta una más de las casuchas visibles en toda Latinoamérica;
que *Century 21* expone una unidad habitable irregular y ajena a la ley y por lo tanto punible;
que por lo tanto los habitantes actúan contra la ley, cuyo castigo es inmediatamente ejecutado:
vivir sin servicios básicos formalmente extendidos;

que la habitarían personas que reciben el castigo de querer abandonar el campo y de querer abandonar su sino;
que la habitarían ciudadanos que purgan en el “tugurio” el destierro de su anterior clase en la que antes podían mantenerse como urbanitas;
que tanto a ciudadanos como a campesinos en el “tugurio” los aúna la pobreza;
que al ilegalizar los asentamientos informales, y al estar éstos habitados por ciudadanos pobres se persigue indirectamente la pobreza;
que si los campesinos son desplazados típicamente por mejorar su condición, y los ciudadanos son desplazados por haber empeorado su condición económica, la destartalada “borda”

³²⁶ Lo crudo, lo primario, lo no procesado, lo que se relega a la periferia pero asombrosamente, desconcertantemente se cuela por las rendijas económicas en pequeñas grietas de las fases centrales constituyendo guetos no únicamente de extranjeros, sino también de los propios nativos nacionales desterrados de la comodidad que gozan sus compatriotas por la política de sus países.

³²⁷ [Erre trajo la frontera al centro literal de Tijuana cuando él construyó Siglo 21/ Century 21, una réplica de una casucha típica, provisional como las que se pueden encontrar a lo largo de las afueras de Tijuana.] La traducción del inglés al español y el subrayado es nuestro.

³²⁸ Santiago Sierra en una obra que citamos oculta para recalcar la importancia de lo que desde el poder se pretende encubrir. Marcos Ramírez ERRE hace todo lo contrario, no solo visibiliza sino que compara con lo hiper-visual (con lo promocionado) para subrayar lo oculto por el contraste logrado. Para ahondar en la diferencia de intención de ambas actitudes *cfr.* con 1.3.1 12 trabajadores remunerados para permanecer en el interior de cajas de cartón, Santiago Sierra, 2000 y *cfr.* con 2.1.1 Evasión real: 20 trabajadores en la bodega de un barco, Santiago Sierra, 2001 en esta tesis.

colocada justo junto al museo, nos ayuda a descubrir que el pobre es el propio desplazado de nuestras tierras relegado a donde nadie lo vea, escondido, es un migrante interno;
al tercer espacio, al asentamiento informal, que es un limbo entre el campo y la ciudad son relegados quienes no caben ya en la ciudad y quienes no quieren pertenecer al campo;
el campo en Latinoamérica tiene un cariz de marginación por lo que es reservado a específicos grupos étnicos que permanecen típicamente en específicos lugares sociales determinando una tácita jerarquía de naturaleza racista;
el campesino al ingresar a la ciudad porta su marginación y es dirigido a la precariedad por lo que los “asentamientos paracaídas” tienen un espectro étnico predecible;
hay una separación tácita entre pobres y pudientes en la ciudad. Esta separación segrega las clases por zonas geográficas tan cercanas entre sí como las clases que albergan;
la migración interna es uno de los engranajes que mueve el motor de la migración internacional;
la Globalización presiona migraciones internas y externas;
la Globalización polariza las riquezas de las naciones;
la Globalización polariza las riquezas de las clases concentrando la riqueza que por naturaleza es finita;
los “asentamientos informales” son invisibles al hallarse en lugares inaccesibles;
los “asentamientos informales” y sus habitantes son desplazados y “ocultados” por la ciudad representada por el poder de los gobiernos centrales y seccionales que impiden su visibilidad;
se consolida una frontera que separa los “asentamientos precarios” de los “asentamientos formales”;
que Century 21 descontextualiza la construcción informal al colocarla junto al “Centro Cultural Tijuana” CECUT, situación en la práctica impensable;
que mediante la descontextualización *Century 21* contrasta la realidad de los asentamientos formales y de los informales;
que mediante el contraste la obra *Century 21* hace visible la invisible línea que separa riqueza de pobreza;
que los asentamientos informales están presentes en toda Latinoamérica;
que la línea destacada por Marcos Ramírez ERRE se dibuja sinuosamente por toda la geografía latinoamericana.

Bibliografía

Impresa

BONANSINGA, Kate. 2014. *Curating at the Edge: Artists Respond to the U.S/Mexico Border*. Texas: University of Texas Press-Austin, 2014. ISBN:978-0292754430.

CALVINO, Ítalo. 1972. *Las ciudades invisibles*. Turín: Editorial Einaudi, 1972. PAG 67. ISBN: 85-7164-149-8.

FERNANDEZ, Gema, et al. 2013 *Que hacemos para conectar la crítica a la movilidad en el capitalismo con la lucha contra las políticas migratorias y las fronteras*. Madrid: Ediciones Akal SA. ISBN 978-84-460-3854-2.

GARCÍA, Antonio. 2006. *La estructura del atraso en América Latina: hacia una teoría latinoamericana del desarrollo*. 4ª ed. Bogotá: Convenio Andrés Bello. ISBN: 9789586981903.

LE MONDE DIPLOMATIQUE. 2010. *Atlas de las Migraciones Las Rutas de la Humanidad*. Valencia: Fundación MONDIPLO. ISBN: 8493807206.

PARADA, Isabel. 2006. In: MARTINES, Juan. 2006. *Arte americano: contextos y formas de ver: Terceras Jornadas de Historia del Arte*. Santiago de Chile: RIL Editores. Pp.251-252. ISBN: 978-956-284-504-5.

SÁNCHEZ Oswaldo et alli. 2002. InSite 2000 2001. 2002 Fugitive Sites, New Contemporary Art Projects for San Diego - Tijuana. San Diego: Installation Gallery, 2002. Pp.24-27. ISBN:0-9642554-4-8.

TIERNEY, Emiko. 1989. *The Monkey as Mirror: Symbolic Transformations in Japanese History and Ritual*. New Jersey: Princeton University Press. Pp.68-69. ISBN: 0-691-09434-9.

VAISMAN, Meyer. In: MARTINES, Juan. 2006. *Arte americano: contextos y formas de ver: Terceras Jornadas de Historia del Arte*. Santiago de Chile: RIL Editores. P.251. ISBN: 978-956-284-504-5.

Digital

ACTUALIDAD. 2011. *Éxodo latinoamericano del campo a la ciudad: un intento de sobrevivir* [en línea]. marzo, 5, 2011 [consultado en: enero, 31, 2016]. Disponible en Internet en: <https://actualidad.rt.com/actualidad/view/24349-%C3%89xodo-latinoamericano-del-campo-a-ciudad-un-intento-de-sobrevivir>

AGOSTO, Gabriela. 2011. In: ACTUALIDAD. *Éxodo latinoamericano del campo a la ciudad: un intento de sobrevivir* [en línea]. marzo, 5, 2011 [consultado en: enero, 31, 2016]. Disponible en Internet en: <https://actualidad.rt.com/actualidad/view/24349-%C3%89xodo-latinoamericano-del-campo-a-ciudad-un-intento-de-sobrevivir>

ARTFACTS. 2015. Valeska Soares [en línea]. octubre, 17, 2015 [consultado: enero, 25, 2016]. Disponible en Internet en: <http://www.artfacts.net/es/artista/valeska-soares-12781/perfil.html>

ARTSPACE. 2014. Valeska Soares [en línea]. febrero, 12, 2014 [consultado en: enero, 25, 2016]. Disponible en Internet en: http://www.artspace.com/valeska_soares

BLANCO, Rosana y URQUIJO, Rita. 2011. *Global Mecican Cultural Productions*. Nueva York: Palgrave Mac Millan, 2011. ISBN: 978-0-230-12047-1

ITAU CULTURAL. 2009. Enciclopedia Itau Cultural [en línea]. [agosto, 8, 2009]. [consultado en: enero, 25, 2016]. Disponible en Internet en: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10770/valeska-soares>

LATIN ART. 2001. Valeska Soares [en línea]. [febrero, 1, 2001] [consultado: enero, 25, 2016]. Disponible en Internet en: <http://www.latinart.com/faview.cfm?id=61>

MUNIZ, Vik. 2001. BOMB Artist in Conversation [en línea]. Vik Muniz. BOMB74 Winter 2001. [consultado en: enero, 24, 2016]. Disponible en Internet en: <http://bombmagazine.org/article/2353/valeska-soares>

RAMÍREZ, Marcos. 2015. Century 21 here is a sample of the technical aspects [en línea]. enero, 23, 2015 [consultado: enero, 29, 2016]. Disponible en Internet en: <http://marcosramirezerre.com/century-21/?lang=es>

ROBINSON, William. Global Capitalist Crisis and the North American Free Trade Agreement: Reflections 21 Years On. In SHENWAR, Maya. *Truthout*. [en línea] [California]: Truthout, junio, 04, 2015. [consultado agosto, 10, 2015]. Disponible en Internet en: <http://www.truthout.org/news/item/31168-global-capitalist-crisis-and-the-north-american-free-trade-agreement-reflections-twenty-one-years-on#>

SOARES, Valeska. 2001. In: BOMB. *Artist in Conversation* [en línea]. Vik Muniz. BOMB74 Wintere 2001. [consultado en: enero, 24, 2016]. Disponible en Internet en: <http://bombmagazine.org/article/2353/valeska-soares>

SOARES, Valeska. 2015. *Work* [en línea]. octubre, 16, 2015 [consultado en: enero, 26, 2016]. Disponible en Internet en: <http://valeskasoares.net/work/>

SPRINGER, José. 2011. La reconstrucción de los hechos según Marcos Ramírez Erre. In: Réplica21 [en línea] agosto, 27, 2011 [consultado: enero, 29, 2016] Disponible en Internet en: http://www.replica21.com/archivo/articulos/s_t/611_springer_erre.html

5.2 Frontera: objetivos y espacios.

En nuestro tiempo, en el de la globalización económica han cambiado los criterios de: fronteras, espacios regidos y objetivos tanto nacionales como empresariales.

La planetización de criterios macroeconómicos, microeconómicos y políticos a ojos de los artistas plantea dos problemas a los que nos acercamos en este espacio. Los problemas son en primer lugar la consecución de objetivos diversos y particulares dentro de un solo espacio compartido. Y en segundo y último lugar la consecución de uno o más objetivos comunes coordinando su alcance desde distintos espacios.

5.2.1 Objetivos comunes alcanzados desde espacios separados: *Aerial Bridge [Puente Aéreo]*.



Fig. 32 Maurycy Gomulicki, *Aerial Bridge [Puente Aéreo]*, 2005, acción artística, helicópteros y aviones a escala radiocontrolados, equipos de control remoto, dimensiones variables, InSite 2005.

El artista Maurycy Gomulicki nació en Polonia el 27 de marzo de 1969. Su insaciable curiosidad, sumada a su amplia formación académica que inició en su natal Varsovia, continuó en Barcelona, Milán y México D.F.; lo ha convertido en un artista multidisciplinario, que con facilidad incursiona en la fotografía, en la creación de filmes cortos, en el diseño gráfico y en la elaboración de instalaciones y acciones artísticas. Su interés estético, según la crítica, ha sido el de acercar la baja cultura a la alta cultura desde su lenguaje *pop*.

Su obra *Aerial Bridge [Puente Aéreo]* consistió en una acción artística *site specific* ofrecida al público como parte del evento "In Site" 2005. El 24 de septiembre, bajo la dirección del artista, se presentó este espectáculo de vuelo en el que participaron clubes de aeromodelismo de ambos lados de la frontera: de San Diego y de Tijuana. Según anota Osvaldo Sánchez curador del evento, Gomulicki estaba interesado en cómo una actividad es capaz de acercar hasta el grado de conectar a personas de otro modo distintas (2006. p.200).

Maurycy Gomulicki contactó y consiguió convencer a pilotos de aerodelismo de México y Estados Unidos para que volaran en el evento que tendría lugar en la orilla de hormigón del río Tijuana, donde una línea amarilla indica la proyección de la frontera. La idea era personalizar con colores y diseños la decoración de los aviones participantes y presentarlos en una sucesión de acrobacias.

Esta intervención artística efímera, entre otros aspectos, nos sugiere que un objetivo común puede unir diferentes latitudes. En este caso, el objetivo común es la ejecución del vuelo acrobático donde las diferentes latitudes están situadas a cada lado de la línea amarilla.

Haciendo un símil desde el punto de vista político, esto es lo que también expresa el Mundialismo³²⁹. Más que la simple libertad comercial propuesta por la Globalización³³⁰, marca de nuestro presente, el Mundialismo buscaría perseguir un fin y objetivos comunes desde cada una de las latitudes del planeta. Según el artista, dos culturas desde dos espacios separados pueden unir sus voluntades y alcanzar juntas un mismo objetivo.

Maurycy Gomulicki desarrolla su vida desde hace un tiempo entre Varsovia y México D.F., por esta característica, su obra se involucra fácil y sinceramente con el tema de la trascendencia de fronteras y de la migración. En el caso de *Aerial Bridge* [Puente Aéreo], alude a una migración virtual que permite permanecer a los pilotos en su propio lugar, y hacer de sus aparatos voladores radio controlados una extensión de su voluntad y objetos de la migración. En su trabajo artístico se observa a dos grupos humanos en dos espacios separados por una frontera, operando los dos en un tercer espacio de consenso, de acuerdo; en un tercer espacio en el que prima y se desarrolla el objetivo común que aúna a las dos partes; en un tercer espacio físicamente inmaterial, intangible. Dos grupos de personas en dos espacios aislados que migran, no a uno ni otro espacio, sino a un estado, el estado de la búsqueda de una anhelada visión común.

Como sucede en esta obra, la migración de nuestra voluntad y de nuestro accionar sería más importante que la simple migración de nuestro cuerpo. El artista desea que fuera posible cruzar las fronteras sin cruzarlas; cruzar de un país a otro sin estar en el otro país; que habiendo cruzado la frontera se pudiera permanecer ingravido en el aire sin hollar el sagrado suelo extranjero³³¹. Este es el *Puente Aéreo* de Gomulicki, uno inmaterial que permite el tránsito de uno y otro país, hacia la dirección opuesta. El uso del control remoto afirma el manejo de la voluntad de uno y otro lado, la migración de la intención misma, y recuerda las posibilidades técnicas presentes con las que cuentan en este caso los hispanoamericanos como parte del mundo contemporáneo.

La demostración del artista, de haber sido realizada posteriormente, nos habría sugerido una aplicación técnica ya actual: el vuelo de los *drones*³³², pues también en ese caso, la propia distancia entre el operador del mando remoto y el objeto volador (avión o helicóptero), emociona y da escalofríos gracias a la migración de la voluntad del ejecutante, con impunidad y seguridad.

³²⁹ El mundialismo es una doctrina utópica que busca la solidaridad entre los pueblos de la Tierra persiguiendo la creación de instituciones y leyes que rijan a las naciones, anhela pues una organización política para toda la humanidad; no busca la uniformidad sino al contrario, la unidad en la diversidad. Para más información consultar ROBERTS, John. *World Citizenship and Mundialism: A guide to the Building of a World Community*. Connecticut: Praeger Publishers, 1999. ISBN 978-0275964016

³³⁰ Es nuestro parecer que el actuar mundial para Artigas es posible cuando dos objetivos distintos pueden ser perseguidos en un espacio común. Maurycy Gomulicki en cambio sostiene que este es posible cuando un objetivo común es perseguido inclusive desde dos espacios separados, distintos.

³³¹ El deseo de permanecer en el aire sin vulnerar la soberanía de otra nación, funciona bajo la premisa que la no existencia de la soberanía del espacio aéreo, por lo que desde luego es una licencia artística de Gomulicki.

³³² A la presencia de los drones Vehículos Aéreos no Tripulados controlados a distancia, nos han acostumbrado los noticieros de actualidad contemporáneos, particularmente por su uso militar.

En nuestro tiempo, como lo observa Beck, la tecnología ha supuesto el fin de los distanciamientos geográficos. Hoy en día comunidades locales o del extranjero se interrelacionan y crean interdependencias más que en cualquier otra época (1997. p.62) y este hecho a su vez ha conseguido cambiar los escenarios de poder. Antes únicamente los estados monopolizaban las decisiones y políticas, tanto en el escenario nacional, como en el internacional; ahora este papel lo comparten con estructuras sociales transnacionales de distinta naturaleza,³³³ cuyos simpatizantes o miembros pueden estar dispersos por todo el mundo, separados por fronteras, pero esforzándose por objetivos comunes que convergen en la distancia.

El vuelo a control remoto extiende el alcance de su operador: en esta virtud es bastante parecido a la libertad de tránsito de información en nuestro tiempo, y sobre todo en nuestro espacio³³⁴. Trae a nuestra mente la migración efectiva de intenciones, tales como la internacionalización a distancia de las acciones de apoyo u oposición política, y desde luego, nos recuerda a las organizaciones no gubernamentales sin fines de lucro, que abundan en Hispanoamérica, también conocidas como ONG³³⁵: ciudadanos que han acordado un empeño conjunto al compartir la misma visión, y por ende las mismas misiones en común; que partirían de la falta de poder o voluntad de los estados para atender preocupaciones específicas de la población, o de la falta de poder o interés por internacionalizar el accionar frente a preocupaciones comunes.

Conclusiones.

Mediante la obra de Gomulicki, reflexionamos sobre una migración invisible: la migración de empeños, esfuerzos y voluntades concentrados en alcanzar objetivos cruzando las fronteras nacionales.

Observamos que los países hispanoamericanos, podrían dejar de ser contenedores sólidos de visiones y objetivos únicos y comunes. Ante esta posibilidad, percibimos riesgos y oportunidades. El riesgo que se avista, es el de la fragmentación y migración de la suma de voluntades y esfuerzos nacionales, tras una serie de intereses distintos y particulares. Estos intereses, una vez apoyados por grupos humanos afincados en distintas latitudes hispanoamericanas, utilizando como vehículo sus objetivos y visiones, atravesarían virtualmente las fronteras de sus propios países, para lo que se podrían reagrupar transnacional e inmaterialmente en un estado de colaboración, con la ayuda de las tecnologías actuales.

La oportunidad que observamos es que los objetivos y visiones que atraviesen las fronteras, no sirvan a especificidades aun más divisoras, que atomicen las nacientes cohesiones de las sociedades hispanoamericanas. Muy al contrario, sería deseable, que dichos objetivos y visiones, si desvían los esfuerzos del otrora único centro gravitacional que constituía el proyecto de país, sea por un único proyecto de mundo. Proyecto global, que por el bienestar mínimo de la humanidad entera³³⁶, inspire la migración de las voluntades y esfuerzos, aun dirigidos desde el propio lugar en el que se nace y se permanece, tal como los aviones de Maurycy Gomulicki.

³³³ Las sociedades transnacionales, son grupos de individuos unificados por una red de relaciones que persiguen un fin común coordinadamente y operan cruzando las fronteras. Estas sociedades pueden ser: lucrativas (empresariales), sin fines de lucro, legales, o ilegales. En la actualidad llegan a tener tanto poder, que en algunos casos se imponen a los intereses del estado.

³³⁴ La libertad de tránsito de información está también regida por las limitaciones que observa la soberanía sobre el espectro radioeléctrico. Es el espectro mediante el cual se realizan las transmisiones de radioaficionados, telefonía celular, televisión, radio en el ámbito civil y militar, radar y aún audio, y vídeo.

³³⁵ Al respecto entre otros mandatarios alrededor del planeta, Vladimir Putin Presidente de la Federación Rusa sobre las ONG's opina "son formalmente independientes pero están financiada a propósito y por lo tanto bajo control"

³³⁶ Cuando hablamos de la búsqueda del bienestar planetario hablamos de un proyecto político mundial.

5.2.2 Objetivos distintos desde espacios comunes: *Las Reglas del Juego*.



Fig. 33 Gustavo Artigas, *Las Reglas del Juego I*, 2000, acción artística, dimensiones variables, InSite 2000



Fig. 34 Gustavo Artigas, *Las Reglas del Juego II*, 2000, acción artística, dimensiones variables, InSite 2000

El artista visual Gustavo Artigas, nacido en México D.F en 1970, ha realizado varios trabajos en los que se sirve del juego para crear tensiones, cuestionar realidades, y llamar a la reflexión sobre distintas problemáticas.

Su obra *Las Reglas del Juego* fue concebida y ejecutada en dos partes. Para la primera parte de *Las Reglas del Juego*, el artista construyó una pared verde para jugar frontón a solo dos metros de la valla fronteriza que divide territorio mexicano del territorio estadounidense, de tal modo que los habitantes al practicar este deporte, constantemente repiten la lección metafóricamente entregada: todo lo que llegue hasta la frontera con dirección hacia Estados Unidos, rebotará, será devuelto a la misma velocidad y con la misma fuerza hacia la dirección opuesta; es decir hacia México.

Las Reglas del Juego enseña una lección sobre la impermeabilidad de la frontera. ¿Una lección indiscutible? Los propios habitantes de “Colonia Libertad” en Tijuana, que es donde Artigas construyó esta pieza, colocaron un aro de básquetbol, y añadieron un elemento imprevisto a la obra al saltar constantemente la valla, y regresar inmediatamente para recuperar la pelota de frontón o el balón cuando estos cruzaba la frontera.

Para la segunda parte en Tijuana, en las canchas del “Colegio Lázaro”, el 13 de octubre de 2000 enfrentó a dos equipos norteamericanos de basquetbol, deporte popular en Estados Unidos. En el mismo espacio, confrontó a dos equipos mexicanos de futbol, el deporte más popular tanto en México, como en casi todos los demás países hispanoamericanos.

Artigas dispuso: que los dos pares de equipos se enfrentasen correspondientemente, siguiendo las normas de sus propias disciplinas deportivas simultáneamente, en la misma cancha de juego.

Del experimento se preveían al menos tres resultados: la posibilidad de que se desencadenase un caos, la de que coexistieran respetuosa y disciplinadamente los cuatro equipos en el mismo espacio, o la de que solo la disciplina más agresiva se pudiera desarrollar.

El artista, al final de los encuentros, premió a cada esforzado jugador con un trofeo individual, demostrando de esta manera que lo importante no era la dominación de un grupo humano sobre otro, sino la posibilidad de que se diera la coexistencia.

Con esta didáctica metáfora realizada en una de las fronteras más vulneradas, el artista pretendía aleccionar sobre la efectiva posibilidad de convivencia de dos grupos humanos que habitan con mucha cercanía³³⁷; buscaba aconsejar sobre el civilizado respeto y la buena vecindad en el paisaje de la frontera que divide México de Estados Unidos.

El ejercicio nos invitó a una segunda lectura, nos sugirió en el mundo la configuración poderosa del libre mercado como la regla de un equipo con pleno derecho a realizar su juego en la cancha planetaria. Los otros países, son otros equipos también con derecho propio a desarrollar sus propias actividades bajo sus reglas naturales, confiando en valores como la buena vecindad, al igual que en el experimento concebido por el artista.

Contrario a lo esperado, en el mundo real, en la cancha mundial, los principios neoliberales a pesar de ser normas propias creadas y aceptadas por un equipo, son expuestos, ofrecidos y aun impuestos a los otros equipos.

La negativa a jugar la partida según las nuevas reglas globales es el delito más duramente castigado [...] Casi siempre ese castigo es económico. Los gobiernos insubordinados, que prefieren las políticas públicas para los sectores económicamente redundantes de sus poblaciones, y que se resisten a dejar su país a merced de los

³³⁷ Tanta como la que permite la valla fronteriza.

mercados financieros globales y del libre comercio global, no reciben préstamos y tampoco se les concede reducción alguna de sus deudas. (Bauman, 2002, p 197).

Si en la obra de Artigas los equipos hubiesen jugado bajo las mismas premisas con las que juegan los portaestandartes de la globalización en el mundo real, el encuentro del equipo estadounidense de básquet con el equipo mexicano de fútbol no habría acabado como en su obra, y desde luego no habrían merecido el trofeo individual a la buena vecindad. El equipo mexicano de balompié habría tenido que aprender a dar botes y a encestar torpemente con su balón de fútbol.

Si *Las Reglas del Juego I* se desarrolla cerca de la frontera, *Las Reglas del Juego II* indica realizarse mucho más que cerca de la frontera, canta a la búsqueda de distintos objetivos en un mismo espacio, en un espacio quizás sin fronteras, o intramuros ¿en el espacio mundial?, ¿en un espacio nacional invadido por los otrora extranjeros? Apuesta nuevamente por la civilizada coexistencia de dos grupos humanos sin roces concentrados en dos objetivos, los suyos propios y los del conglomerado.

Conclusiones.

Respecto a la línea³³⁸, Maurycy Gomulicki invita a reflexionar sobre la consecución de objetivos comunes, desde espacios contenidos, cercados, y separados, es decir *fronterizados*. Contrastando con su posición, Artigas invita a reflexionar sobre la consecución de objetivos distintos y comunes; objetivos distintos como las reglas propias de cada uno de sus disciplinas deportivas, y objetivos comunes, como la norma de coexistencia por él propuesta en el juego, pero todo esto desde un mismo espacio.

Respecto a la traslación, acción clave en el tema migraciones, Gomulicki no propone el traslado, sino la proyección. Artigas observa las dos posibilidades: la permanencia sempiterna, castigada con la devolución inmediata, con el rebote, de ser infringida; pero prevé también el traslado al mismo espacio cerrado en el que se encuentran los nativos.

Finalmente, respecto a la relación entre los dos grupos humanos, sean vecinos junto a vecinos, o migrantes y nativos, Maurycy canta en su obra a la relación armónica, descubriendo en la concordia y en el acuerdo un estado al cual migrar, un punto de encuentro. Artigas por su parte, en *Las Reglas del Juego II*, coincide en valorar la cordialidad como indispensable, sin embargo también presenta la distancia, como característica contraria a la relación en *Las Reglas del Juego I*.

Bibliografía

Impresa

CANCLINI, Néstor. Los muchos modos de ser extranjero. In SPRINGER, José. *Migraciones: territorios y fronteras. Desplazamientos culturales y nomadismo artístico*. 1ª ed. Valencia (España): Editorial Universitat Politècnica de Valencia, 2012. Colección Diversia. ISBN 978-84-8363-985-6, p.19-29

³³⁸ La frontera es elemento clave en el tema migración.

CANCLINI, Néstor. Diálogo entre Néstor García Canclini y José Manuel Springer. In SPRINGER, José. *Migraciones: territorios y fronteras. Desplazamientos culturales y nomadismo artístico*. 1ª ed. Valencia (España): Editorial Universitat Politècnica de Valencia, 2012. Colección Diversia. ISBN 978-84-8363-985-6, p. 61-70

ROBERTS, John. *World Citizenship and Mundialism: A guide to the Building of a World Community*. Connecticut: Praeger Publishers, 1999. ISBN 978-0275964016

Digital

GLINSKI, Mikotaj. Maurycy Gomulicki. In *Culture.PL*. [en línea] [diciembre, 9, 2013][citado en marzo, 23,2015] Disponible en internet en: <http://culture.pl/en/artist/maurycy-gomulicki>

CONCLUSIONES GENERALES.

De nuestro trabajo investigativo extraemos conclusiones de dos clases:

opiniones concluyentes relacionadas a los recursos utilizados para la generación de las obras de arte sobre migraciones hispanoamericanas en tiempos de globalización;

opiniones concluyentes relacionadas a los discursos emitidos mediante las obras de arte sobre las mencionadas migraciones.

1. Conclusiones desde los recursos.

Sobre los recursos a los que se acude en las obras de arte sobre migraciones hispanoamericanas concluimos que existen dos fuentes de estos:

-Recursos desde las tácticas del arte.

-Recursos desde las estrategias de la globalización.

1.1. Recursos desde las Tácticas del Arte.

El arte al ser una actividad intelectual, muchas veces crítica, a lo largo de la historia florece, al menos desde la incomodidad *extramuros* del sistema a veces inclusive desde la franca marginación

Los esquemas de sus arremetidas son tácticas nacidas en la exterioridad del sistema. Estos recursos han sido tomados desde las distintas artes por los artistas que tratan el tema de las migraciones hispanoamericanas y para el caso que estudiamos según nosotros concluimos son: escala, forma y color, fragmentación, descontextualización, comparación, ocultación y desvelo, desplazamiento, espectáculo y recursos del campo literario, uso de la historia del arte.

1.1.1. Escala

Por definición escala es el “tamaño o proporción en que se desarrolla un plan o idea”

Como recurso la escala apela al conocimiento previo por parte del artista y del público, de las relaciones dimensionales y sobre todo proporcionales de un objeto, en este caso el objeto artístico, y el medio en el que es apreciado. El recurso de hecho consiste en afectar conscientemente las relaciones dimensionales del objeto con su entorno, dicho en otras palabras consiste en la afección del tamaño para destacar su discurso. Constituye un aumento o una disminución de un objeto clave. En unos casos el recurso de afección a la escala de un modo poético pareciera buscar equiparar visualmente las asimetrías e inequidades económico sociales, gran flagelo de las naciones hispanoamericanas, asimetrías o diferencias resultantes de la colonialidad o de la neocolonialidad implantada por el imperialismo contemporáneo.

Maternidades Globalizadas, obra de la artista Mau Monleón Pradas, 2006 2007 constituye una actualización de las relaciones de hispanoamericanos y españoles, una observación una opinión crítica a la porción actual del circuito cíclico de migraciones entre la península ibérica y América de un ciclo de migraciones iniciado hace poco más de quinientos años. En esta obra la artista en efecto acude al recurso de la escala: las pequeñas tarjetas de alrededor de veinte centímetros son ampliadas en 10 veces su tamaño convirtiéndolas en gigantes rótulos de impresión digital de más de dos metros de largo, de esa manera la oferta subrepticia, el mercado subterráneo y la relación laboral irregular son evidenciados. El minúsculo papelillo que susurraba desde sus escasos centímetros, grita desde su nueva escala un hecho que normalmente en la cotidianidad pasa desapercibido: la sociedad occidental en plena época de globalización aun se desarrolla en un esquema social piramidal. Aunque se evite mirar a la deslucida base de esta pirámide, existe y en parte está conformada por los inmigrantes. En la pirámide social todos los niveles superiores usufructúan un surplus arrebatado a esa base explotada.

Otro ejemplo lo constituye, *SUMISIÓN*, Santiago Sierra, 2006, el artista utiliza dramáticamente el recurso de la escala al disponer la elaboración de la palabra <<sumisión >> con letras que tienen quince metros de alto, aumentando miles de veces el tamaño común de un texto impreso. Con el exagerado cambio escalar y debido a la cercanía de la frontera consigue evidenciar a grandes voces la relación de hispanoamericanos vs angloamericanos cuyos estados en la globalización constituyen imperio y neocolonias respectivamente.

Finalmente observamos que Fernando Arias en *The line and the mule*, obra realizada en 1997; acude también al recurso escalar: una hojilla de afeitar que normalmente tiene alrededor de 4.3 x 2.2 cm, es agrandada unas 13874 veces hasta presentar en esta instalación - performance una gigantesca hoja de afeitar de 2,50 x 5,25 m suspendida sobre el suelo.

El secreto a voces es exteriorizado: la frontera es una inmensa hojilla, la misma nación central que metódicamente impide la entrada de los habitantes de las fases periféricas, es el primer consumidor de cocaína. Los problemas internos del imperio migran las fronteras y deben ser asumidos como problemas en su exterioridad: en las neocolonias³³⁹.

1.1.2. Forma y color.

Observamos un recurso consistente en la afectación a la forma y al color, es decir observamos un recurso visual consistente en el cambio deliberado del cromatismo particularmente de un elemento visual completamente conocido. Esta afectación en la forma o el color es utilizada para evidenciar una posición intelectual determinada frente al problema de las migraciones.

Como ejemplo de apelación al recurso de la afectación a la forma observamos la obra *Toy an Horse* de 1997, Marcos Ramírez ERRE, quien construye un inmenso caballo de madera en el borde fronterizo entre Estados Unidos y México, el artista mexicano contraviniendo la anatomía natural de un equino, dota de una cabeza adicional a su figura. La figura afectada en su forma, ahora bicéfala llama inmediatamente la atención, no solo por su tamaño, sino principalmente por la antinatural silueta: mira, se dirige, viaja amenaza e invade los dos destinos.

³³⁹ Los problemas del imperio efectivamente deben ser considerados problemas propios por las neocolonias, basta observar que después del ataque a las Torres Gemelas, el control metódico y exhaustivo en todos los aeropuertos de Iberoamérica, se convirtió en una norma más a seguir bajo el modelo estadounidense, aun cuando ninguna de las naciones iberoamericanas guarda tensión alguna contra las facciones orientales en conflicto.

Otro hermoso ejemplo de uso del recurso de la afectación a la forma puede ser comprobado en la obra de 1994 *By the Night Tide*, junto a la marea nocturna de la artista Helen Escobedo. En la obra 3 embarcaciones yacen varadas en la playa, su medio natural. El paisaje marino en el que se encuentran las barcas de Escobedo está cercenado por la cerca fronteriza. Las barcas de la artista reaccionan a la inmediatez de la valla fronteriza de un modo inesperado y sorprendente: sus mástiles han sido sustituidos por vigorosos y amenazantes brazos de catapultas apuntando a la frontera cargados con cocos.

Finalmente, en este apartado queremos citar como ejemplo de recurso de afectación al color a la artista Pacita Abad quien en 1992 elabora su obra *LA Liberty*. En la obra la artista representa la mundialmente conocida Estatua de la Libertad desprovista de su monócromo verde típico de la pátina de su material original. En su lugar representa al conocido monumento con una túnica multicolor, el rostro caucásico de la estatua ha sido cambiado por un rostro mestizo por Abad para homenajear al aporte multicultural de los inmigrantes en la construcción de la potencia nortea.

1.1.3. Fragmentación.

Este recurso consiste en presentar una obra compuesta por muchas partes que a su vez pueden o no ser idénticas. La obra en sí es un conjunto de elementos que pueden o no ser extraídos del medio expositivo.

Elementos no Extraíbles

Observamos que la obra es diseñada de tal manera que por su naturaleza los elementos múltiples que la conforman no pueden separarse.

Como ejemplo podemos nombrar *The Middle of the road, La mitad del camino*, obra de Silvia Gruner, 1994 conformada por 110 reproducciones inamovibles de una deidad mexicana prehispánica. La gran cantidad de figuras en media labor de parto reflejan la gran cantidad de inmigrantes que exactamente en ese punto de la frontera están en medio camino de iniciarse en una nueva vida en el extranjero.

También el artista cubano, Alexis Leiva Machado (Kcho), acude a la obra de elementos múltiples no extraíbles en su conocida obra de 1994 *Regata*. En la obra cientos de diminutas barcas, canoas e improvisados flotadores anuncian el horror de la masiva partida.

1.1.4. Descontextualización (lugar).

Este recurso consiste en presentar un objeto o realizar una acción en una locación en la cual generalmente por costumbre es inapropiado por lo que resulta contrastante.

Fernando Arias para la obra *The line and the mule*, ejecutada en 1997 utiliza el recurso de la descontextualización: la penosa y humillante exploración rectal típicamente reservada para el ámbito privado es llevada al espacio público divulgando de un modo traumático la violación a la intimidad con la que son acosados los inmigrantes hispanoamericanos al querer penetrar los muros de la nación central.

En la obra *Century 21* de 1994 Marcos Ramírez ERRE sirviéndose de sus conocimientos de carpintería construye con sus propias manos una chabola, una casucha miserable como las que abundan en las afueras de las ciudades hispanoamericanas. Ramírez construye el bohío en un lugar impensable: junto al elegante Centro Cultural Tijuana desluciendo intencionalmente la imponente construcción cuya presencia contrasta con la fragilidad y desgarbo de la choza.

La costumbre y los buenos modales, lo políticamente correcto coinciden en mantener lo desagradable fuera de la vista.

1.1.5. Comparación

Consiste en poner en consideración dos o más elementos para revelar nexos de semejanza o de diferencia mediante su cotejo.

Los artistas Mauricio Diaz, Walter Riedweg en el año 2000 realizan su obra *MAMA 2000* en la que se sirven del recurso de la comparación al cotejar a un grupo de lugareños en actitud de defensores del sistema versus un grupo de hispanoamericanos atravesando ilegalmente la valla fronteriza en su papel de la exterioridad. Los mismos y los otros, centralidad y periferia, sistema y exterioridad constituidos simultáneamente al ser cotejados.

En San Francisco Varas emigrante, San Francisco Varas Deportado obra de 1999 Marco Antonio Alvarado hace pública la comparación de un inmigrante al ingresar íntegro y al ser deportado amoratado violentado sobajado reubicado en su nueva y penosa situación.

Arturo Cuenca en los años 2000 y 2001 nos incita a una comparación entre nación central y periferia en *You Are Aquí* mediante la muestra de la vista aérea del despoblado norte y el pobladísimo sur de la frontera. Para terminar Marcos Ramírez ERRE, 1994 en *Century 21*, ofrece también una comparación entre pobreza y riqueza, lo legal y lo ilegal.

1.1.6. Ocultación y desvelo.

Este recurso consiste en hacer visible o invisible un ente o un individuo con la intención de esclarecer una situación a simple vista velada. Desvelamiento

En el año 2000 en *12 trabajadores remunerados para permanecer en el interior de cajas de cartón* Santiago Sierra oculta precisamente lo que la sociedad receptora oculta: sus inmigrantes. Un año más tarde en *20 trabajadores en la bodega de un barco* en 2001 Sierra; oculta veinte personas en el medio de transporte conocido por internar de manera ilegal a los inmigrantes. Como último ejemplo de este autor, maestro del recurso de ocultar y develar, proponemos su trabajo *SUMISIÓN* de 2006-2007: un surco en la tierra con la palabra SUMISIÓN de enormes proporciones colocado en la cercanía de la frontera entre EEUU y México desvela la relación entre los dos países separados por la frontera mexico-estadounidense, o la relación total del sur con respecto al norte, de las naciones centrales respecto a sus semiperiferias y más aun sus periferias.

También la artista brasileña Valeska Soares acude a este recurso en su trabajo *Visualizando el paraíso Picturing Paradise* ejecutada en el año 2000: oculta la valla fronteriza con grandes láminas de acero pulido.

1.1.7. Desplazamiento.

En el recurso del desplazamiento, los artistas acuden al movimiento y a la traslación real de personas o entes como vehículo para exponer o complementar sus discursos.

Santiago Sierra, en el año 2001 durante tres horas traslada efectivamente a una veintena de voluntarios en un barco en su acción artística *20 trabajadores en la bodega de un barco* reproduciendo el internamiento de los inmigrantes ilegales. Paga a quienes se presentan para la acción, alertando con la paga sobre la co-responsabilidad de los empleadores quienes constituyen parte del factor de atracción migratoria por su demanda.

En el 2005 Javier Tellez hace que el hombre bala Dave Smith se desplace 35 m volando de México a EEUU sobre la valla de la frontera como parte culminante de su obra *One Flew Over the Void (Bala Perdida)*. La inusual vía del desplazamiento resta credibilidad a los defensores de la cerca.

El año 1997 Francis Alÿs personalmente utiliza el recurso del desplazamiento al viajar en una ruta alrededor del mundo siguiendo la cuenca del Pacífico, esta es su acción artística titulada *The Loop*. Alÿs utiliza el recurso del desplazamiento con preferencia. En este trabajo hace gala del recurso que aquí tratamos aterrizando en: Tijuana el 10 de junio, México DF el 10 de junio, Panamá el 10 de junio, Santiago de Chile el 11 junio, Auckland el 11 de junio, Sydney el 14 de junio, Singapur el 16 de junio, Bangkok el 17 de junio, Rangoon el 19 de junio, Hong Kong el 21 de junio, Shanghái el 23 de junio, Seúl el 28 junio, Anchorage el 30 de junio, Vancouver el 30 de junio, Los Angeles el 3 de julio, y finalmente en San Diego el 5 de Julio. Realiza todo este inusitado desplazamiento para cruzar de Tijuana a San Diego sin cruzar la frontera.

El artista chileno Eugenio Dittborn acude frecuentemente al recurso del desplazamiento al realiza obras de arte de naturaleza nómada. Sus trabajos conocidos como <<Pinturas Aeropostales>> viajan por el sistema de correos mundial para ser exhibidos en sus destinos. A este tipo de obras pertenece *El Cadáver, El Tesoro* de 1991.

Para terminar nombramos al artista Maurycy Gomulicki quien coordina el desplazamiento de varios aviones de aeromodelismo cruzando la frontera mexico-estadounidense en su vuelo para la obra *Aerial Bridge [Puente Aereo]* del 2005.

1.1.8. Espectáculo.

Este recurso consiste en ofrecer un evento público basado en la presentación de uno o más sucesos sumamente llamativos por su carácter extraordinario, que llamen la atención al romper con la cotidianidad

En la obra de 2005 *One Flew Over the Void (Bala Perdida)*, el venezolano Javier Tellez ofrece al público de Playas de Tijuana un programa al aire libre consistente en la presentación de comparsas constituidas por pacientes de una institución mental, el espectáculo llego a su culmen con la participación de un hombre bala que aterrizó en Imperial Beach en San Diego.

Maurycy Gomulicki en el año 2005 presenta un espectáculo de vuelo en el que participan dos clubes de aeromodelismo, uno de EEUU y uno de México. Los pequeños aparatos en vuelo

improvisaron coreografías acordes a la música que previamente se escogió. Esta acción artística se tituló *Aerial Bridge [Puente Aereo]*.

Gustavo Artigas ofrece un partido de básquetbol y uno de futbol. Organiza de tal manera los dos encuentros deportivos que se desarrollan en el mismo lugar y en el mismo tiempo simultáneamente. El autor titula a su obra *Las reglas del Juego II*.

1.1.9. Recursos del campo literario

Entre estos recursos nos referimos a todos los que provienen de las artes literarias. Generalmente son tomados de las formas no comunes ni convencionales de utilizar las palabras. Son herramientas que utilizan los autores que consisten en usar de un modo especial el lenguaje articulado con la finalidad de incitar un sentimiento determinado. Para nuestro caso recalamos el uso de: cita literal, enumeración con ruptura lógica, sátira, repetición, ruptura temporal, supuesto cultural, uso del sujeto tácito, símil y metáfora.

-Cita literal

Consiste en la presentación idéntica y completamente fiel de las ideas de otra persona que por alguna razón sustenta o aporta a la comprensión del discurso del artista.

En *Maternidades Globalizadas* obra de 2006 2007 la artista valenciana Mau Monleón Pradas acude al recurso de la cita literal presentando como parte de su obra cortos textos reales que las inmigrantes colocan en lugares públicos para ofrecer sus servicios de cuidado y conseguir trabajo. La cita es una voz genuina que dota de credibilidad a la denuncia de la artista.

Valeska Soares en el año 2000 realiza la obra *Visualizando el paraíso Picturing Paradise*. La obra consiste en la reproducción fiel de un fragmento del libro *Ciudades Invisibles* de Ítalo Calvino correspondiente al capítulo *Las Ciudades y los Ojos* grabado sobre grandes láminas de acero. Las hojas de acero finalmente cubren una porción de la cerca fronteriza que separa México de Estados Unidos permitiendo la visión simultánea del reflejo de México, y del texto de Calvino que versa sobre una ciudad real y una ciudad reflejada.

-Enumeración con ruptura lógica.

En este recurso se acude a presentar una lista de elementos que pertenecen a un mismo conjunto, sorprende en la lista la presencia súbita de elementos que no tienen mucho nexo o no tienen ningún nexo con todo el resto del conjunto.

En *Regata* el artista cubano Alexis Leiva Machado (Kcho) acude al recurso de la enumeración con ruptura lógica al enumerar medios de transporte marítimo presenta: lanchas, canoas, remos, piraguas, barcos con velas, barcos con remos. La ruptura lógica se da al incluir en la obra: zapatillas, hueveras, barcos de papel, porta vasos y hasta un soporte para plancha. La desesperación es retratada en la absurda improvisación.

Sátira: Ironía y sarcasmo.

En este recurso el artista se sirve del humor para descalificar una afirmación que se finge aceptar.

Javier Tellez en 2005 para su obra *One Flew Over the Void (Bala Perdida)* se sirve del sarcasmo aceptando la premisa de la amenaza inmigrante que pesa sobre primer mundo. Al ejecutar la absurda invasión con un hombre bala vitoreado por decenas de pacientes mentales descalifica a la situación y principalmente al pretendido interlocutor defensor de la "invasión".

-Repetición

En este recurso se presenta el mismo elemento más de una vez para recalcar el concepto con su abundancia.

Ejemplos de el uso del recurso de la repetición son *Untitled Passport*, de Felix Gonzales Torres, 1991 con su pila de papeles en blanco constantemente alimentada. Otro claro ejemplo son las 111 figurillas de yeso de una diosa prehispánica presentadas en *The Middle of the road, La mitad del camino* (1994), de Silvia Gruner.

-Ruptura temporal.

Consistente en la afectación simulada del continuo de las dimensiones geminadas tiempo espacio.

Este recurso apela a la concurrencia en la obra de dos o más lugares distintos rompiendo con la lógica de la distancia espacial. También a la concurrencia de al menos dos o más tiempos distintos: pasado, presente o futuro, rompiendo con la lógica de la distancia temporal.

Para la obra San Francisco Varas emigrante, San Francisco Varas Deportado de 1999, Marco Antonio Alvarado presenta simultáneamente en un díptico dos imágenes de dos momentos distintos: el retrato de San Francisco Varas antes de ser agredido y el retrato del mismo individuo después de su agresión.

- Supuesto cultural.

En este recurso el artista exige que el público posea un conocimiento específico previo, para la comprensión plena de su obra. Para el caso nos referimos a la comprensión de las obras a partir de una narrativa en forma de dato o historia concreta y previa que se espera el público conozca.

En *LA Liberty*, obra de 1992, Pacita Abad basa su obra en la alusión a la Estatua de la Libertad no solo como elemento en el que los estadounidenses proclaman la independencia y libre albedrío de sus ciudadanos como un mérito de consecución nacional; sino como elemento en el que comúnmente reflejan la grandeza de todo el país. Acude a este recurso para recalcar el aporte a la nortea potencia de varias nacionalidades afincadas como inmigrantes.

Silvia Gruner en 1994 a su vez en *The Middle of the road, La mitad del camino* menciona a la diosa del parto prehispánica (huasteca) Tlatzoltéotl con cuya presencia en plena valla articula el discurso del doloroso paso de los hispanoamericanos de una vida como habitantes nativos, a otra vida como inmigrantes.

El mexicano Marcos Ramírez ERRE en 1997 para exteriorizar su discurso utiliza el supuesto cultural del Caballo de Troya, el ardid ideado por Odiseo y cantado por Homero. En la versión de ERRE *Toy an Horse*, el animal bicéfalo representa el temor bilateral de la incursión de un presente indeseado.

En la obra *Shibboleth* de 2007 la artista colombiana Doris Salcedo, hace alusión a un texto bíblico en el que se obliga a nombrar la palabra "Shibboleth" a un grupo de individuos para

diferenciar sus nacionalidades por su pronunciación. Se refiere también al significado actual de la palabra: cualquier estratagema que conduce a la identificación del origen nacional de un individuo.

Salcedo utiliza este recurso para articular su discurso, que coincide con el del grupo "Modernidad Colonialidad", con su tesis sobre colonialidad del poder, Salcedo sostiene que el racismo como herramienta de conquista es una de las vergonzosas bases de la encumbrada modernidad.

-Uso de sujeto tácito.

Nos referimos a la acción que es narrada, pero cuyo autor no es nombrado para restar importancia a su participación.

En la obra *The line and the mule* de 1997 de Fernando Arias, una inmensa cuchilla reposa sobre una dosis de polvo blanco lista para ser consumida. El hecho queda claro, la persona que ejecutará la acción de consumir no es importante, el artista la obvia. Quien sí está presente es Arias mientras le es practicada una endoscopia y repite en voz alta no portar drogas. El adicto (enfermo) es obviado, solo el inmigrante presunto traficante (enemigo) es nombrado: Un problema de salud es convertido en un problema militar.

-Símil

Este recurso se caracteriza por presentar el espacio real y el espacio poético juntos, sin que el espacio real sea desplazado, lo cual si sucede en la metáfora.

En la obra *By the Night Tide, junto a la marea nocturna* de 1994, Helen Escobedo, nos ofrece simultáneamente el espacio real y el espacio poético. En el espacio real choca el mar con la tierra, como chocaría movilidad con inmovilidad. Mientras las tres barcas varadas en la arena permanecen inmóviles como migrantes a los que les niega la movilidad la arena en el espacio real y la frontera en el espacio representado. Ninguno de los dos espacios ha sido sustituido, los dos espacios están presentes: valla y arena. La figura es clara: tanto les niega la movilidad la arena a las tres barcas (nombradas como en argot se nombra a los inmigrantes) cuanto les niega la movilidad la valla a los inmigrantes.

1.1.10. Metáfora

De entre los recursos propios de la literatura merece un apartado especial la metáfora. Si en el símil se comparan y se hacen presentes dos objetos uno del campo real y uno del campo poético, en la metáfora desaparece el objeto del campo real y es completamente reemplazado por el objeto del campo poético.

En tanto recurso retórico consiste en la sustitución de una palabra, y en este caso de un ente por otro al que acude por su asociación culturalmente aceptada, o por su parecido.

-El mar como metáfora de frontera.

En la gran mayoría de sus obras la cubana Sandra Ramos acude a la metáfora del mar como obstáculo natural que cerca su país, como frontera por superarse. Lo propio ocurre con su serie

Migraciones II de 1993 en la que los periplos de los migrantes que Ramos narra suceden en ese medio.

-El vuelo como metáfora de traslado migratorio.

Tomás Sarraceno busca evadir las fronteras con su tecnológica *Ciudad Aeropuerto* presentada en 2006. Su trabajo forma parte de una gigantesca serie en proceso mediante la que busca vencer la geopolítica y a la gravedad. Por su parte Javier Tellez el año 2005 en *One Flew Over the Void (Bala Perdida)*, dispone a un hombre bala vencer la valla fronteriza en vuelo parabólico. Para terminar el artista Maurycy Gomulicki, en su obra *Aerial Bridge [Puente Aereo]* del año 2005 consigue la colaboración conjunta de dos clubes de aeromodelismo que vuelan sus aviones sobre la frontera mexicano-estadounidense.

-El asedio como metáfora de la amenaza migratoria.

El asedio como metáfora de percepción amenazante de migración se hace presente en el caballo de Troya de *Toy an Horse*, de Marcos Ramírez ERRE del año 1997 que hace alusión a uno de los sitios más famosos de la historia militar: el que enfrentó a troyanos y griegos ante las murallas de Troya. Helen Escobedo también acude a la figura del asedio en su obra *By the Night Tide, junto a la marea nocturna*, de 1994 al presentar tres catapultas, una de las armas antiguas más reconocidas para asedio, apuntando a la valla fronteriza.

-El nacimiento y la muerte como metáforas de migración.

La concepción de muerte como un cambio de estado soportado principalmente por las religiones se hace presente en trabajos como *Untitled Passport* de 1991; realizado con anterioridad a la propia muerte de su autor Felix Gonzales Torres. En este trabajo extiende papeles trocados en pasaportes completamente en blanco a todos los visitantes, asegurando la certeza del último viaje. En la misma línea pero esta vez refiriéndose al nacimiento como tránsito Silvia Gruner en 1994 con sus figuras en labor de parto de *The Middle of the road, La mitad del camino* compara el nacimiento con el arribo del inmigrante al destino donde comenzará de cero una nueva vida.

-La embarcación como metáfora de escape.

La embarcación es repetidamente utilizada como metáfora de escape traslado y franca migración. Santiago Sierra en 2001 utiliza un barco real alquilado en su obra *20 trabajadores en la bodega de un barco*. Por su parte el cubano Alexis Leiva Machado (Kcho) quizás por su propio origen insular acude una y otra vez a la figura de la embarcación. Para su emblemática obra *Regata* de 1994 construye personalmente cientos de lanchas, botes y barcos, piraguas canoas y balsas. Para terminar la mexicana Helen Escobedo en 1994 presenta tres canoas varadas en su obra *By the Night Tide, junto a la marea nocturna*.

1.1.11. Historia del arte.

-Concluimos también que otro recurso del campo artístico es el acudir a la historia del arte para conducir su discurso tras hallar un vehículo en las antiguas experiencias y conclusiones estéticas.

-Arte Póvera

La estética de la destartada Regata, de Alexis Leiva Machado (Kcho), al igual que sus posteriores ensambles, tienen un referente indudable en el Arte Povera. Lo mismo sucede con la mísera casucha de Century 21, de Marcos Ramírez ERRE, 1994.

-Minimalismo.

El limpio trabajo, la repetición y la economía extrema de medios de *Untitled Passport*, de Felix Gonzales Torres, 1991 tiene un claro referente en el Minimalismo.

-Land art.

El inteligente artista español Santiago Sierra en su inmensa obra SUMISION hace una pieza de Land Art politizada.

-Mail art.

El Cadáver, El Tesoro de Eugenio Dittborn, obra de 1991, así como sus otras Pinturas Aeropostales deben su existencia al Mail art.

1.2. Recursos desde las estrategias de la globalización.

La globalización económica concebida diseñada y ejecutada desde las naciones centrales es por ende manejada desde el poder. Los esquemas para su preservación persistencia e imposición son estrategias administradas desde la comodidad intramuros del sistema.

Al ser la globalización una expansión totalizadora del estado avanzado del capitalismo, sus recursos coadyuvan a la mundialización para el crecimiento del mercado. Observamos que en el tratamiento del tema de las migraciones hispanoamericanas los artistas se apropian de estas herramientas propias de la globalización, pero no las utilizan para su propósito original, expandir el mercado, las subvierten para desvelar el lado oscuro de la globalización. Son varios los recursos que los artistas roban del poder tales como: mercadotecnia, difuminación de fronteras y perspectiva extranjera.

1.2.1. Mercadotecnia

-5ps del Marketing mix

En mercadotecnia se refiere a las estrategias basadas en el manejo de cinco elementos: precio, plaza, producto, promoción y publicidad para conseguir el mejor retorno económico y con la mayor eficiencia. En el caso del arte, las estrategias son trocadas en tácticas para articular un determinado discurso típicamente con el objetivo de develar una realidad.

-Precio.

Nos referimos al manejo del valor de venta al público como táctica para revelar una realidad subyacente.

La argentina Judi Werthein en su obra *Brinco*, 2005 produce una zapatilla cuyo costo unitario es de 42,00 USD. La ofrece a 215,00 USD para los coleccionistas de San Diego EEUU (nación central) y en el mismo paralelo al otro lado de la frontera en Tijuana entrega a 0,00 USD los mismos zapatos a los inmigrantes ilegales.

-Plaza

Es el lugar de intercambio donde se realiza la transacción económica de compra venta. En *Brinco* 2005 Judi Werthein acude a la distribución indirecta sirviéndose de tiendas que hacen las veces de terceros para la venta.

-Producto

Este concepto se refiere a la concepción de un bien para que se adecue a un público supliendo sus necesidades.

El dúo artístico Komar y Melamid el año 2000 para su obra *La pintura más deseada en Tijuana, La pintura más deseada en San Diego* realiza un ejercicio de prospección de necesidades de mercado. Mediante una serie de encuestas determinan cuales son los colores, el tipo de pincelada, el tipo de personajes, el tipo de naturaleza que prefieren en un cuadro tanto los habitantes de San Diego, como los de Tijuana. Con los resultados de esta encuesta pintan los "productos" revelando el criterio de democracia simplista del libre mercado.

Judi Werthein el año 2005 realiza también una extensa prospección de mercado para determinar las necesidades que debe cubrir su producto. Las encuestas son aplicadas a inmigrantes que han realizado su incursión ilegal en suelo estadounidense al menos una vez en la vida. Como resultado de las encuestas determina que el bien que requieren los inmigrantes es un calzado de caña alta, y suela de goma labrada. El calzado se llaman *Brinco* y posee: brújula de aceite, una linterna, un analgésico, un bolsillo para esconder dinero, un mapa de la zona, y una imagen de San Toribio patrono de los inmigrantes.

El artista mexicano Carlos Aguirre realiza un extenso estudio de posicionamiento de conceptos mediante el análisis de las palabras clave o buzzwords relacionados con el tema migración en los principales medios de comunicación. Con los resultados realiza su obra *La Isla Migra* de 2012.

-Promoción y Publicidad

Como estrategia de mercadotecnia se refiere a todos los medios y métodos usados para cumplir el "AIDA formal": llamar la atención, despertar el interés, estimular el deseo y conducir a la acción de compra. Devenida en táctica en el mundo artístico se sirve de los mismos medios y métodos pero no para conducir a la acción de compra sino para conducir un discurso.

En la obra *Maternidades Globalizadas* (2006 2007) la artista Mau Monleón Pradas utiliza gigantescos vinilos publicitarios como vehículos para llamar a la reflexión sobre la transnacionalización de los roles asignados.

Arturo Cuenca para su obra *You Are Aquí* utiliza una inmensa caja de luz para llamar la atención sobre el punto en el que se funden en una zona fronteriza las dos naciones la mexicana y la estadounidense.

Fragmentación

Elementos extraíbles.

La obra es concebida para que los elementos que conforman el conjunto puedan separarse y ser sustraídos.

La artista Mau Monleón Pradas en *Maternidades Globalizadas*, obra realizada en 2006 2007 acude a la táctica de la fragmentación con elementos extraíbles al ofrecer en la exposición una serie de tarjetas con los servicios exactos que entonces ponían a disposición un grupo de mujeres inmigrantes. La oferta de servicios puede llegar a todas partes, como si para suplir las carencias económicas, las inmigrantes ansiasen el don de la ubicuidad.

Felix Gonzales Torres, en su obra *Untitled Passport* de 1991 también acude a la misma táctica al ofrecer una columna infinita de papeles en blanco que pueden ser tomados por el público. Los papeles completamente vacíos son pasaportes sin fecha de entrada ni de salida.

Finalmente, Judi Werthein en 2005 utiliza también la fragmentación en elementos extraíbles en su polémica obra *Brinco*. Para la obra la artista dispuso la producción de mil pares de zapatos de caña alta. Todos los zapatos terminaron en manos de un usuario final.

1.2.2. Difuminación de fronteras

Llamamos así al recurso consiste en el desvanecimiento de las fronteras de los distintos ámbitos, recurso particularmente importante en el tema de migraciones propias de la globalización.

-Difuminación de fronteras disciplinares.

En estas obras son ambiguos los bordes fronterizos entre las distintas disciplinas del conocimiento.

Tomamos como ejemplo a Ciudad Aeropuerto obra del año 2006 de Tomás Saraceno, en la que ensaya la construcción efectiva futura de una ciudad flotante. En la propuesta de Saraceno se desdibujan los límites entre ciencia y arte.

En La Isla Migra realizada en 2012 por Carlos Aguirre observamos un mapa conceptual sobre el tema migraciones en el que acertadamente incluye los conceptos bioarte y bioética haciendo alusión a la difuminación necesaria de fronteras entre las ciencias exactas, como la biología, y las áreas sociales, en este caso arte y ética.

-Difuminación de fronteras entre arte popular y arte "culto"

Por este recurso se vuelve permeable la frontera entre el arte aceptado por las élites y las manifestaciones populares.

En *One Flew Over the Void (Bala Perdida)* 2005, el artista venezolano Javier Tellez marida los elementos populares del ámbito circense con el arte al presentar la acción artística como una pieza de arte público (site specific) específica para el espacio de Tijuana y San Diego.

Pacita Abad junta las técnicas típicas de las artes visuales occidentales con las técnicas de la artesanía y decoración como el <<trapunto>> en su obra *LA Liberty*, de 1992.

1.2.3. Perspectiva extranjera.

Al igual que en las organizaciones transnacionales las opiniones sobre un mismo problema son replanteadas y debatidas por el punto de vista nuevo y creativo de múltiples participantes de distintos orígenes.

-Sobre la importancia de la participación de los migrantes en la conformación de la nación central norteamericana discursa la filipina Pacita Abad en su obra *LA Liberty* de 1992;

Sobre el problema de la conflictiva relación fronteriza entre Estados Unidos y México opina el español - Santiago Sierra en su obra SUMISIÓN.

Los rusos Komar y Malamid en el año 2000 opinan sobre la permisividad con los flujos comerciales en las relaciones mexico-estadounidenses en su obra *La pintura más deseada en Tijuana, La pintura más deseada en San Diego*.

El polaco Maurycy Gomulicki reflexiona sobre la posibilidad de superación de las fronteras entre la céntrica nación estadounidense e Hispanoamérica en su obra *Aerial Bridge [Puente Aereo]*.

Finalmente el belga Francis Allys reniega del impedimento para los hispanoamericanos de tránsito de Tijuana a San Diego, en último término de centro a periferia, en su obra *The Loop*.

2. Conclusiones desde los discursos de las obras.

Al describir a los sujetos migrantes por las obras y los estudios analizados concluimos que la migración hispanoamericana es liderada en su incursión por el género femenino y aunque después recibe la participación masculina, es percibido y constatado el alto componente de mujeres en estas migraciones.

Las migraciones están compuestas por un sector deprimido de Hispanoamérica, pero no por el más deprimido el cual no puede migrar y es excluido del sistema dentro de la propia periferia.

Pensamos que las labores de los inmigrantes son distribuidas en función a su género, por lo que se observa una internacionalización de asignación de funciones.

Los objetivos geográficos de las migraciones son particularmente España y Estados Unidos por las relaciones históricas de corte neocolonial (imperial) y postcolonial de las zonas periféricas donde se originan los movimientos.

Creemos que las migrantes reemplazan en sus labores a las mujeres nativas que han abandonado las tareas domésticas por otras lucrativas debido a su inclusión en el campo profesional.

Observamos también que la inclusión de las mujeres nativas en el campo profesional ha expandido más la economía de las naciones centrales en detrimento de la presencia intrafamiliar.

A nuestro parecer la actividad en el extranjero depende del origen del migrante, de su destino e inevitablemente del género biológico

Se constituyen las nombradas cadenas mundiales de afecto formadas por la inmigrante que entrega su cariño y cuidado a los familiares de la nativa, la familia beneficiaria del cariño y la atención de la trabajadora inmigrante, la familia propia de la migrante (que de su país emigra), la persona que en su país la reemplaza a su vez dando cuidado y cariño a su familia abandonada. Creemos que la traumática deslocalización del cariño y del cuidado exige mucha resiliencia para sobreponerse a la ausencia del ser querido.

El interés de los artistas pasa también por la formación y la concreción de la imagen del otro. En *Mama 2000* con sus partes *Motherland* y *Rituales Viciosos*, los artistas Walter & Riedweg presentan los dos puntos de vista sobre la percepción del otro. Presentan el punto de vista de los guardias fronterizos, y el punto de vista de los propios inmigrantes. El punto de vista clave a nuestro criterio es el tercero: el del público. El público al contar con las dos versiones puede tener un nivel de conocimiento que sobrepasa lo confrontacional y puede alcanzar un grado analéctico.

La formación de la imagen del otro por las políticas de los gobiernos de turnos en los distintos países semiperiféricos y centrales, y por los mass media es abordada por Félix de Rooy. De esta imagen formada, divulgada y posicionada depende la entrada, inclusión o salida y hasta el trato del inmigrante del territorio extranjero.

Concluimos que otra característica sentida y traducida por los artistas en estas obras es la invisibilidad del otro, del inmigrante.

Los estados receptores buscan ocultar del sistema de salud, del sistema de votación y del mercado laboral franco a los inmigrantes. La ocultación tiene varias dimensiones que incluyen pero no se reducen a los guetos de inmigrantes, y a las actividades indecorosas que los invisibilizan de su propio conglomerado de compatriotas.

La invisibilidad típicamente se confirma en la relegación del otro a trabajos extenuantes basados en la ilegalidad que se asemejan demasiado al esclavismo como se observa en la obra *12 trabajadores remunerados para permanecer en el interior de cajas de cartón*, 2000, acción artística, medidas variables, G&T Guatemala, ACE Gallery Nueva York de Santiago Sierra.

Observamos que el viaje de internamiento del migrante es percibido como una angustiada odisea comprobable en conjuntos de obras como *Migraciones II*, 1994, serie de objetos (maletas) pintados, dimensiones varias, 5ª Bienal de la Habana de Sandra Ramos.

Concluimos también que frente a la globalización existen dos tipos de migrantes: el primer grupo constituido por el migrante político que abandona su suelo por diferencias insalvables con la política que rige en su país de origen; el segundo grupo esta formado por el migrante económico que abandona su país en busca de trabajo y de mejores ingresos.

Observamos que en la percepción de migración política se observa la presencia de opulencia, sin embargo no se observa la presencia de escasos o miseria.

Es interesante señalar que el migrante económico cuenta con retornar, el migrante político no, mientras permanezcan las condiciones políticas por las que partió.

Según el trabajo de Ramos concluimos que entre los involucrados en el problema constan también los más cercanos al migrante que se quedan, quienes viven la familia mutilada, y testifican impotentes las peripecias de los migrantes sin poder hacer nada. El ser cercano al migrante, quien permanece, es quien articula la narrativa de la migración, finalmente él es quien la divulga.

Por obras como la de Carlos Capelán concluimos que otro involucrado es el propio migrante. La importancia del migrante está dada por ser el gestor en primera persona de todos los placeres y todas las vicisitudes de su tiempo en tránsito y en el curioso extranjero. Pensamos que el protagonismo típicamente pertenece al migrante como narrador en primera persona de su propio periplo.

Para el migrante mundo y universo se interrelacionan afectando en distintos grados el uno al otro. El mundo del migrante, es decir la lista de todo lo conocido por él, crecerá con los distintos paisajes, los distintos sabores, las diversas soluciones y problemas que conoce. El universo, el conjunto total de entes, habrá sido un poco más conquistado por el migrante que por quienes no han migrado. El migrante es la maqueta reducida de la porción de universo que ha conocido.

Segregamos dos categorías relacionadas con cobertura de identidad, estas categorías son: alienación y simulación. Consideramos que la categoría alienación está relacionada con la voluntad externa de cobertura de identidad, claramente determinada, por ejemplo, por el pago en la acción *133 personas remuneradas para teñir su pelo de rubio*, 2001 de Santiago Sierra. Por otro lado consideramos que la categoría simulación está relacionada con la voluntad interna del migrante.

Observamos que el intento de pertenencia desde la alienación o desde la simulación no resultará en una adhesión efectiva al nuevo medio. La categoría simulación, en el ámbito de la identidad, presente en la obra de 1999 de Marco Antonio Alvarado, *San Francisco Varas emigrante, San Francisco Varas deportado*, denota tristemente la no pertenencia del sujeto a ninguno de los lugares relacionados con el problema. No pertenece a su lugar natal cuyo origen niega voluntariamente, y no pertenece a su lugar de destino donde la simulación seguramente será develada.

Respecto a miscibilidad cultural en el tema de las migraciones contemporáneas hispanoamericanas distinguimos dos conceptos: fronteridad y mestizaje.

La fronteridad está relacionada con la ubicación del borde geopolítico y conformaría una tercera opción nueva con características muy propias.

El mestizaje es el cruce de mayor o menor participación de las dos partes que acepta ambas partes o al menos una de las dos partes como fuente de identidad.

Notamos que si bien la fronteridad puede ser un comportamiento de lo mestizo, lo mestizo no necesariamente se debatirá en condición de fronteridad.

El concepto de fronteridad se refiere al espacio geográfico afectado por su propia posición por dos o más culturas las cuales inciden en individuos que corresponden en sí las dos o más culturas.

La fronteridad nos hace pensar en el migrante como primer punto de encuentro adelantado en otra cultura. El migrante es la primera área de fronteridad.

Concluimos por obras como *20 trabajadores en la bodega de un barco*, 2001 de Santiago Sierra que tras el momento de contrato oculto de los servicios del inmigrante ilegal, están además lo insalubre y penoso de su travesía. Las migraciones de la globalización configuran un tipo de esclavismo en el que el amo no necesita la intermediación de los cazadores de esclavos para secuestrarlos uno a uno, ellos, los nuevos esclavos, llegan por sus propios medios.

El trayecto de internación del migrante incluye: mutilaciones, muertes, abusos, vejaciones, violaciones, desapariciones. Del internamiento subrepticio reflexionamos que la ocultación del migrante, particularmente del ilegal, comienza el mismo momento de abandonar su país, esta se extenderá durante su tránsito y su estadía.

Concluimos que en el tema que nos compete, artistas como Tomás Saraceno creen y practican la correlación irrenunciable entre estética y política bogando por la mejora del mundo actual. Proponen el libre tránsito individual, o como Saraceno y su futurística propuesta, el tránsito nómada de la ciudad entera.

En obras como *Ciudad Aeropuerto*, 2006 de Tomás Saraceno se observa otro tránsito: el de las áreas de conocimientos trascendiendo sus propios límites.

Las propuestas utópicas pueden merecidamente servir como visiones, es decir como guías ideales a cuya consecución pueden alinearse las misiones de ciencias y artes.

Creemos también que los excluidos entre los que se cuentan: migrantes, ancianos, enfermos, marginados económicos en la práctica se hermanan, todos están en un destierro evidente a espaldas de la sociedad.

Del discurso de obras como *SUMISIÓN (antes Palabra de Fuego)*, 2006/2007 de Santiago Sierra concluimos que la imposición económica, política legal y hasta militar de las naciones centrales es uno de los factores de repulsión que generan las migraciones internas y externas de las fases periféricas.

Observamos también que de ambos lados de la frontera existen migraciones materiales e inmateriales. Concluimos que entre las migraciones inmateriales existen migraciones de causas y como resultado migraciones de consecuencias.

De la obra *Toy and Horse*, 1997 de Marcos Ramírez "ERRE" concluimos que ambas intromisiones son dependientes por causalidad.

La influencia extranjera en políticas nacionales para tener ventajas comerciales es una acción claramente planeada y forma parte de las acciones que consiguen metas propuestas para la consolidación de la globalización. Por otro lado los movimientos migratorios económicos no son resultado de planificación nacional alguna. Las migraciones no persiguen ningún plan nacional ni regional, son simplemente reacciones a los factores de atracción y repulsión de las políticas globalizadoras.

La globalización como internacionalización de criterios libremercadistas se sirve de los tratados como vehículos para sentar sus condiciones. Estas condiciones empeoran el nivel de vida de la población y finalmente producen migraciones tanto internas como externas.

Las dos cabezas del *Toy and Horse*, de Marcos Ramírez ERRE buscan flujos de retorno, desde luego los flujos conseguidos por las naciones centrales por medio de sus empresas amparadas en la ley es mucho mayor que el flujo conseguido por las naciones periféricas por medio de sus migrantes desamparados de la ley.

En la globalización el tránsito de los habitantes de las fases periféricas es criminalizado de dos modos: asociándolo con actividades criminales, o considerando la migración per se una actividad criminal.

Sostenemos por la obra Fernando Arias, *The Line and the Mule*, 1997 que los gentilicios hispanoamericanos constituyen un antecedente criminal.

Por el crimen de ser habitante de las fases periféricas, el crimen es la inmovilidad.

Concluimos que para Fernando Arias un latinoamericano cualquiera es un riesgoso enemigo de la zona central culpable a priori y merecedor de la inmovilidad a menos que pueda probar su inocencia.

Observamos también como característica del horizonte temporal de estudio el desplazamiento de entes no substantivos como las disciplinas de conocimiento. Las experiencias multidisciplinares, interdisciplinares y los anhelos de transdisciplinariedad ponen en duda la vigencia de las fronteras disciplinares. Los conocimientos, metodologías de las distintas disciplinas son utilizados por otras disciplinas ajenas a su campo contribuyendo a una comprensión poli dimensional de los problemas tratados.

A nuestro parecer la obra que mejor retrata esta situación es *La Isla Migra*, 2012, de Carlos Aguirre.

La relación con otros campos y otras disciplinas del saber también se observa en el arte. Conocimientos y herramientas de la antropología, psicología, sociología son cada vez más comunes en la investigación y en la producción artística.

Si el trabajo de Aguirre documenta el desplazamiento de los entes no substantivos, el de Eugenio Dittborn, documenta el desplazamiento de los entes substantivos emulando el desplazamiento humano. En su obra eternamente desterrada, reproduce las condiciones y el periplo de los migrantes.

El artista cubano Félix González Torres, posteriormente nacionalizado americano personifica en muchos ámbitos al "otro" en suelo estadounidense y aun en suelo cubano al ser disidente, al ser extranjero, homosexual y seropositivo. Sostenemos que en su obra (*Untitled*) *Passport* de 1991, sucesos tan cercanos como la muerte de su pareja sentimental por la misma enfermedad que tomará la propia vida de Torres lo llevan a insistir en la figura del la migración como metáfora de la muerte. Para Torres la muerte es la única migración mundial permitida, lamentablemente obligatoria, ineludible.

Concluimos que artistas como Komar y Melamid ponen atención a las características político-económicas, las mismas que ponen en debate en su producción. La democracia y otras formas de participación del pueblo son sugeridas o cuestionadas. En su obra *La pintura más deseada en San Diego, La pintura más deseada en Tijuana*, 2000 a cuya factura anteceden encuestas de opinión, pone de relieve la permeabilidad de la frontera frente a la migración de datos de mercadeo, de las fases de la cadena de valor añadido con la deslocalización de las empresas. Desde la obra de los soviéticos reflexionamos también sobre la permanencia de las operaciones más lucrativas en las fases centrales, y la deslocalización de las operaciones menos lucrativas, más contaminantes y empobrecedoras a las fases periféricas. Pensamos también a nuestro parecer que la tácita prohibición a la migración humana y a la migración efectiva de tecnologías es también estrategia de las naciones céntricas para perpetuar sus ventajas.

El migrante parte a las zonas centrales para su mejora económica. Los migrantes pretenden ingresar en las naciones centrales como ofertantes de mano de obra para ganar un retorno económico mejor al que percibían. Para conseguirlo no dudarán en ingresar de manera subrepticia como observa Judi Werthein, en *Brinco*, 2005, acción artística y objeto artístico,

En la globalización se han legalizado las migraciones de la cadena de adición de valor, de materia prima y semi elaborada, de información particularmente comercial, de bienes y de servicios. En esta misma época se ha ilegalizado las migraciones humanas de sectores como Hispanoamérica.

La migración legal o ilegal se ofrece como una penosa herencia que ha servido a las economías de los países centrales y parece que lo seguirá haciendo por generaciones.

Por el alcance de las políticas el conjunto total del que se desprenden las migraciones políticas es un conjunto nacional. El conjunto del que se desprenden las migraciones económicas es el globo entero

Artistas como Doris Salcedo en *Shibboleth*, 2007 buscan concienciar sobre el pasado cuestionando las inconsistencias que registra en la historia. Pretenden ayudar a entender el presente mediante la corrección de la narración que constituye la historia.

Creemos que en los trabajos que afrontamos el aspecto estético y su incidencia no son un fin *per se*, son únicamente un vehículo. Creemos que de hecho el aspecto comunicativo es el que más rige por sobre el estético y el lúdico.

Las secuelas evidentes de la colonialidad del poder, del saber y del ser permanecen amenazando las estructuras sociales.

Sostenemos por las obras estudiadas que la subordinación violenta de las periferias, entre ellas Latinoamérica, da como resultado la opulencia de las fases centrales.

El arte coadyuva a la revisión y divulgación de las inconsistencias de la historia como narración posicionada de los hechos del pasado

Concluimos también que existe una identidad económico social entre las naciones centrales. En tiempos de globalización coordinan el cuidado policial y militar de sus ventajas económicas intramuros y aun extramuros.

Creemos que para artistas como Helen (Elena) Escobedo existe una internacionalización de las tensiones entre pobreza y riqueza. La tensión trasladada a la escala planetaria es la tensión que comprobamos entre fases centrales y periféricas

El exceso de las fases centrales es la acumulación innecesaria de lo que falta en las fases semi periféricas y principalmente periféricas. La conciencia de este arrebató es la base de la paranoia reflejada en la imagen fronteriza del asedio.

Sostenemos que no es coincidencia la presencia de elementos militares en la frontera: cercas, concertinas, alambres de púas, mallas de alambre galvanizado. Las vallas fronterizas son verdaderas posiciones militares en las cuales se evidencia la lucha de fases.

Sobre la frontera como objeto clave del problema han reflexionado varios artistas, basándonos en Valeska Soares con su obra *Visualizando el Paraiso Picturing Paradise*, del año 2000 concluimos que los involucrados son tres: quienes la erigen y están intramuros, quienes permanecen extramuros, y la parte que observa, es decir el artista.

Quienes erigen la valla lo hacen para evitar el ingreso, por lo que pertenecen a las naciones centrales o al menos a las semiperiferias. Es interés de las fases centrales o semiperifericas el mantener intacto el sistema y para ello el mantener la valla invicta. En la actual situación es interés de extramuros la libre circulación de bienes, servicios y recursos junto con los talentos humanos para legalizar y transparentar contabilizar planear y proyectar los ingresos y egresos resultantes de todos estos flujos. En el caso de Soares su interés como artista es la desaparición de la cerca para invitar al diálogo bajo la hipotética situación de abolición de fronteras.

La pobreza extrema en todas sus manifestaciones como indigencia, mendicidad o chabolismo es considerada fuera de la norma, por lo que es relegable. A pesar de su relegación, la pobreza extrema es visible en toda Hispanoamérica. Muchas de las acciones de la extrema pobreza son punibles: constituyen contravenciones e incluso crímenes. Una de estas acciones es el chabolismo y otras últimas alternativas de supervivencia consideradas irregulares e ilegales.

A la pobreza se suma la incomodidad, castigo de su condición ilegal, los excluidos vivirán sin los servicios básicos extendidos a quienes se debaten dentro de la norma.

Los cinturones de pobreza, y los asentamientos informales conformados por chabolas están habitados por personas que han desertado del campo. También están habitadas por ciudadanos que por su fracaso económico han perdido el privilegio de vivir en la ciudad plena, intramuros y amparados por el sistema.

En el último cinturón de pobreza, en villa miseria, ciudadanos y campesinos están unidos por un rasgo común: la pobreza.

La legislación apoya al sistema rechazando a las fuentes de divergencia y desorden como la pobreza. En este afán se persigue indirectamente a los pobres y excluidos. Notamos que los campesinos son inmigrantes internos que buscan mejorar su situación, los ciudadanos se ven desplazados a los cinturones de pobreza por haber empeorado su situación.

Los asentamientos de chabolas no pertenecen al campo, pero tampoco pertenecen a la ciudad.

En toda Hispanoamérica está aún vigente la distribución de poder propio de la colonialidad basada en razas, por lo que los asentamientos chabolistas tienen colores étnicos predecibles.

Los individuos dedicados a las labores campesinas pertenecen a los mismos grupos étnicos desde la colonia.

La propia migración interna es una de las causas que presionan a la migración externa.

Como constatamos en el caso mexicano, la globalización en Hispanoamérica ha servido para polarizar las diferencias económicas exagerando concentración y exclusión de recursos. Ha generado migraciones internas y también externas.

Los asentamientos chabolistas son informales, y por naturaleza se hallan en lugares inaccesibles, invisibles. Observamos que los asentamientos informales están en toda Hispanoamérica.

La línea invisible que separa asentamientos informales de formales, separa blancos de mestizos y afro descendientes es la misma línea que separa ricos de pobres. Pensamos también que esa línea invisible se extiende al menos a lo largo y ancho de toda Hispanoamérica

Una migración no sustantiva sobre la que nos hace reflexionar *Aerial Bridge [Puente Aéreo]*, 2005 de Maurycy Gomulicki, es la migración de esfuerzos concentrados en tareas que realizan en su propio suelo natal persiguiendo objetivos planteados desde el exterior que aúnan sus voluntades y esfuerzos.

La globalización con su tecnología y sus empresas transnacionales ha podido optar como estrategia la dispersión de sus operaciones pudiendo deslocalizar y reclutar en el extranjero, en los países hispanoamericanos, talento humano que cumpla sus misiones, persiga sus objetivos y anhele sus visiones. Los países hispanoamericanos corren el riesgo de dejar de ser unidades con identidad que persigan sus propios objetivos. Al estar atravesados por otros objetivos misiones y visiones, los esfuerzos de sus connacionales pueden atomizarse tras una serie de objetivos misiones y visiones ajenas y disímiles, inclusive reñidas con las nacionales.

Concluimos que sería deseable que la tecnología, misiones visiones y objetivos que atraviesan las fronteras y aúnan voluntades lo hicieran con el fin de buscar proyectos de bienestar global, sería la única razón que justificaría la renuncia a los proyectos nacionales o regionales en aras del bienestar general, no simplemente del lucro.

Si Maurycy Gomulicki nos permite reflexionar sobre el alcance de objetivos comunes desde distintos lados de la frontera, Gustavo Artigas en *Las Reglas del Juego I*, 2000 sugiere la consecución de objetivos, misiones y visiones diferentes desde el mismo lado de la frontera, es decir en el mismo espacio y con total armonía.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

BIBLIOGRAFÍA IMPRESA

AGUDELO, Germán. 2011. Los Estudios de la Migración y la Cuestión Postcolonial. In: *Revista El Centauro*. Universidad Libre Seccional Socorro, 2011. 5(3), 63-73. ISSN: 2027-1212.

AJUNTAMENT DE VALÈNCIA, 2008. Delegació de Cultura. Mapping Valencia. Valencia: Imprenta Romeu. ISBN 978-84-8484-248-4.

BASUALDO, Carlos. 2000. In: *Princenthal*, Nancy; Basualdo, Carlos; Huyssen, Andreas. Doris Salcedo. Londres: Phaidon Press Limited. ISBN: 0714839299.

BAUMAN, Zigmund. 2002. *Modernidad Líquida*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica de Argentina. ISBN: 950-557-513-0.

BECK, Ulrich. 1997. *Que es la Globalización? Falacias del Globalismo, respuestas a la globalización*. Barcelona: Paidós. p.97. ISBN 84-493-0528-4.

BERELOWITZ, Jo-Anne. 2001. InSITE. In: *Sculpture Magazine*, New Jersey: International Sculpture Center, julio-agosto 2001, 20(6). ISSN 0889-728X.

BLANCO, Rosana y URQUIJO, Rita. 2011. *Global Mexican Cultural Productions*. Nueva York: Palgrave Mac Millan, 2011. ISBN: 978-0-230-12047-1.

BONANSINGA, Kate. 2014. *Curating at the Edge: Artists Respond to the U.S/Mexico Border*. Texas: University of Texas Press-Austin, 2014. ISBN:978-0292754430.

CALAVITA, Kitty. 2005 *Immigrants at the Margins: Law, Race, and Exclusion in Southern Europe*. Cambridge: Cambridge University Press. ISBN: 9780511493942.

CALVINO, Ítalo. 1972. *Las ciudades invisibles*. Turín: Editorial Einaudi. p.67. ISBN: 85-7164-149-8.

CAMARERO, Emma. 2014. *Contenidos y formas en la vanguardia universitaria*. Madrid: Asociación Cultural Científica Iberoamericana. ISBN: 978-84-15705-21-5.

CAMERON, Dan; FISHER, Jean; GUIRAO, José et alli. 1995. *Cocido y Crudo*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. ISBN: 84-8026-042-4.

CAMNITZER, Luis. 2003. *New Art of Cuba*. Texas: University of Texas Press. ISBN 0292-70517-4.

CANCLINI, Néstor. 2012 Los muchos modos de ser extranjero. In: José Springer, Néstor Canclini, Gerardo Mosquera. *Migraciones: territorios y fronteras. Desplazamientos culturales y nomadismo artístico*. 1ª ed. Valencia (España): Editorial Universidad Politécnica de Valencia, pp.19-29. ISBN: 978-84-8363-985-6.

_____. Diálogo entre Néstor García Canclini y José Manuel Springer. In José Springer, Néstor Canclini, Gerardo Mosquera. *Migraciones: territorios y fronteras. Desplazamientos culturales y nomadismo artístico*. Valencia (España): Editorial Universidad Politécnica de Valencia, Colección Diversia. pp. 61-70. ISBN 978-84-8363-985-6.

CAPELÁN, Carlos. 2014. *Carlos Capelán XVIII Premio Figari*, Montevideo: Museo Figari. pp.14-34. ISBN: 978-9974-36-244-4.

CÁRDENAS, Mauricio; MEJÍA, Carolina. 2006. Migraciones internacionales en Colombia: ¿qué sabemos?. In *Working Papers Series - Documentos de Trabajo*. [Londres]: Research Papers in Economics, septiembre.

_____ 2008. Emigración, crisis y conflicto: Colombia 1995-2005. In Andrés Solímamo. *Migraciones internacionales en América Latina: booms, crisis y desarrollo*. Santiago (Chile): Fondo de Cultura Económica Chile S.A. Colección Economía. ISBN 978-956-289-065-6.

CARREÑO, Víctor. 2010. Máscaras borderlines y fronteras en Javier Téllez. In: *Bordes Revista de estudios culturales*. San Cristobal (Venezuela): Universidad de los Andes. 1, pp. 1-7. ISSN: 2244-8667.

CHILLIDA, Alicia. 2000. In: *La Columna Infinita KCho*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS). ISBN: 84-8026-144-7.

CHOMSKY, Noam. 2004. *Hegemonía o supervivencia. El dominio mundial de Estados Unidos*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2004. ISBN 958-04-7825-2

CONGDON, Kristin and HALLMARK, Kara. 2002. *Artist from Latin American Cultures: A biographical Dictionary*. Westport: Greenwood Press. ISBN: 0-313-315-31544-2.

CONNOR, Steven. 1996. *Cultura Postmoderna introducción a las teorías de la contemporaneidad*. Madrid: Ediciones Akal.. ISBN: 84-460-0429-1.

CREUS, Amalia. 2012. Fronteras que no se ven: metáforas de la otredad en el discurso social sobre la inmigración no comunitaria en España. In: *Ciências Sociais Unisinos*. Sao Leopoldo: Unisinos. 48(1): 2-11. ISSN: 2177-6229.

DE DIEGO, Estrella. 2000. In: *La Columna Infinita KCho*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS). ISBN: 84-8026-144-7.

DEBROISE, Olivier. 1995. Junto a la Marea Nocturna InSite 94: El Archipiélago. In: Sally Yard et alli. *InSite94*. San Diego: Installation Gallery. ISBN: 0-9642554-1-3.

DÍAZ, Walter y RIEDWEG, Mauricio. 2002. In: Oswaldo Sánchez (ed.), Cecilia Garza (ed.). *InSite 2000-2001 Fugitive sites: New Contemporary Art Projects for San Diego - Tijuana [InSite 2000-2001 Parajes fugitivos: Un Proyecto de arte contemporáneo en Tijuana – San Diego]*. Ciudad de México: Offset Rebosán. Pp.98-101. ISBN 0-9642554-4-8.

DUSSEL, Enrique. 1996. *Filosofía de la liberación*. Bogotá: Nueva América. ISBN: 958-9039-33-2

EDER, Rita. 2011. Semblanza Helen (Elena) Escobedo (1934-2010). In: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México.vol.33 nº 98. ISSN 0185-1276.

FERNANDEZ, Gema, et al. 2013 *Que hacemos para conectar la crítica a la movilidad en el capitalismo con la lucha contra las políticas migratorias y las fronteras*. Madrid: Ediciones Akal SA. ISBN 978-84-460-3854-2.

FERNANDEZ, Oscar. 2013. Notas biográficas. In: *Díaz_ & Riedweg Ciclo de Arte Contemporáneo y flamenco*. Javier Codesal et al. Sevilla: Cajasol Obra social. ISBN: 978-84-92704-30-9.

- FLORES, Alberto. 2003. La esencia invisible. Notas sobre las posibilidades de las falsas apariencias y la ocultación. In: *NORBA-ARTE*. Extremadura: Universidad de Extremadura Servicio de Publicaciones. 22-23, pp. 293-307. ISSN 021-2214.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor, STELWAG, Carla, CAMARA, Ery, VALDES, Eugenio, HERNÁNDEZ, Ibis, SÁNCHEZ, Margarita, GONZALEZ, Magda, MOLINA, Juan. 1994. *Arte sociedad y reflexión Quinta Bienal de la Habana Mayo*. Madrid: Artep. ISBN: 84-7952-135-X.
- GARCÍA, Antonio. 2006. *La estructura del atraso en América Latina: hacia una teoría latinoamericana del desarrollo*. 4ª ed. Bogotá: Convenio Andrés Bello. ISBN: 9789586981903.
- GUIRAO, José. 2000. In: *La Columna Infinita KCho*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS). ISBN: 84-8026-144-7.
- HAYA, Víctor Raúl, 2010. *El Antiimperialismo y el APRA*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, (1ª edición 1936). ISBN: 978-612-4075-02-5.
- HERRERA, Gioconda. 2004. Elementos para una comprensión de las familias transnacionales desde la experiencia migratoria del sur del Ecuador. In: Francisco Hidalgo. *Migraciones. Un juego de cartas marcadas*. Quito: Ediciones Abya-Yala. p.215-231. ISBN: 9978-22-442-4.
- JIMÉNEZ, Carlos. 2004. *Nosotros no le decíamos presidente*. Santafé de Bogotá: Epígrafe. ISBN: 99924-0-359-4.
- KCHO. 2000. In: *La Columna Infinita KCho*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS). ISBN: 84-8026-144-7.
- LE MONDE DIPLOMATIQUE. 2010. *Atlas de las Migraciones Las Rutas de la Humanidad*. Valencia: Fundación MONDIPLO. ISBN: 8493807206.
- LENIN, Vladimir. *El Imperialismo Fase Superior del Capitalismo (ensayo popular)*. Pekin: Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1975 4ª impresión. Primera edición 1966.(Petrogrado: Zhizn' i znanie, 1917).
- MALAGÓN, Margarita. 2010. *Arte como presencia indéxica. La obra de tres artistas colombianos en tiempos de violencia: Beatriz Gonzáles, Oscar Muñoz y Doris Salcedo en la década de los noventa*. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Arte, Ediciones Uniandes. ISBN: 978-958-695-490-7.
- MARANIELLO, Gianfranco. 2002. In: *Kcho La Jungla*. Gianfranco Maraniello, José Noceda; et alli. Torino: Galleria Civica D'Arte Moderna e Contemporanea. ISBN: 88-7757-153-5.
- MARCHÁN, Fiz. 1986. *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna"*. Madrid: Editorial A. Corazón. ISBN:84-7600-105-3.
- MARTENS, Pehr. 1994. Carlos Capelán. In *Quinta Bienal de la Habana Mayo 1994*. Madrid: Artep. ISBN: 84-7952-X.
- MARTÍNEZ, Carlos. 2001. *World Systems Theory [Teoría del Sistema Mundo]*. MIT, ESD.83-Otoño.
- MEDINA, Cuauthémoc. 1995. Una Linea es un Centro que Tiene dos Lados. In: Sally Yard et alli. *InSite94*. San Diego: Installation Gallery. ISBN: 0-9642554-1-3.

- MELAMID, Alex. 1994. In: *The Nation*. 1994. Painting by Numbers: The Search for a People's Art. Nueva York: The Nation. Pp.334-338.
- MEZLER, Arthur; WEINBERG, Jerry; ZINMAN, Richard. 1990. *Democracy and the Arts*. Londres: Cornell University Press. p.70. ISBN 0-8014-3541-2.
- MONCADA, Alberto. 2006. *Para entender la globalización*. Valencia: Centro UNESCO.
- MONLEÓN, Mau. 2008. Contrageografías humanas. Circuitos de género, economías informales y roles adquiridos. In Ajuntament de València, Delegació de Cultura. *Mapping Valencia*. Valencia: Imprenta Romeu. ISBN 978-84-8484-248-4.
- MUÑOZ, Alma. 2002. Efectos de la Globalización en las Migraciones Internacionales. In: *Papeles de Población*. Toluca: Universidad Autónoma de México. 8(33). ISSN 1405-7425.
- NATHANSON, Melvyn. 1979. *Komar Melamid Two Soviet Dissident Artists*. Illinois: Southern Illinois University Press. ISBN: 0809308878.
- NAVARETE, Carmen. 2010. Migraciones y género. In Tonia Raquejo, Diana Wechsler. Josu Larrañaga (ed.) *Arte y política (Argentina, Brasil, Chile y España, 1989-2004)*. Madrid: Editorial Complutense. pp.168-173. ISBN: 978-84-7491-997-4.
- OLIVARES, Rosa. 2007. *100 Artistas Latinoamericanos*. Madrid: Exit Publicaciones. ISBN:13-978-84-934639-3-9.
- OSO, Laura. 2007. La inserción laboral de la población latinoamericana en España: El protagonismo de las mujeres. In Isabel Yépez, Herrera Gioconda (ed). *Nuevas Migraciones latinoamericanas a Europa Balances y desafíos*. Quito: RisperGraf. 3(3), pp. 453-480. ISBN 978-9978-67-141-2.
- PARADA, Isabel. 2006. In: Juan Martínez. 2006. *Arte americano: contextos y formas de ver: Terceras Jornadas de Historia del Arte*. Santiago de Chile: RIL Editores. Pp.251-252. ISBN: 978-956-284-504-5.
- PINI, Ivonne. 2008. Monografía Doris Salcedo Shibboleth. In: *ArtNexus #68 - Arte en Colombia #114 Mar - May*. ISSN:0121-5609.
- PRINCETHAL, Nancy. 2000. In: Nancy Princethal, Carlos Basualdo, Andreas Huyssen. *Doris Salcedo*. Londres: Phaidon Press Limited. ISBN: 0714839299.
- PURVES, Ted. 2005. *What we Want is Free: Generosity And Exchange in Recent Art. [Lo que queremos es gratis: Generosidad e Intercambio en el Arte Reciente]*. New York: SUNY Press. ISBN:0791462900, 9780791462904.
- RAMÍREZ, Franklin, RAMÍREZ, Jacques. 2005. *La Estampida Migratoria Ecuatoriana. Crisis, redes transnacionales y repertorios de acción migratoria*. Quito: ABYA YALA. ISBN: 9789978225677.
- REICH, 1941. Décret du 19 septembre 1941. In. *Être Juif en France pendant l'Occupation: Polycopiés. [Ser Judío en Francia durante la ocupación: Policopias]* Los Angeles: USC Press, 2011. (1), p. 1.
- ROBERTS, John. 1999. *World Citizenship and Mundialism: A guide to the Building of a World Community*. Connecticut: Praeger Publishers. ISBN 978-0275964016.

- RODRÍGUEZ, Martha. 2012. Fernando Arias A Journey Through Human Condition. In: *ArtNexus*. Ivonne Pini. Bogotá: Panamericana Formas e Impresos S.A. 86 (11): 42-48. ISSN: 0121-5639.
- RUIZ, Martha. 2002. Ni sueño ni pesadilla: diversidad y paradojas en el proceso migratorio. In: *Revista Íconos*. Nº14. Quito: FLACSO, agosto. Pp. 88-97. ISSN 13901249.
- SALCEDO, Doris. 2000. In: Nancy Pricenthal, Carlos Basualdo; Andreas Huyssen. *Doris Salcedo*. Londres: Phaidon Press Limited. ISBN: 0714839299.
- _____. 2010. In: Margarita Malagón. *Arte como presencia indéxica. La obra de tres artistas colombianos en tiempos de violencia: Beatriz Gonzáles, Oscar Muñoz y Doris Salcedo en la década de los noventa*. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Arte, Ediciones Uniandes. ISBN: 978-958-695-490-7.
- SANCHEZ, Oswaldo (ed), CONWELL, Donna (ed). 2006. *InSite-05 (Situational) Public Interventions. Scenarios. [Público (Situacional) Intervenciones. Escenarios]*. Manitoba: Friesens Book Division. ISBN-13:978- 0-9642554-6-3.
- _____. GARZA. Cecilia (ed.). 2002. *InSite 2000-2001 Fugitive sites: New Contemporary Art Projects for San Diego - Tijuana [inSite 2000-2001 Parajes fugitivos: Un Proyecto de arte contemporáneo en Tijuana – San Diego]*. Ciudad de México: Offset Rebosán. Pp.24-27. ISBN 0-9642554-4-8.
- _____. *InSite 2000-2001 Fugitive sites: New Contemporary Art Projects for San Diego - Tijuana [inSite 2000-2001 Parajes fugitivos: Un Proyecto de arte contemporáneo en Tijuana – San Diego]*. Ciudad de México: Offset Rebosán. Pp.98-101. ISBN 0-9642554-4-8.
- SANTAMARÍA, Enrique . 2002. *La incógnita del extraño: una aproximación a la significación sociológica de la inmigración no comunitaria*. Barcelona: Anthropos. ISBN 84-7658-613-2.
- SASSEN, Saskia. 1998. *Globalization and its discontents. Essay on the new mobility of people and Money*. New York: The New Press. ISBN: 978-1-56584-518-3.
- SIERRA, Santiago. 2013. *Santiago Sierra Skulptur, fotografie, film/ Sculpture, photography, film*. Colonia. ISBN 978-3-864420-40-5.
- SOLIMANO, Andrés. 2008. Introducción y Síntesis. In: *Migraciones internacionales en América Latina: booms, crisis y desarrollo*. Andrés Solimano coord. Santiago (Chile): Fondo de Cultura Económica Chile S.A. 1, pp. 13-27. Colección Economía. ISBN 978-956-289-065-6.
- _____. ALLENDES, Claudia. 2008. Migraciones internacionales, remesas y el desarrollo económico: la experiencia latinoamericana. In: *Migraciones internacionales en América Latina: booms, crisis y desarrollo*. Andrés Solimano coord. Santiago (Chile): Fondo de Cultura Económica Chile S.A. 2(3) a, pp. 29-73. Colección Economía. ISBN 978-956-289-065-6.
- SOTO, Damián. 2008. Nueva perspectiva filosófica en América Latina: el grupo Modernidad / Colonialidad. In: *Ciencia Política* nº5 Enero – Junio, pp. 8-35. ISSN: 1909-230X.
- SPERANZA Graciela. 2012. *Atlas portátil de América Latina arte y ficciones errantes*. Barcelona: Anagrama, S.A. Colección Argumentos. ISBN 978-84-339-6342-0.

- SPITTA, Silvia. 2005. Sandra Ramos: La Vida no cabe en una Maleta. In *Revista iberoamericana* 71, 210, pp. 35-53. ISSN 2154-4794.
- SPRINGER, José. 2012. Estéticas nómadas, realidades híbridas. In: SPRINGER, José; CANCLINI, Néstor; MOSQUERA, Gerardo. *Migraciones: territorios y fronteras. Desplazamientos culturales y nomadismo artístico*. 1ª Ed. Valencia (España): Editorial Universidad Politécnica de Valencia, pp.41-59. ISBN: 978-84-8363-985-6.
- _____. Introducción. In: SPRINGER, José; CANCLINI, Néstor; MOSQUERA, Gerardo. *Migraciones: territorios y fronteras. Desplazamientos culturales y nomadismo artístico*. Valencia (España): Editorial Universidad Politécnica de Valencia, pp.11-17. ISBN: 978-84-8363-985-6.
- STEGER, Manfred. 2003. *Globalization: A very short introduction [Globalización: una muy corta introducción]*. New York: Oxford University Press. ISBN 978-0-19-955226-9.
- TIBOL, Raquel. 1994. Migraciones y soledades de Sandra Ramos. In: *Revista Proceso* número 898 Enero 17, México D.F: Editorial Esfuerzo. ISSN 1665-9309.
- TIERNEY, Emiko. 1989. *The Monkey as Mirror: Symbolic Transformations in Japanese History and Ritual*. New Jersey: Princeton University Press. Pp.68-69. ISBN: 0-691-09434-9.
- VAISMAN, Meyer. 2006. In: Juan Martínez. *Arte americano: contextos y formas de ver*. Terceras Jornadas de Historia del Arte. Santiago de Chile: RIL Editores. P.251. ISBN: 978-956-284-504-5.
- VALLEJO, Cesar. 1939. España aparta de mí este cáliz. IV (Publicación póstuma). In: Cesar Vallejo *Poesías completas*. Ed. Losada 2013©. ISBN: 978-950-03-5351-9.
- WALLERSTEIN, Immanuel. 1976. The Modern World-System. In: *The Modern World-System: Capitalist Agriculture and the Origins of the European World-Economy in the Sixteenth Century*. New York: Academic Press. pp. 229-233.
- WOJTON, Margaret. 2010. *Love and Loss: The works of Félix González-Torres, The AIDS Epidemic, and Postmodern Art. [Amor y Pérdida: Los trabajos de Félix González Torres, la epidemia de SIDA, y el arte Postmoderno]*. Chicago: Loyola University of Chicago.
- YARD, Sally. 1995. Tagged Turf in the Public Sphere. In: Sally Yard et alli. *InSite94*. San Diego: Installation Gallery. ISBN: 0-9642554-1-3.
- YNGVANSON, Hafthor. 2012. Santiago Sierra *The Black Cone Monumento to Civil Disobedience*. [Reykjavík]: Reykjavík Art Museum. ISBN: 9979-769-47-5.
- YÚDICE, George. 2003. *The Expediency of Culture: Uses of Culture in the Global Era*. Carolina del Norte: Duke University Press. ISBN: 978-0-8223-3180-3.
- ZAITCH, Damián. 2003. Entre el estigma y la invisibilidad: inmigrantes colombianos en Holanda. In: *Revista Sociedad y Economía*. Cali: Universidad del Valle. Nº. 5, pp. 7-35. ISSN: 16576357.

BIBLIOGRAFÍA DIGITAL

ABAD, Pacita. 1991. In: *Pacita Abad painting the globe* [en línea]. Raki Johnes, [1991][citado mayo, 6, 2015] Disponible en Internet en: <https://vimeo.com/41635593>

ACTUALIDAD. 2011. *Éxodo latinoamericano del campo a la ciudad: un intento de sobrevivir* [en línea]. marzo, 5, 2011 [consultado en: enero, 31, 2016]. Disponible en Internet en: <https://actualidad.rt.com/actualidad/view/24349-%C3%89xodo-latinoamericano-del-campo-a-ciudad-un-intento-de-sobrevivir>

ADRIAENSEN, Brigitte. 2003. "Postcolonialismo posmoderno" en *América Latina: la posibilidad de una crítica radicalmente "heterogénea"* [en línea] [octubre, 28, 2003] [consultado febrero, 17, 2016]. Disponible en Internet en: <http://www.vlrom.be/pdf/992postcol.pdf>. pp.56-63.

AFP. 2015. Papa dona a Lampedusa el crucifijo que le regaló Raúl Castro. In: *La Nación* [en línea]. noviembre, 13, 2015 [citado en diciembre, 03, 2015]. Disponible en Internet en: <http://www.lanacion.com.py/2015/11/13/papa-dona-a-lampedusa-el-crucifijo-que-le-regalo-raul-castro/>

AGOSTO, Gabriela. 2011. *Éxodo latinoamericano del campo a la ciudad: un intento de sobrevivir*. In: *Actualidad*. [en línea]. marzo, 5, 2011 [consultado en: enero, 31, 2016]. Disponible en Internet en: <https://actualidad.rt.com/actualidad/view/24349-%C3%89xodo-latinoamericano-del-campo-a-ciudad-un-intento-de-sobrevivir>

ALBUJA, Mario. 2014. "Pasaporte mundial" no avala ingreso de Snowden a Ecuador. In: *El Heraldito*. [en línea]. [abril, 7, 2014][citado en noviembre, 06, 2015]. Disponible en Internet en: <http://www.elheraldo.hn/mundo/606267-217/pasaporte-mundial-no-avala-ingreso-de-snowden-a-ecuador>

ALCALDE, Maxence. 2005. Mauricio Díaz, Walter Riedweg. Le Monde inachevé. In: *Paris Art* [en línea]. Paris: ParisArt, [octubre 1, 2005] [citado enero 19, 2015]. Disponible en Internet en: <http://www.paris-art.com/marche-art/le-monde-inacheve/Diaz-mauricio-riedweg-walter/464.html>

ALEXANDER, Carol; BONIN, Ted. 2015. *Doris Salcedo* [en línea] [septiembre, 24, 2015] [citado en diciembre, 14, 2015]. Disponible en Internet en: <http://www.alexanderandbonin.com/artist/doris-salcedo/biography>

ALYS, Francis. 2010. In: *TATE*. Francis Alys. A story of Deception: room guide, Rehearsal [en línea]. [London]: TATE, junio, 20, 2010 [citado julio, 8, 2015] Disponible en Internet en: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/francis-aly/francis-aly-story-deception-room-guide/francis-aly--0>

AMPUERO, Matilde. 2007. Monstruos es que somos. Marco Alvarado. In: *MAAC*. [en línea], [agosto, 30, 2007][citado abril, 29, 2015]. Disponible en Internet en: <http://marcoalvaradomonstruos.blogspot.com.es/>

ANDRADE, Oswald de. 1928. Manifiesto Antropófago. In: *Revista de Antropofagia*, Año 1, N°1 [en línea]. [mayo, 1928] [consultado noviembre, 3, 2015]. Disponible en Internet en: http://www.buenosaires.gov.ar/areas/educacion/cepa/manifiesto_antropofa.go.pdf

ANTONUCCIO, Gisela. 2009. Gyula Kosice: "Tendremos que irnos a vivir a la Ciudad Hidroespacial". In: *Ñ Revista de cultura* [en línea]. julio, 10, 2009 [consultado en: junio, 21,

- 2016]. Disponible en Internet en: http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2009/07/10/_-01956144.htm
- ARIAS, Fernando. 2015. *Fernando Arias*. S/I: Fernando Arias [en línea] mayo,9 ,2015 [consultado en septiembre, 21, 2015] Disponible en Internet en: <http://www.fernandoarias.org/old/>
- ART NOW. 2014. *Untitled (Arena) Félix Gonzalez Torres* [en línea]. Art Now Ideas, Comentarios y Reflexiones sobre Arte Contemporáneo y Emergente, marzo, 23, 2014 [citado noviembre, 6, 2015]. Disponible en Internet en: <https://contemporaryartnow.wordpress.com/2014/03/23/untitled-arena-Félix-gonzalez-torres/>
- ARTFACTS. 2015. *Valeska Soares* [en línea]. octubre, 17, 2015 [consultado: enero, 25, 2016]. Disponible en Internet en: <http://www.artfacts.net/es/artista/valeska-soares-12781/perfil.html>
- ARTISHOCK. 2011. *Eugenio Dittborn en inhotim* [en línea]. octubre, 14, 2011. [consultado octubre, 21, 2015]. Disponible en Internet en: <http://demo.d6.cl/artishock/?p=8742>
- _____ 2013. *Muestra Fugaz: Dittborn exhibe pintura aerpostal durante un solo día* [en línea] octubre, 1, 2013 [consultado octubre, 21, 2015]. Disponible en Internet en: <http://demo.d6.cl/artishock/?p=38342>
- _____ 2014. *Seis pinturas aerpostales de Eugenio Dittborn en D21* [en línea]. Marzo, 18, 2014 [consultado octubre 21, 2015]. Disponible en Internet en: <http://www.artishock.cl/2014/03/18/seis-pinturas-aerpostales-de-eugenio-dittborn-en-d21/>
- ARTNET. 2014. *Pacita Abad* [en línea]. Artnet Worldwide Corporation, [julio 24, 2014] [citado mayo, 6, 2015]. Disponible en internet en: <http://www.artnet.com/artists/pacita-abad/biography>
- ARTSPACE. 2014. *Valeska Soares* [en línea]. febrero, 12, 2014 [consultado en: enero, 25, 2016]. Disponible en Internet en: http://www.artspace.com/valeska_soares
- AVENDAÑO, Octavio. 2011. Entrevista con Helen Escobedo. In: *Letras Libres* [en línea] enero, 2011 [consultado en: diciembre, 29, 2015]. Disponible en Internet en: <http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/entrevista-con-helen-escobedo>
- B.V.L. 2016. *Diccionario de Filosofía Latinoamericana* [en línea]. Universidad Autónoma de México, [febrero, 14, 2016] [consultado en: febrero, 29, 2016] Disponible en Internet en: <http://www.cialc.unam.mx/pensamientoycultura/biblioteca%20virtual/diccionario/poscolonialismo.htm>.
- BAUTISTA, Angélica. 1991. Reseña de "La casa de toda la gente" de Néstor García Canclini y Patricia Safa. In: *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas* [en línea] 1991, IV () : [citado: 30 de noviembre de 2015]. Disponible en Internet en: <http://redalyc.org/articulo.oa?id=31641214> ISSN 1405-2210.
- BOGLIONE, Ricardo. 2014. Capelán, The Ambi-bilingual. In: *Carlos Capelán XVIII Premio Figari* [en línea] [abril, 2014] pp. 15-22, [citado abril, 16, 2015] Disponible en Internet en: <http://issuu.com/museofigari/docs/catalogo-capelan> También disponible en PDF en: <http://capelan.com/files/pdf/figari-capelan-cat.pdf>
- BORJA, Rodrigo. 2013. *Enciclopedia de la Política*. [en línea]. Quito: Fondo de Cultura Económica, noviembre 16, 2013 [citado febrero 03, 2015]. Disponible en Internet en: <http://www.encyclopediadelapolitica.org>

BRANÉ, Michelle. 2012. Mujeres migrantes, víctimas de violaciones, abusos e invisibilidad. In: *El Comercio Digital* [en línea]. Asturias: El Comercio S.A., [septiembre, 5, 2012] [citado en marzo, 12, 2015]. Disponible en Internet en: http://www.elcomercio.es/agencias/20120905/mas-actualidad/sociedad/mujeres-migrantes-victimas-violaciones-abusos_201209051707.html.

CASTAÑEDA, Jorge. 2014. Veinte años de libre comercio. In: *El País* [en línea]. S.L: El País, enero, 17, 2014 [consultado agosto, 10, 2015] Disponible en Internet en: http://elpais.com/elpais/2014/01/15/opinion/1389812148_196337.html

CIFO. 2013. *Recontextualiza dentro dilemas artísticos contemporáneos, contextos históricos y sociales, y espacios públicos* [en línea]. Cisneros Fontanals Art Foundation, noviembre, 18, 2013. [consultado en diciembre, 07, 2015]. Disponible en Internet en: <http://www.cifo.org/index.php/es/2013-11-18-20-52-06/item/666-silvia-gruner>

CLASORA. 2016. *Ranking de los países más ricos del mundo por PIB según el Banco Mundial (2014)* [en línea]. Abril, 12, 2016. [consultado: abril, 26, 2016] Disponible en Internet en: <http://es.classora.com/reports/t24369/ranking-de-los-paises-mas-ricos-del-mundo-por-pib-segun-el-banco-mundial>

COBADELA, Miguel. 1996. *Libro de horas* [en línea]. Cap.: Virtudes, Definición Fronteridad. Disponible en Internet en: <http://www.cobaleda.net/libros/home.htm>

DE ARTEAGA, Alicia. 2010. Vivir y crear en las nubes. In: *La Nación* [en línea]. S.I: La Nación, enero, 9, 2010 [consultado junio, 17, 2015] Disponible en Internet en: <http://www.lanacion.com.ar/1219853-vivir-y-crear-en-las-nubes>

_____ 2011. Tomás Saraceno Idealismo realista. In: *Arte al día* [en línea]. [Miami]: Arte al Día, septiembre, 12, 2011 [consultado junio, 17, 2015]. ISSN 0327-4807. Disponible en Internet en: http://es.artedial.com/International/Contenidos/Artistas/Tomas_Saraceno.

Denuncian discriminación en inspecciones en aeropuertos de EE.UU. 2012. In: *Russia Today* [en línea]. S.I: TV Novosti, agosto, 13, 2012. [Consultado septiembre, 23, 2015]. Disponible en Internet en: <http://actualidad.rt.com/actualidad/view/51318-denuncian-discriminacion-inspecciones-aeropuertos-ee-uu>

DEREN, Martina. 2012. *Construir caminando: Francis Allÿs y el paseo urbano*. [en línea]. S.L: Deren, diciembre, 3, 2012 [consultado en julio, 7, 2015] Disponible en Internet en: <http://martinaderen.com/arte/construir-caminando-francis-alys-y-el-paseo-urbano/>

DÍA ART. 2001. *Director's Introduction to The Most Wanted Paintings on the Web* [en línea] [febrero, 01, 2001] [citado en noviembre, 14, 2015]. Disponible en Internet en: <http://awp.diaart.org/km/intro.html>

_____ *The Survey Results* [en línea], Febrero, 1, 2001 [consultado en noviembre, 16, 2015]. Disponible en Internet en: <http://awp.diaart.org/km/surveyresults.html>

DÍAZ, Walter y RIEDWEG, Mauricio. 2003. In: *La Voz del Interior. 2003*. Cada uno ve el mundo de una forma que es absolutamente personal. [En línea], [enero 22, 2003] Cultura [citado febrero 20, 2015]. Disponible en Internet en: http://www.intervoz.com.ar/2003/0122/suplementos/cultura/nota142064_1.htm

DITTBORN, Eugenio. 2011. In: *Artishock* [en línea]. Eugenio Dittborn: "las pinturas aeropostales son ahora más visibles". septiembre, 09, 2011 [consultado octubre, 21, 2013]. Disponible en Internet en: <http://www.artishock.cl/2011/09/13/eugenio-dittborn-las-pinturas-aeropostales-son-ahora-mas-visibles/>

DRUG FREE WORLD. 2006. *Cocaína: una breve historia*. [en línea] S.I: enero, 1, 2006 [consultado septiembre, 22, 2015] Disponible en Internet en: <http://es.drugfreeworld.org/drugfacts/cocaine/a-short-history.html>

EL BANCO MUNDIAL(a). 2016. *Población, total* [en línea] 2016.[consultado: abril, 27, 2016]. Disponible en Internet en: <http://datos.bancomundial.org/indicador/SP.POP.TOTL>

_____ *Superficie (kilómetros cuadrados)* [en línea] 2016.[consultado: abril, 27, 2016]. Disponible en Internet en: <http://datos.bancomundial.org/indicador/AG.SRF.TOTL.K2>

EL PAIS. 2015. *¿Cuáles son las mayores economías del mundo? ¿y las más diminutas?.* [en línea] Abril, 16, 2015 [consultado: abril, 25, 2016] Disponible en Internet en: http://economia.elpais.com/economia/2015/04/15/actualidad/1429060990_180502.html

ENCYCLOPEDIÉ UNIVERSALIS. 2010 *Gonzalez Torres Felix [González Torres Félix]* [en línea]. Encyclopaedia Universalis France. Roubaix, [enero, 20,2010] [consultado noviembre, 10, 2015] Disponible en Internet en: <http://www.universalis.fr/encyclopedie/felix-gonzalez-torres/#>

ESCOBEDO, Helen (Elena). 2008. *Arte en Construcción* [en línea] noviembre, 23, 2008 [citado: enero, 02, 2016].Disponible en Internet en: <https://www.youtube.com/watch?v=O7R70sYVY5U>

_____ 2010. In: *Laboratorio Arte Alameda* [en línea]. 2010 [citado: enero, 04, 2016]. Disponible en Internet en: <https://www.youtube.com/watch?v=so7knWUuw-U>

_____ 2011. Entrevista con Helen (Elena) Escobedo. In: *Letras Libres* [en línea] enero, 2011 [consultado en: diciembre, 29, 2015]. Disponible en Internet en: <http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/entrevista-con-helen-escobedo>

GARCÍA, Alfons. 2011. El hijo de Jaume I se teñía de rubio. In: *Levante el Mercantil Valenciano*. [en línea], [junio, 21, 2011][citado abril, 29, 2015]. Disponible en internet en:<http://www.levante-emv.com/cultura/2011/06/21/hijo-jaume-i-tenia-rubio/817829.html>

GARIBELLO, Andrés; URIBE, Juan. 2005. La Pesadilla de Viajar al Exterior. In: *El Tiempo* [en línea]. [Bogotá]: El Tiempo, junio, 24, 2005. [consultado septiembre, 23, 2015]. Disponible en Internet en: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1622546>

GLINSKI, Mikotaj. Maurycy Gomulicki. 2013. In *Culture.PL*. [en línea] [diciembre, 9, 2013][citado en marzo, 23,2015] Disponible en internet en: <http://culture.pl/en/artist/maurycy-gomulicki>

GOPNIK, Blake. 2011. The 10 Most Important Artists of Today. In *Newsweek* [en línea] s.l: Newsweek, Mayo, 6, 2011 [consultado julio, 6, 2015] Disponible en Internet en: <http://www.newsweek.com/10-most-important-artists-today-67947>

GRIEFFEN, Accola. 2012. *Sandra Ramos* [en línea]. Nueva York: Accola Grieffen Gallery, [septiembre,21,2012] [citado en abril,14, 2015] Disponible en internet en: <http://accolagrieffen.com/artists/sandra-ramos>

GRIMES, William. 2015. Alexander Melamid Begins Artenol, an Art Magazine. In: *The New York Times* [en línea]. junio, 8, 2015 [consultado noviembre, 17, 2015]. Disponible en Internet en:

<http://www.nytimes.com/2015/06/09/arts/design/alexander-melamid-begins-artenol-an-art-magazine.html>

GUGGENHEIM. 2015. *Félix González-Torres* [en línea]. The Solomon R. Guggenheim Foundation, © 2015.[citado noviembre, 4, 2015]. Disponible en Internet en: <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artists/bios/793>

GUTIÉRREZ, Laura. 2009. Sneaking into the Media: Judi Werthein's Brinco Shoes and Post-Border Art, Illegal Immigration, Global Labor and Mass Media. In: *Academia* [en línea]. 2009. [citado noviembre, 26, 2015] Disponible en Internet en: https://www.academia.edu/630676/Sneaking_into_the_Media_Judi_Werthein_s_Brinco_Shoes_and_Post-Border_Art_Illegal_Immigration_Global_Labor_and_Mass_Media

HECHO EN MÉXICO. 2009. *Utiliza la marca hecho en México en tus productos* [en línea]. Agosto, 5, 2009, [citado noviembre, 26, 2015]. Disponible en Internet en: <http://www.hechoenmexico.gob.mx/HechoEnMexico/iniciopregfrec.do?method=inicioPreguntasFrecuentes>

Henley & Partners Visa Restrictions Index. 2015. In: *Henley & Partners* [en línea]. Londres: [enero, 01, 2015]. [consultado septiembre, 22, 2015]. Disponible en Internet en: <https://www.henleyglobal.com/visa-index-form/?s=1>

HERZ, Betty-Sue. 2003. Interview with curator Betti-Sue Herz. In: Dona Conwell. *Latin Art* [en línea]. Los Angeles: Imagistic, enero, 01, 2003.[citado mayo, 15 ,2015]. Disponible en Internet: <http://www.latinart.com/aiview.cfm?id=170>

HIDALGO, Miguel. 2005. Trabajando sobre los excrementos de lo Real. In: *Salonkritik* [en línea] [octubre 30, 2005] [citado marzo, 5, 2015]. Disponible en Internet: http://salonkritik.net/archivo/2005/10/trabajando_con.php

HOLZFEIND, Heidrun. [2000]. MAMA. In: *Alien* [en línea], [fecha de publicación desconocida] [citado febrero 20, 2015]. Disponible en Internet: http://alien.thing.net/exhib/Díaz_rietweg.html

INSITE MÉXICO. 2013. *InSite_94* [en línea]. © Casa Gallina_MX 2013 [citado: enero, 04, 2016] Disponible en Internet en: http://insite.org.mx/wp/ct_insite/insite_94/

INTERNATIONAL MONETARY FUND. 2014. *Report for Selected Countries and Subjects* [en línea]. Abril, 2014 [consultado: abril, 26, 2016]. Disponible en Internet en: <http://www.imf.org/external/pubs/ft/weo/2014/01/weodata/weorept.aspx?sy=2013&ey=2019&scsm=1&ssd=1&sort=country&ds=.&br=1&c=512%2C668%2C914%2C672%2C612%2C946%2C614%2C137%2C311%2C962%2C213%2C674%2C911%2C676%2C193%2C548%2C122%2C556%2C912%2C678%2C313%2C181%2C419%2C867%2C513%2C682%2C316%2C684%2C913%2C273%2C124%2C868%2C339%2C921%2C638%2C948%2C514%2C943%2C218%2C686%2C963%2C688%2C616%2C518%2C223%2C728%2C516%2C558%2C918%2C138%2C748%2C196%2C618%2C278%2C624%2C692%2C522%2C694%2C622%2C142%2C156%2C449%2C626%2C564%2C628%2C565%2C228%2C283%2C924%2C853%2C233%2C288%2C632%2C293%2C636%2C566%2C634%2C964%2C238%2C182%2C662%2C453%2C960%2C968%2C423%2C922%2C935%2C714%2C128%2C862%2C611%2C135%2C321%2C716%2C243%2C456%2C248%2C722%2C469%2C942%2C253%2C718%2C642%2C724%2C643%2C576%2C939%2C936%2C644%2C961%2C819%2C813%2C172%2C199%2C132%2C733%2C646%2C184%2C648%2C524%2C915%2C361%2C134%2C362%2C652%2C364%2C174%2C732%2C328%2C366%2C258%2C734%2C656%2C144%2C654%2C146%2C336%2C463%2C263%2C528%2C268%2C923%2C532%2C738%2C944%2C578%2C176%2C537%2C534%2C742%2C536%2C866%2C429%2C369%2C433%2C744%2C178%2C186%2C436%2C925%2C1>

36%2C869%2C343%2C746%2C158%2C926%2C439%2C466%2C916%2C112%2C664%2C111%2C826%2C298%2C542%2C927%2C967%2C846%2C443%2C299%2C917%2C582%2C544%2C474%2C941%2C754%2C446%2C698%2C666&s=NGDPD&grp=0&a=&pr.x=84&pr.y=17#top

INTERNATIONAL ORGANIZATION FOR MIGRATION. 2008 [en línea]. Ginebra: IOM, julio, 21, 2008 [citado mayo, 28, 2015] Disponible en Internet en: <http://www.iom.int/>

ISACKSON, Amy. 2005. Cruzar la frontera "con estilo". In *BBC Mundo.com* [en línea], noviembre 17, 2005 [citado en noviembre, 25, 2015]. Disponible en Internet en: http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_4447000/4447040.stm

ITAU CULTURAL. 2009. *Enciclopedia Itau Cultural* [en línea]. [agosto, 8, 2009]. [consultado en: enero, 25, 2016]. Disponible en Internet en: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10770/valeska-soares>

JOHNES, Raki. 1991. *Pacita Abad painting the globe* [en línea][1991][citado mayo, 6, 2015] disponible en internet en: <https://vimeo.com/41635593>

KOMAR, Vitaly. 2015. In: *TATE Modern*. Artist interview: Vitaly Komar and Alexander Melamid [en línea].septiembre, 2015.[consultado noviembre, 12, 2015]. Disponible en Internet en: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/ey-exhibition-world-goes-pop/artist-interview/vitaly-komar-and-alexander-melamid>

KOSICE, Gyula. 2011. Gyula Kosice, un visionario en el arte contemporáneo. In: *Art On Line* [en línea]. S.l: julio, 15, 2011 [consultado junio, 17, 2015]. Disponible en Internet en: <https://www.youtube.com/watch?v=27DgmCir78g>

KRONFLE, Rodolfo. 2005. *Un Salón vivo -texto para el catálogo del Salón de Julio 2005* [en línea], [octubre, 2005][consultado abril, 27, 2015] Disponible en internet en: <http://www.riorevuelto.net/2005/10/un-saln-vivo-texto-para-el-catlogo-del.html>

LAA. 2009. *Silvia Gruner* [en línea]. abril, 11, 2009 [citado en diciembre, 07, 2015]. Disponible en Internet en: http://www.artaalameda.bellasartes.gob.mx/Archivo/archivo/index.php/Silvia_Gruner

LANTERI, Peter. 2005. These hi-tops for sneaking across border B'klin artist gives \$215 shoes to mexicans trying to get into U.S. illegally. [Estos botines para entrar furtivamente por la frontera. Artista de Brooklin da zapatos de \$215 a mexicanos para que entren ilegalmente en EEUU.]. In: *NY Daily News*. Kennedy [en línea]. Noviembre, 18, 2005. [citado noviembre, 25, 2015]. Disponible en Internet en: <http://www.nydailynews.com/archives/news/hi-tops-sneaking-border-b-klyn-artist-215-shoes-mexicans-u-s-illegally-article-1.656905>

BBC MUNDO. 2015. *Las rutas más peligrosas de la inmigración ilegal en América Latina*. [en línea]. Londres: BBC, abril, 22, 2015 Redacción. [citado mayo 28, 2015] Disponible en Internet en: http://www.bbc.co.uk/mundo/noticias/2015/04/150422_rutas_inmigracion_latinoamerica_ep

LATIN ART. 2001. *Valeska Soares* [en línea]. [febrero, 1, 2001] [consultado: enero, 25, 2016]. Disponible en Internet en: <http://www.latinart.com/faview.cfm?id=61>

LEIVA, Alexis. 2011. Biografía. In: *Kcho estudio* [en línea]. [julio, 03, 2011] [citado en diciembre, 02, 2015] Disponible en Internet en: <http://www.kchoestudio.com/curriculum-en/>

_____ ; PERERA, M. 2014. Kcho: "No pido perdón ni permiso". In: *Tendencias del Mercado del Arte* [en línea]. Diciembre, 07, 2014 [citado en diciembre, 03, 2015]. Disponible en Internet en: <http://www.tendenciasdelarte.com/kcho-pido-perdon-ni-permiso/>

LIBERATION. 2013. *El imperialismo, la inmigración y Latinoamérica* [en línea]. Abril, 27, 2013 [consultado: abril, 27, 2016]. Disponible en Internet en: <https://www.liberationnews.org/el-imperialismo-la-inmigracion-y-latinoamerica-html/>

MAC MASTERS, Merry. 2000. Insite2000 proyecto binacional Tijuana-San Diego. Una a una sus almas regresaron a México por el cañón del Chivo. La nube, duelo público contra la banalización de la muerte. In: *La Jornada*, [en línea], [octubre 17, 2000] [citado febrero 20, 2015]. Disponible en Internet: <http://www.jornada.unam.mx/2000/10/17/04an1cul.html>

_____ 2011. Éxodos, instalación de Helen Escobedo, emigra del DF al estado e Oaxaca. In: *Periódico La Jornada* [en línea] marzo, 1º, 2011 [citado en: enero, 01, 2016]. Disponible en Internet en: <http://www.jornada.unam.mx/2011/03/01/cultura/a05n1cul>

MEDINA, Cuauhtémoc. 2000. InSite 2000: Máscara contra extraterrestres. In: *Geocities*, [en línea], 2000. [Citado enero 02, 2015]. Disponible en Internet: <http://www.geocities.ws/cmedin/critreforma/insite2000.html>

MELAMID, Alexander. 2012. *Art Healing Ministry* [en línea]. junio, 15, 2012 [consultado noviembre, 18, 2015]. Disponible en Internet en: <http://arthealingministry.net>

_____ 2015. Artist interview: Vitaly Komar and Alexander Melamid. In: *TATE Modern*. [en línea].septiembre, 2015.[consultado noviembre, 12, 2015]. Disponible en Internet en: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/ey-exhibition-world-goes-pop/artist-interview/vitaly-komar-and-alexander-melamid>

MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES Y COOPERACIÓN GOBIERNO DE ESPAÑA. 2007. *Requisitos de la fotografía para visados*. [en línea], [febrero, 2007][citado abril, 28, 2015]. Disponible en internet en: <http://www.exteriores.gob.es/Consulados/LIMA/es/InformacionParaExtranjeros/Documents/IELI ma/RequisitosFotoVisados.pdf>

MONTENEGRO, Andrés. 2013. Locating Work in Santiago Sierra's artistic practice. In *Ephemerajournal* [en línea]. s.l.: ephemerajournal, [2013]. ISSN 1473-2866. Disponible en Internet en: <http://www.ephemerajournal.org/contribution/locating-work-santiago-sierra%E2%80%99s-artistic-practice>.

MORIENTE, David. 2009. Santiago Sierra: ocultar y desvelar. In *ACCA Asociación Aragonesa de Críticos de Arte* [en línea], [junio 2009] [citado marzo 5, 2015]. Nº 7. ISSN 1988-5180. Disponible en Internet: <http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=190>.

MUNGUÍA, Carlos. 2014. Mundialización de la producción: las Cadenas Globales de Valor. In: *Forbes* [en línea]. febrero, 25, 2014 [citado noviembre, 18, 2015]. Disponible en Internet en: <http://www.forbes.com.mx/mundializacion-de-la-produccion-las-cadenas-globales-de-valor/>

MUNIZ, Vik. 2001. Valeska Soares. In: *BOMB Artist in Conversation* [en línea]. BOMB74 Winter 2001. [consultado en: enero, 24, 2016]. Disponible en Internet en: <http://bombmagazine.org/article/2353/valeska-soares>

NAVARRO, Vincenç. 2015. *Las consecuencias negativas de los anteriores tratados de libre comercio* [en línea]. [Barcelona]: junio, 15, 2015 [consultado en agosto, 07, 2015] Disponible en

Internet en: <http://blogs.publico.es/vicenc-navarro/2015/06/15/las-consecuencias-negativas-de-los-antiores-tratados-de-libre-comercio/>

PACITA ABAD ART ESTATE. 2013. *Trapunto Paintings* [en línea][mayo, 4, 2013][citado mayo, 6, 2015] Disponible en Internet en: <http://www.pacitaabad.com/Art/Page-Category.php?top=2>

PEDROSA y HOFFMAN. 2011. In: *Art Radar Journal*. 12th Istanbul Biennial: women artists and emerging regions stand out.[en línea]. *Art Radar Journal*, [noviembre, 30, 2011] [citado noviembre, 5, 2015] Disponible en Internet en: <http://artradarjournal.com/2011/11/30/12th-istanbul-biennial-women-artists-and-emerging-regions-stand-out/>

PELÁEZ, Vicky. 2015. El Tratado de Libre Comercio que destruyó México. In *Sputnik* [en línea]. s.l: Sputnik, Abril, 8, 2015. [consultado julio, 29, 2015]. Disponible en Internet en: <http://mundo.sputniknews.com/firmas/20150408/1036193368.html>

PERASSO, Valeria. 2011. Viajando a bordo de "La Bestia". In: *BBC MUNDO* [en línea]. Londres: BBC, octubre, 24, 2011 [citado mayo 28, 2015]. Disponible en Internet en: http://www.bbc.co.uk/mundo/noticias/2011/10/111020_america_latina_labestia_testimonios_aa

PÉREZ, Ciro. 2015. Migración de mexicanos a EU aumentó desde 2013. In: *La Jornada* [en línea]. México: DEMOS, Desarrollo de Medios, S.A. de C.V, marzo 16, 2015 [citado mayo, 14, 2015]. Disponible en Internet: <http://www.jornada.unam.mx/2015/03/16/politica/015n1pol>

PICHS, Lourdes. 2012. La Regata de un Kcho de Archipiélago. In: *Parnaso Psicodélico* [en línea] diciembre, 05, 2012 [citado en: diciembre, 04, 2015]. Disponible en Internet en: <http://parnasopsicodelico.blogspot.com.es/2012/12/la-regata-de-un-kcho-de-archipiélago.html>

POWER, Kevin. 2000. Kcho Super-estrella. In: *El Cultural* [en línea] febrero, 13, 2000 [citado en diciembre, 2, 2015]. Disponible en Internet en: <http://www.elcultural.com/revista/arte/Kcho-Super-estrella/18168>

PUNTO DE FUGA. 2010. *El origen de la estrategia aerpostal de Eugenio Dittborn: coyuntura y condiciones* [en línea] SN: Punto de Fuga, julio, 22, 2010 [consultado octubre, 27, 2015]. Disponible en Internet en: <http://www.revistapuntodefuga.com/?p=275>

RAE. 2015. *Diccionario de la Lengua Española* [en línea]. Madrid: Real Academia Española, 2015, [citado noviembre, 11, 2015]. Disponible en Internet en: <http://dle.rae.es/?w=altruismo&m=form&o=h>

RAMÍREZ, Marcos. 2014. *Toy an-Horse* [en línea]. S.l: Marcos Ramírez, mayo, 22, 2014 [citado septiembre, 10, 2015]. Disponible en Internet en: <http://marcosramirezerre.com/toy-an-horse/?lang=es>

_____ 2015. *Century 21 here is a sample of the technical aspects* [en línea]. enero, 23, 2015 [consultado: enero, 29, 2016]. Disponible en Internet en: <http://marcosramirezerre.com/century-21/?lang=es>

REDACCIÓN BBC. 2014. ¿Por qué hay una nueva oleada de balseros cubanos? In: *BBC Mundo* [en línea] [noviembre 12,2014] [citado en abril 13,2015] Disponible en Internet en: http://www.bbc.co.uk/mundo/noticias/2014/11/141107_oleada_balseros_cuba_florida_eeuu_fp

REGENERACIÓN. 2014. *Mitos e impactos del TLCAN a 20 años, para EU, Canada y México* [en línea]. S.l: Regeneración, febrero, 19, 2014 [consultado febrero, 19, 2014] Disponible en Internet en: <http://regeneracion.mx/sociedad/20-anos-del-tlcan-impactos-en-mexico/>

REYES, Pedro y TELLEZ, Javier. 2009. Javier Téllez por Pedro Reyes. In *BOMB – Artist in Conversation* [en línea]. S.l: BOMB, diciembre, 12, 2009 [consultado junio, 25, 2015.]
Disponible en Internet en: <http://bombmagazine.org/article/3394/javier-tllez>

RIVERO, Luis. 2011. Soy Mercancía. Arte, Seres Humanos y Otros Productos. In: *ASRI Arte y Sociedad Revista de Investigación* [en línea], Málaga: EUMEDNET Universidad de Málaga, [septiembre,2011], 0(16), [citado marzo,6,2015]. ISSN: 2174-7563. Disponible en Internet: <http://www.eumed.net/rev/ays/0/ldrm.html>.

ROBINSON, William. 2015. Global Capitalist Crisis and the North American Free Trade Agreement: Reflections 21 Years On. In: *Truthout* [en línea]. [California]: Truthout, junio, 04, 2015. [consultado agosto, 10, 2015]. Disponible en Internet en: <http://www.truthout.org/news/item/31168-global-capitalist-crisis-and-the-north-american-free-trade-agreement-reflections-twenty-one-years-on#>

RODRÍGUEZ, Margarita. 2011. Radiografía de los latinos en Londres. In: *BBC Mundo* [en línea], [mayo, 19,2011][citado en marzo,9,2015]. Disponible en Internet en: http://www.bbc.co.uk/mundo/noticias/2011/05/110518_latinos_comunidad_londres_mr.shtml

RUGOFF, Ralph. 1994. Komar and Melamid. In: *Frieze Magazine* [en línea] mayo, 16, 1994 [citado: noviembre, 11, 2015]. Disponible en Internet en: http://www.frieze.com/issue/review/komar_and_melamid/

SAATCHI GALLERY. 2015. *Vitaly Komar & Alexander Melamid* [en línea]. noviembre, 13, 2014.[citado en noviembre, 16, 2015]. Disponible en Internet en: http://www.saatchigallery.com/artists/vitalykomar_alexandermelamid.htm?section_name=postop

SALCEDO, Doris. 2007. In: *Financial Times* [en línea]. septiembre, 29, 2007 [citado diciembre, 19, 2015]. Disponible en Internet en: <http://www.ft.com/cms/s/0/632d6fae-6e64-11dc-b818-0000779fd2ac.html#axzz3umVh3U>

_____ In: *Doris Salcedo. TateShots* [en línea]. Octubre 2007 [citado enero 22,2015]. Disponible en Internet en: <http://channel.tate.org.uk/media/28291797001>

SARACENO, Tomás. 2012. Moving Beyond Materiality: MIT Visiting Artist Tomas Saraceno. In: *Arts at MIT* [en línea]. [Massachusetts]: Massachuset Institute of Tecnology, noviembre, 28, 2012 [citado junio, 14, 2015] Disponible en Internet en: <https://www.youtube.com/watch?v=FoZXt7ilkDo>

_____ 2014. Tomás Saraceno's Cloud Cities and Solar Balloon Travel. In: *The Creators Project* [en línea] s.l: noviembre, 24, 2014 [citado junio, 11, 2015]. Disponible en Internet en: <https://www.youtube.com/watch?v=61fybvkZiDE>

SCHMILCHUK, Graciela. 2010. Helen Escobedo. A escala humana. In: *Universes in Universe* [en línea]. diciembre 2010 [citado: diciembre, 30, 2015]. Disponible en Internet en: http://universes-in-universe.org/esp/magazine/articles/2010/helen_escobedo

SHANGHAI RANKING COLSULTANCY. *ACADEMIC RANKING OF WORLD UNIVERSITIES SINCE 2003. 2015. Ranking Académico de las Universidades del Mundo 2015.* [en línea]. Abril, 21, 2016 [septiembre, 15, 2015] Disponible en Internet en: <http://www.shanghairanking.com/es/ARWU2015.html>

- SIERRA, Santiago. 2001. *20 Trabajadores en la bodega de un barco* [en línea]. [Madrid]: Sierra, 2001 [citado mayo, 29, 2015] Disponible en Internet en: http://www.santiago-sierra.com/200106_1024.phpXXX
- _____. 2008. *Santiago Sierra*, [en línea], [marzo, 30, 2008] [citado abril, 27, 2015]. Disponible en internet: http://www.santiago-sierra.com/index_1024.php
- _____. 2012. Santiago Sierra. Como decir NO. In: *Otra Parte revista de letras y artes* [en línea]. SPERANZA, Graciela. [Buenos Aires]: Otra Parte, julio, 18, 2012. Nº 12 [citado en julio, 23, 2015] Disponible en Internet en: <http://revistaotraparte.com/n%C2%BA-27-primavera-verano-2012/santiago-sierra-c%C3%B3mo-decir-no>
- SOARES, Valeska. 2001. In: *BOMB. Artist in Conversation* [en línea]. Vik Muniz. BOMB74 Winter 2001. [consultado en: enero, 24, 2016]. Disponible en Internet en: <http://bombmagazine.org/article/2353/valeska-soares>
- _____. 2015. *Work* [en línea]. octubre, 16, 2015 [consultado en: enero, 26, 2016]. Disponible en Internet en: <http://valeskasoares.net/work/>
- SPIZZA, Silvia. 2005. Sandra Ramos: La Vida no cabe en una Maleta. In *Revista iberoamericana* [en línea] [Enero-Marzo 2005] [citado en abril,8,2015] Disponible en internet en: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/lberoamericana/article/viewFile/5459/5611>
- SPRINGER, José. 2011. La reconstrucción de los hechos según Marcos Ramírez Erre. In: *Réplica21* [en línea] agosto, 27, 2011 [consultado: enero, 29, 2016] Disponible en Internet en: http://www.replica21.com/archivo/articulos/s_t/611_springer_erre.html
- TATE. 2010. *Francis Alys. A story of Deception: room guide, When Faith Moves Mountains*. [en línea]. [London]: TATE, junio, 20, 2010 [citado juli, 8, 2015] Disponible en Internet en: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/francis-aly/francis-aly-story-deception-room-guide/francis-aly-3>
- TÉLLEZ, Javier. 2013. In: *Metrópolis*. [en línea]. s.l: Taller233, octubre, 16, 2013 [consultado junio, 26, 2015] Disponible en Internet en: https://www.youtube.com/watch?v=f_heDvqKelg
- TÉLLEZ, Mabel. 2012. Helen Escobedo, precursora del arte experimental en México. In: *Revista Código* [en línea] Julio, 17, 2012 [consultado en: diciembre, 30, 2015]. Disponible en Internet en: <http://www.revistacodigo.com/helen-escobedo-precursora-del-arte-experimental-en-mexico/>
- THE ECONOMIST. 2016. *Full Time MBA ranking. 2015*. [en línea] [creado Octubre, 13, 2011] citado en: abril, 25, 2016. Disponible en Internet en: <http://www.economist.com/whichmba/full-time-mba-ranking>
- TRUMP, Donald. 2016. *Immigration reform that will make America great again* [en línea]. consultado en: mayo, 05, 2016. Disponible en Internet en: <https://www.donaldjtrump.com/positions/immigration-reform>
- VILLASMIL, Alejandra. 2011. In: *Artishock* [en línea]. Eugenio Dittborn: "las pinturas aeropostales son ahora más visibles". septiembre, 09, 2011 [consultado octubre, 21, 2013]. Disponible en Internet en: <http://www.artishock.cl/2011/09/13/eugenio-dittborn-las-pinturas-aeropostales-son-ahora-mas-visibles/>

WERTHEIN, Judi. 2006. In: *Para ti*. Alejandro Cúpula [en línea]. Enero, 2006. [consultado noviembre, 24, 2015]. Disponible en Internet: http://www.parati.com.ar/lo-nuevo/actualidad/judi-werthein/8140.html?fb_comment_id=565488210136146_960057864012510#ff9f5d70c

_____ 2007. In: *TATE*. The Irresistible Force: Judi Werthein [en línea]. septiembre, 20, 2007 [consultado noviembre, 25, 2015]. Disponible en Internet en: <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/irresistible-force-judi-werthein>

_____ 2011. 1 09 Level 2 Gallery The Irresistible Force Judi Werthein. In: *ArtTalk*. [en línea]. Septiembre, 8, 2011 [consultado noviembre, 25, 2015]. Disponible en Internet en: <https://www.youtube.com/watch?v=-xXaVOOpeH8>

YOUSEF, Odette. 2013. Trabajadores Invisibles: Los trabajadores domésticos inmigrantes presionan para mejores condiciones. In: *New American Media* [en línea], [mayo, 22, 2013] [citado en marzo, 09, 2015]. Disponible en Internet en: <http://newamericamedia.org/2013/05/trabajadores-invisibles-los-trabajadores-domesticos-inmigrantes-presionan-para-mejores-condiciones.php>.

ZONG, Jie and BATALOVA, Jeanne. 2015. Frequently Requested Statistics on Immigrants and Immigration in the United States. In: *Migration Policy Institute* [en línea]. S.I.: Migration Policy Institute, febrero 26, 2015 [citado mayo 12, 2015]. ISSN 1946-4037. Disponible en Internet en: <http://www.migrationpolicy.org/article/frequently-requested-statistics-immigrants-and-immigration-united-states>

TABLA DE IMÁGENES

Fig. 1 Lourdes Grobert, <i>Proyecto Tijuana la casa de toda la gente</i> , 1994, fotografía, 5ª Bienal de la Habana.	65
Fig. 2 Mau Monleón Pradas, <i>Maternidades Globalizadas</i> , 2006 2007, proyecto expositivo, dimensiones variables.	67
Fig. 3 Mauricio Díaz, Walter Riedweg, <i>Mama 2000</i> , 2000, videoinstalación en dos cabinas separadas, InSite 2000.	71
Fig. 4 Félix de Rooy, S/T, 1994, montaje digital sobre forex, 5ª Bienal de la Habana.	74
Fig. 5 Santiago Sierra, <i>12 trabajadores remunerados para permanecer en el interior de cajas de cartón</i> , 2000, acción artística, medidas variables, G&T Guatemala, ACE Gallery Nueva York.	78
Fig. 6 Sandra Ramos, <i>Migraciones II</i> , 1994, serie de objetos (maletas) pintados, dimensiones varias, 5ª Bienal de la Habana.	84
Fig. 7 Carlos Capelán, <i>Mapas y Paisajes [Maps and Landscapes]</i> , 1992, 1994 instalación, la 5ª Bienal de la Habana.	88
Fig. 8 Carlos Capelán, <i>Mapas y Paisajes [Maps and Landscapes]</i> , 1992, 1994 instalación, la 5ª Bienal de la Habana.	88
Fig. 9 Santiago Sierra, <i>133 personas remuneradas para teñir su pelo de rubio</i> , 2001, acción artística, medidas variables, 49ª Bienal de Venecia.	93
Fig. 10 Marco Antonio Alvarado, <i>San Francisco Varas emigrante, San Francisco Varas deportado</i> , 1999, óleo sobre lona, 290 x 300 cm, Salón de julio.	96
Fig. 11 Pacita Abad, <i>LA Liberty</i> , 1992, trapunto, botones plásticos, espejos y acrílico sobre lona, 238,8 x 147,3 cm, Pacita Abad Art Estate.	100
Fig. 12 Arturo Cuenca, <i>You Are Aquí</i> , 2000-2001, impresión digital en caja de luz, 200 x 700 cm. InSite.	104
Fig. 13 Santiago Sierra, <i>20 trabajadores en la bodega de un barco</i> , 2001, acción artística, dimensiones variables.	109
Fig. 14 Tomás Saraceno, <i>Ciudad Aeropuerto</i> , 2006, módulos de vinil hinchable y amarras de nylon, 9 x 9 x 9 m.	114
Fig. 15 Javier Téllez, <i>One flew over the void [Bala perdida]</i> , 2005, acción artística, dimensiones variables, InSite 2005.	120
Fig. 16 Francis Alÿs, <i>The Loop [El Lazo]</i> , 1997, acción artística, InSite 97.	125
Fig. 17 Santiago Sierra, <i>SUMISIÓN (antes Palabra de Fuego)</i> , 2006/2007, texto de fuente Helvética labrado en tierra y asegurado en cemento, 15 m, Anapra. Ciudad Juárez, Chihuahua, México.	130
Fig. 18 Marcos Ramírez "ERRE", <i>Toy and Horse</i> , 1997, escultura de madera, 10 x 9 x 4 m, InSite 97.	133

Fig. 19 Fernando Arias, <i>The Line and the Mule</i> , 1997, acción artística e instalación hecha con pedazos de la barda fronteriza, lámina de metal, talco, vidrio y endoscopio, medidas variables, InSite 97.	139
Fig. 20 Carlos Aguirre, <i>La Isla Migra</i> , 2012, fotografía intervenida, impresión cromógena, 90 x 90 cm.	146
Fig. 21 Eugenio Dittborn, <i>El Cadáver, el Tesoro Airmail Painting No. 90</i> , 1991, pintura, hilván, plumas y fotoserigrafía sobre tres paños de entretela sintética no tejida 136 x 108 cm.	151
Fig. 22 Félix Gonzalez Torres, <i>(Untitled) Passport</i> , 1991, papeles blancos (copias sin fin), 23 5/8 x 23 5/8 inches. Colección de Marieluse Hessel en préstamo al Centro de Estudios Curatoriales, Colegio Bard, Annandale-on-Hudson, Nueva York.	158
Fig. 23 Komar y Melamid, <i>La pintura más deseada en San Diego</i> , 2000, acción artística y óleo sobre lienzo, AxB, InSite 2000.	167
Fig. 24 Komar y Melamid, <i>La pintura más deseada en Tijuana</i> , 2000, acción artística y óleo sobre lienzo, AxB, InSite 2000.	167
Fig. 25 Judi Wertheim, <i>Brinco</i> , 2005, acción artística y objeto artístico, tiraje de mil pares, InSite 2005.	174
Fig. 26 Silvia Gruner, <i>The Middle of the road</i> , 1994, intervención artística, 111 figuras de yeso pintadas, sillas de hierro, dimensiones variables. InSite 1994.	181
Fig. 27 Alexis Leiva Machado (Kcho), <i>La Regata</i> , 1994, instalación, embarcaciones diminutas, objetos varios de madera, cartón, plástico, papel, dimensiones variables, 5ª Bienal de la Habana, colección Museo Ludwig, Colonia, Alemania.	184
Fig. 28 Doris Salcedo, <i>Shibboleth</i> , 2007, intervención espacial, Tate Gallery (Sala de Turbinas).	192
Fig. 29 Helen (Elena) Escobedo, <i>By the Night Tide</i> , 1994, instalación de tres piezas, varillas de hierro, malla de alambre, cuerdas, cocos, dimensiones variables, InSite 94.	203
Fig. 30 Valeska Soares, <i>Visualizando el Paraiso Picturing Paradise</i> , 2000, intervención artística, láminas de acero inoxidable pulido con texto grabado colocadas a ambos lados de la valla fronteriza, InSite 2000.	213
Fig. 31 Marcos Ramírez ERRE, <i>Century 21</i> , 1994, instalación, materiales usados, madera, neumáticos, muebles de segunda, suciedad, 12,19 x 12,19 x 3 m, InSite 1994.	219
Fig. 32 Maurycy Gomulicki, <i>Aerial Bridge [Puente Aéreo]</i> , 2005, acción artística, helicópteros y aviones a escala radiocontrolados, equipos de control remoto, dimensiones variables, InSite 2005.	227
Fig. 33 Gustavo Artigas, <i>Las Reglas del Juego I</i> , 2000, acción artística, dimensiones variables, InSite 2000.	230
Fig. 34 Gustavo Artigas, <i>Las Reglas del Juego II</i> , 2000, acción artística, dimensiones variables, InSite 2000.	230

ÍNDICE TERMINOLÓGICO

A

acciones artísticas, 84, 100, 105, 118, 119, 120, 135, 152, 183, 184, 187, 191, 248, 252, 260, 261, 268, 270, 273, 277, 278

alienación, 6, 3, 7, 21, 36, 48, 53, 54, 57, 59, 60, 100, 102, 105, 106, 270, 271

alienación esencial, 54

alteridad, 57, 58, 59, 80

América, 1, 3, 14, 17, 18, 19, 24, 28, 29, 31, 33, 35, 39, 40, 43, 44, 49, 66, 70, 75, 86, 108, 109, 110, 116, 118, 128, 138, 145, 146, 147, 157, 162, 168, 199, 202, 205, 227, 230, 246, 257

analéctico, 51, 52, 57, 82

análisis de mercado, 5, 2, 5, 160, 161, 187, 188, 193, 267

anfitrión, 7, 4, 6, 8, 73, 101, 105, 175, 180, 210, 218

arquitectura, 123, 124, 126, 127, 136, 144, 187, 223, 224, 234, 244

arte, 1, 2, 3, 6, 7, 9, 12, 13, 17, 61, 62, 66, 71, 73, 74, 76, 77, 80, 82, 83, 91, 96, 104, 105, 109, 120, 121, 123, 124, 126, 127, 128, 130, 131, 132, 133, 136, 137, 138, 139, 140, 144, 160, 161, 163, 164, 166, 167, 169, 170, 173, 175, 181, 184, 186, 187, 188, 190, 191, 195, 198, 201, 203, 206, 209, 210, 212, 213, 215, 217, 220, 222, 223, 224, 226, 227, 228, 230, 232, 234, 243, 245, 257, 261, 265, 266, 268, 272, 274

arte de acción, 1

arte idea, 120, 121, 160, 178, 198

artes visuales, 91

artista, 2, 3, 5, 7, 9, 64, 66, 71, 72, 73, 84, 85, 92, 93, 94, 96, 97, 98, 101, 103, 104, 105, 108, 109, 110, 112, 113, 119, 120, 121, 123, 124, 125, 127, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 140, 144, 153, 159, 160, 164, 166, 167, 169, 170, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 180, 191, 192, 193, 194, 198, 199, 201, 202, 203, 204, 205, 207, 211, 212, 213, 214, 215, 217, 218, 219, 220, 223, 224, 225, 227, 229, 230, 231, 234, 235, 236, 238, 240, 241, 242, 243, 244, 247, 248, 249, 250, 252, 253, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 267, 268, 273, 274

artistas, 2, 3, 5, 7, 9, 64, 66, 71, 72, 73, 84, 85, 92, 93, 94, 96, 97, 98, 101, 103, 104, 105, 108, 109, 110, 112, 113, 119, 120, 121, 123, 124, 125, 127, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 140, 144, 153, 159, 160, 164, 166, 167, 169, 170, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 180, 191, 192, 193, 194, 198, 199, 201, 202, 203, 204, 205, 207, 211, 212,

213, 214, 215, 217, 218, 219, 220, 223, 224, 225, 227, 229, 230, 231, 234, 235, 236, 238, 240, 241, 242, 243, 244, 247, 248, 249, 250, 252, 253, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 267, 268, 273, 274

asimetría, 23, 27, 28, 54, 55, 140

ateísmo del fetiche, 63

B

balsa, 207

barca, 6, 7, 61, 117, 118, 119, 120, 121, 205, 245, 260, 265, 271, 277

C

campesinado, 45, 62, 241

capitalismo, 11, 13, 23, 26, 27, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 48, 53, 54, 60, 65, 72, 74, 89, 120, 157, 181, 188, 190, 208, 220, 246, 266

central, 6, 27, 60, 62, 63, 105, 193, 215, 234, 258, 259, 260, 266, 268, 272

céntrico, 18, 50

centro, 22, 23, 25, 26, 27, 30, 32, 49, 50, 52, 54, 55, 56, 59, 60, 61, 62, 65, 153, 154, 161, 162, 217, 218, 235, 244, 251, 269

Ch

chabolas, 240, 243, 259

chabolismo, 241, 243, 274

C

ciclo de vida del producto, 230

ciencias, 1, 31, 32, 35, 51, 52, 65, 123, 126, 127, 268

cientificismo, 51, 52

cinturones de miseria, 242

clases, 45, 56, 62, 110, 145, 147, 149, 153, 184, 192, 242, 244, 245

clases sociales, 62, 156, 188, 244

colonial, 17, 19, 20, 21, 29, 30, 33, 37, 38, 40, 41, 49, 53, 62, 110, 215

colonialidad, 23, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 49, 51, 52, 53, 59, 60, 257, 263, 274, 275

Colonialidad del poder, 29, 30, 60, 263, 274

Colonialidad del saber, 29, 30, 31, 49, 51, 52, 60

Colonialidad del ser, 29, 30, 53, 59, 60

conceptual, 2, 49, 85, 112, 121, 163, 164, 167, 169, 170, 175, 186, 190, 224, 230, 268

conceptualista, 161, 181

consumismo, 14
consumo, 11, 14, 15, 45, 85, 93, 146, 157, 186
cosmos, 56
coyotes, 118
criminal, 156, 272
criminalización, 3, 151, 152, 153, 156

D

dentro, 50, 131
dependencia, 15, 146, 147, 149
desplazamiento, 7, 2, 3, 8, 30, 62, 121, 132, 133,
138, 148, 151, 159, 162, 163, 165, 170, 173, 183,
189, 204, 257, 260, 261, 272, 273
destinos., 3, 5, 43, 71, 72, 73, 76, 79, 82, 88, 91, 92,
93, 94, 102, 105, 106, 108, 110, 111, 118, 148,
156, 157, 162, 166, 179, 193, 195, 200, 204, 265,
269, 271
dialéctico, 50, 51, 57
dibujo, 136, 160, 165, 202, 203, 215, 223, 234
díptico, 77, 103, 104, 105, 263
discriminación, 156, 158, 217, 218, 219
disidente, 112, 180, 207, 273
división internacional del trabajo, 29, 39
dominación, 3, 28, 34, 35, 39, 40, 48, 49, 51, 52, 65,
253

E

economía liberal, 1, 34, 45, 168, 187, 190, 207
ego cogito, 49
ego conquiro, 49
embarcaciones, 265
emigrantes, 6, 7, 21, 29, 59, 93, 94, 103, 104, 105,
106, 115, 195, 206, 260, 263, 271, 277
empatía, 2, 132, 133, 213, 217
enemigo, 33, 58, 59, 81, 113, 157, 264, 272
entes inmatrimiales, 143
entes no sustantivos, 56
entes sustantivos, 56
escultura, 104, 110, 124, 144, 198, 202, 205, 213,
222, 223, 234, 277
espacios, 3, 6, 8, 13, 16, 18, 22, 35, 46, 58, 68, 72,
92, 93, 95, 96, 98, 113, 121, 124, 125, 127, 131,
132, 135, 141, 144, 151, 153, 166, 168, 169, 170,
177, 178, 180, 190, 192, 199, 202, 204, 205, 210,
212, 213, 215, 216, 217, 218, 219, 223, 224, 226,
228, 229, 230, 231, 233, 236, 241, 245, 248,
249, 250, 253, 254, 259, 262, 264, 268, 271, 276
estético, 6, 64, 65, 66, 96, 127, 163, 164, 176, 188,
193, 212, 214, 219, 224, 230, 265, 271
estrategia, 3, 9, 41, 49, 65, 100, 105, 120, 130, 134,
155, 163, 166, 169, 171, 189, 238, 267, 273, 275
étnica, 29, 65, 87, 88, 101, 105, 162, 245

evadir, 264
evasión, 3, 7, 64, 117, 118, 126, 131, 137, 140, 225
éxodo, 1, 2, 3, 43, 200, 205, 207, 241
éxodo campesino, 241
Éxodo de Mariel, 180, 205
expulsar, 86
expulsión, 3, 86, 98, 147, 148, 149
exterior del sistema, 59
exterioridad, 6, 48, 51, 57, 58, 59, 61, 62, 64, 65,
100, 257, 258, 260
extramuros, 62, 117, 228, 229, 238, 257, 274
extranjeros, 42, 46, 58, 63, 68, 78, 93, 105, 132, 154,
167, 171, 174, 179, 180, 189, 192, 217, 223, 249,
250, 255, 259, 269, 270, 273, 275

F

factores de atracción, 32, 260
factores de expulsión, 54, 241
fase central, 32, 55, 91, 190, 193, 194, 222, 228,
237, 238
fases, 7, 8, 32, 37, 41, 55, 91, 156, 190, 193, 194,
222, 228, 237, 238
fases periféricas, 40, 54, 61, 156, 190, 194, 222, 231,
242, 258, 272, 273
femenino, 6, 7, 21, 68, 69, 71, 72, 73, 92, 109, 199,
269
fetichismo, 6, 63
fetichización, 63
filosofía de la liberación, 5, 48, 66
flujo de retorno, 27, 34, 35, 41, 46, 54, 81, 119, 149,
179, 191, 195, 217, 218, 242, 272
fotografías, 2, 69, 103, 106, 112, 113, 152, 159, 160,
174, 177, 199, 234, 248, 277, 278
fotoserigrafía, 165, 278
frontera, 6, 7, 2, 4, 6, 7, 8, 40, 54, 64, 77, 78, 113,
114, 115, 117, 118, 119, 120, 126, 132, 133, 134,
137, 138, 140, 141, 142, 143, 144, 146, 147, 151,
152, 153, 154, 156, 163, 169, 178, 188, 189, 192,
194, 195, 196, 200, 218, 224, 227, 228, 229, 231,
233, 234, 236, 237, 238, 240, 244, 245, 248, 249,
253, 254, 258, 259, 260, 261, 264, 266, 268, 272,
273, 274, 275
fronteras, 6, 7, 2, 3, 4, 7, 8, 14, 18, 50, 57, 59, 63, 74,
79, 89, 103, 113, 117, 118, 119, 124, 125, 126,
132, 133, 138, 140, 143, 145, 151, 153, 157, 161,
162, 163, 167, 171, 179, 181, 188, 195, 200, 205,
208, 219, 220, 228, 235, 236, 246, 248, 249, 250,
251, 253, 254, 255, 258, 264, 266, 268, 272, 274,
275
fronteridad, 6, 3, 7, 108, 114, 115, 271
fronterizo, 76, 142, 227, 240, 258
fuera, 50, 131
fuera de la norma, 33, 58, 132, 274

G

ganancia, 58, 120
global, 15, 16, 27, 36, 41, 45, 125, 126, 148, 150, 158, 167, 170, 179, 207, 247, 251, 254, 275
Globalización, 1, 3, 4, 5, 13, 14, 15, 16, 17, 22, 33, 38, 41, 43, 44, 45, 48, 53, 72, 113, 145, 149, 153, 156, 161, 162, 167, 171, 179, 187, 189, 192, 198, 200, 205, 207, 214, 218, 219, 220, 228, 229, 231, 237, 242, 248, 254, 257, 258, 266, 268, 270, 271, 272, 273, 274, 275
globalizadas, 222
globalizados, 19, 29, 36, 41, 65
guerra, 29, 35, 43, 44, 45, 46, 48, 81, 113, 144, 145, 146, 154, 169, 186, 187, 205, 214, 226, 227, 228, 229, 231
guerra contra las drogas, 45, 46, 146, 154

H

héroe de la liberación, 6, 13, 23, 44, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 55, 57, 60, 61, 62, 63, 64, 66, 145
héroe del sistema, 58, 61
Hybris del punto cero, 31, 32, 49, 52

I

Iberoamérica, 1, 17, 19, 20, 22, 45, 50, 55, 59, 63, 109, 140, 141, 155, 156, 206, 258, 268, 269, 273, 274, 275
iberoamericana, 5, 6, 2, 4, 7, 22, 23, 30, 37, 42, 54, 63, 68, 99, 151, 153, 156, 205, 269
iberoamericanas, 6, 7, 13, 37, 42, 49, 50, 52, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 64, 66, 69, 71, 151, 198, 210, 257, 258, 259, 266, 271
identidad, 3, 9, 20, 22, 57, 68, 92, 100, 102, 104, 105, 108, 110, 144, 170, 179, 180, 199, 270, 271, 274, 275
imperial, 34, 35, 38, 43, 44, 49, 60, 62, 73, 269
imperialismo, 4, 34, 35, 36, 37, 38, 40, 41, 42, 45, 47, 48, 53, 54, 60, 61, 257
imperio, 14, 23, 25, 27, 28, 34, 35, 36, 40, 42, 50, 62, 64, 231, 258
inmigrantes, 6, 1, 4, 7, 58, 74, 76, 77, 78, 81, 82, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 91, 105, 106, 115, 120, 122, 132, 192, 193, 194, 218, 238, 260, 262, 264, 265, 269, 270, 271
instalaciones, 1, 95, 96, 97, 127, 131, 152, 160, 177, 191, 198, 199, 201, 202, 204, 205, 215, 222, 225, 226, 228, 229, 232, 234, 240, 241, 258, 277, 278
interdisciplina, 163
internación, 3, 4, 121, 193, 271
intramuros, 49, 254, 266, 274
intrusión, 147, 148

invisibilidad, 6, 3, 7, 58, 68, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 236, 243, 244, 270
invisible, 7, 3, 8, 88, 89, 233, 236, 238, 240, 244, 246, 250, 260, 275

J

jerarquía, 26, 27, 29, 242, 245

L

Latinoamérica, 22, 23, 26, 35, 36, 152, 168, 200, 219, 220, 228, 240, 241, 242, 244, 245, 246, 274
latinoamericano, 20, 23, 24, 45, 84, 157, 167, 180, 205, 226, 236, 246, 247, 272
liberalismo, 35, 41, 186, 188
libre mercado, 44, 206, 253, 267
límites, 13, 17, 44, 77, 113, 114, 115, 127, 162, 235, 241
línea fronteriza, 3, 6, 23, 28, 33, 46, 47, 58, 66, 72, 74, 76, 80, 83, 85, 89, 90, 99, 106, 107, 113, 114, 116, 117, 119, 125, 128, 129, 133, 137, 139, 141, 142, 145, 149, 150, 153, 156, 157, 158, 169, 171, 172, 174, 181, 182, 184, 186, 187, 196, 197, 208, 209, 221, 226, 227, 228, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 244, 246, 247, 249, 254, 255, 265, 275
lógica de la exterioridad, 57
lógica de la totalidad, 57
lógica racista, 28
lucha de clases, 141, 229
lucha de fases, 229, 274

M

Mail art, 265
mano de obra, 26, 27, 30, 45, 49, 54, 72, 146, 148, 190, 273
manufactura, 42, 183, 186, 189, 192, 193, 195, 237
marginados, 64
marketing, 15, 230, 266, 267
Marxismo Leninismo, 37
mercado, 7, 8, 13, 26, 32, 35, 38, 39, 45, 46, 62, 63, 70, 72, 85, 148, 154, 175, 179, 183, 185, 186, 187, 188, 189, 193, 195, 207, 217, 223, 257, 266, 267, 270
mestizaje, 6, 3, 7, 108, 110, 115, 161, 162, 271
mestizo, 110, 115, 259, 271
migración, 5, 6, 7, 1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 18, 21, 22, 32, 33, 37, 40, 42, 43, 44, 45, 54, 63, 68, 70, 72, 73, 74, 81, 91, 92, 94, 98, 108, 109, 117, 119, 143, 144, 147, 148, 149, 151, 152, 153, 155, 156, 161, 162, 163, 164, 170, 173, 178, 180, 181, 190, 194, 195, 204, 206, 207, 208, 210, 214, 217, 218, 226,

228, 241, 242, 245, 249, 250, 251, 254, 264, 265,
267, 269, 270, 272, 273, 275
migración de disciplinas, 163
migración de la cadena de valor añadido, 190
migración política, 98, 270
migraciones, 5, 6, 7, 1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 18, 21, 22, 32,
33, 37, 40, 42, 43, 44, 45, 54, 63, 68, 70, 72, 73,
74, 81, 91, 92, 94, 98, 108, 109, 117, 119, 143,
144, 147, 148, 149, 151, 152, 153, 155, 156, 161,
162, 163, 164, 170, 173, 178, 180, 181, 190, 194,
195, 204, 206, 207, 208, 210, 214, 217, 218, 226,
228, 241, 242, 245, 249, 250, 251, 254, 264, 265,
267, 269, 270, 272, 273, 275
migrante, 6, 2, 3, 7, 42, 68, 71, 72, 74, 80, 81, 91, 94,
95, 98, 104, 105, 109, 115, 137, 146, 162, 163,
170, 200, 218, 226, 245, 269, 270, 271, 273
migrante interno, 245
migrantes, 1, 6, 16, 33, 42, 43, 45, 46, 69, 70, 71, 72,
73, 79, 80, 84, 86, 89, 92, 94, 98, 100, 108, 130,
134, 137, 141, 162, 167, 189, 192, 193, 205, 214,
215, 217, 226, 228, 229, 231, 242, 254, 264, 268,
269, 270, 271, 272, 273
mimetismo, 101
mimetización, 101, 236
minimalismo, 121, 141, 176, 178
misiones, 44, 124, 127, 219
mismedad, 48, 55, 58, 59
mismo, 7, 4, 6, 8, 9, 14, 16, 18, 22, 25, 26, 28, 29, 31,
36, 37, 38, 39, 40, 41, 48, 50, 53, 54, 55, 58, 59,
61, 64, 72, 74, 77, 85, 93, 94, 98, 104, 105, 109,
113, 115, 119, 120, 121, 123, 125, 130, 132, 136,
137, 141, 148, 155, 161, 162, 164, 169, 170, 173,
176, 177, 178, 180, 188, 203, 204, 205, 206, 207,
210, 215, 217, 224, 227, 228, 230, 233, 235, 236,
237, 249, 253, 254, 261, 262, 263, 265, 266, 268,
271, 276
modernidad, 11, 13, 14, 25, 27, 28, 29, 49, 62, 135,
136, 218, 219, 263
Modernidad Colonialidad, 5, 23, 24, 25, 27, 28, 29,
30, 263
modernismo, 12
modernista, 12, 215
monopolios, 28, 38, 39, 40
montaje digital, 80, 103, 277
movimientos migratorios, 8, 151, 161, 162, 178,
199, 225, 260
mundial, 1, 13, 14, 15, 16, 25, 29, 34, 35, 36, 37, 39,
41, 46, 60, 61, 146, 154, 161, 162, 170, 179, 180,
181, 202, 242, 249, 251, 254, 261, 273
mundialismo, 249
mundialización, 169, 266
mundo, 2, 3, 13, 14, 15, 16, 19, 23, 25, 26, 27, 28,
29, 31, 32, 36, 37, 39, 41, 42, 46, 48, 50, 56, 57,
58, 59, 61, 64, 65, 66, 77, 78, 82, 83, 90, 96, 98,

99, 109, 112, 113, 120, 121, 124, 126, 127, 128,
130, 133, 135, 140, 149, 155, 156, 162, 164, 166,
167, 169, 170, 179, 180, 184, 185, 189, 200, 203,
204, 207, 209, 218, 235, 250, 251, 253, 254, 261,
262, 267, 270, 271
mural, 177
muralla, 227, 228, 231
Muro de Berlín, 44, 188, 218

N

nacional, 9, 37, 38, 45, 46, 64, 78, 105, 145, 146,
152, 154, 170, 195, 220, 242, 243, 250, 254, 263,
272, 273
nacionalidades, 105, 156, 179, 184, 205
nativos, 53, 81, 105, 109, 195
neo colonia, 34
neocolonialismo, 4, 52
nómadas, 98, 124, 163, 170, 207, 244, 261, 271
nomadismo, 3, 127, 135, 163, 164, 167, 170, 171,
195, 207, 255
Nueva Economía, 189

O

object cherché, 219
object trouvé, 219
objetivos, 2, 3, 5, 9, 13, 16, 17, 68, 85, 92, 93, 102,
118, 180, 187, 205, 230, 249, 266
objetos artísticos, 191, 257, 273, 278
obras, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 21, 22, 29, 59, 69, 71, 78, 79,
80, 82, 85, 86, 89, 94, 96, 98, 101, 102, 103, 104,
105, 106, 109, 110, 113, 119, 120, 121, 124, 125,
126, 127, 130, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 141,
142, 144, 145, 148, 152, 153, 154, 156, 157,
160, 161, 163, 165, 166, 167, 168, 169, 170,
175, 176, 177, 178, 179, 180, 186, 187, 188, 189,
190, 194, 199, 200, 202, 204, 205, 206, 207, 211,
212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221,
224, 225, 226, 227, 229, 230, 231, 234, 235, 236,
237, 238, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 248, 249,
250, 253, 254, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263,
264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273,
274
opresión, 37, 49, 64, 214
origen, 3, 4, 5, 8, 15, 46, 58, 68, 71, 72, 73, 81, 84,
86, 87, 92, 94, 102, 105, 106, 110, 111, 122, 124,
131, 145, 153, 156, 157, 161, 162, 167, 171, 178,
179, 193, 195, 199, 213, 220, 237, 238, 263, 265,
269, 270, 271
otredad, 55, 57, 58, 59, 61, 78, 80, 82, 117, 212, 213
otro, 6, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 15, 20, 21, 22, 28, 31, 40, 48,
51, 53, 55, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66,
68, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 85, 88, 93, 96, 97,

98, 101, 102, 103, 105, 106, 113, 114, 115, 117, 118, 124, 130, 132, 133, 134, 142, 147, 153, 161, 162, 167, 177, 178, 180, 188, 191, 193, 194, 207, 210, 214, 218, 226, 233, 235, 236, 237, 238, 242, 243, 244, 249, 253, 264, 265, 266, 269, 270, 271, 272, 273

P

países, 16, 18, 36, 39, 40, 41, 43, 44, 45, 69, 70, 76, 86, 88, 89, 91, 97, 98, 100, 103, 104, 109, 111, 114, 141, 145, 146, 147, 153, 154, 155, 160, 161, 162, 165, 167, 168, 173, 178, 179, 180, 185, 186, 190, 192, 193, 206, 219, 227, 229, 240, 242, 243, 249, 251, 254, 263, 264, 269, 270, 271

pasaportes, 103, 131, 152, 178, 179

patria, 71, 76, 77, 78, 81, 137, 140, 207, 217

performance, 84, 101, 121, 131, 132, 153, 184, 198, 258

periferia, 6, 22, 23, 25, 26, 32, 48, 49, 50, 52, 53, 54, 55, 60, 61, 62, 63, 65, 162, 190, 194, 228, 231, 238, 244, 260, 269

periferias, 19, 22, 23, 25, 26, 30, 32, 38, 41, 53, 54, 55, 61, 62, 65, 154, 161, 194, 200, 207, 220, 243, 244, 260, 274

periférico, 50

periplo, 89, 92, 93, 94, 98, 137, 156, 193, 200, 210, 270, 273

pies mojados, 206

pies secos, 119, 206

pinturas, 7, 2, 8, 29, 62, 63, 93, 103, 104, 105, 108, 109, 131, 135, 136, 137, 165, 167, 171, 183, 184, 187, 188, 190, 199, 266, 268, 273, 278

poéticas, 5, 72, 85, 177, 203, 213, 231

política, 7, 1, 8, 17, 18, 25, 26, 27, 28, 29, 40, 41, 43, 59, 60, 65, 71, 80, 91, 92, 94, 104, 112, 127, 138, 148, 149, 154, 162, 166, 167, 170, 177, 186, 187, 198, 201, 203, 204, 207, 218, 224, 242, 249, 251, 270, 273

Pop Art, 186, 190

poscolonial, 4

poscoloniales, 4

poscolonialismo, 33, 48

Posmodernidad, 1, 11, 13, 14, 15, 16

posmodernismo, 11, 13

prospección de mercado, 7, 8, 183, 189, 193, 195, 230, 266, 267

proxemia, 6, 55

proximidad, 48, 55, 56, 57

publicidad, 11, 15, 53, 54, 62, 113, 133, 152, 175, 266

publicitada, 81

R

racismo biológico, 29

racismo cultural, 29

racista, 29, 53, 220, 245

Ready made, 212

riqueza, 3, 27, 45, 194, 213, 226, 231, 242, 244, 245, 246, 260, 274

rural, 148

S

salvajes, 81, 229

serigrafía, 96

simulacro, 6, 3, 100, 105

sistema, 6, 11, 23, 25, 26, 27, 28, 30, 32, 37, 38, 40, 46, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 72, 74, 81, 85, 86, 97, 100, 102, 117, 120, 146, 175, 186, 187, 188, 190, 194, 206, 207, 235, 257, 260, 261, 266, 269, 270, 274, 275

Sistema Mundo, 23, 26, 33

site specific, 224, 248, 268

Socialist Art, 185, 186

subalternizado, 21

subalterno, 20

subordinación, 3, 13, 37, 146, 220, 274

surplus, 27, 54, 258

T

táctica, 48, 85, 100, 120, 169, 177, 244, 266, 267

Teorías decoloniales, 5, 23

territorio, 22, 28, 36, 38, 45, 46, 68, 73, 77, 82, 93, 114, 117, 119, 132, 135, 142, 148, 152, 153, 161, 162, 179, 192, 194, 200, 218, 227, 238, 253, 269

trabajo, 1, 2, 6, 17, 19, 20, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 42, 54, 60, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 77, 84, 85, 86, 87, 88, 96, 100, 103, 105, 106, 109, 110, 112, 113, 120, 121, 124, 125, 126, 127, 131, 133, 134, 135, 136, 137, 141, 145, 152, 160, 161, 162, 166, 170, 174, 175, 176, 177, 187, 188, 191, 192, 193, 202, 203, 204, 206, 207, 208, 211, 212, 213, 214, 215, 218, 219, 220, 223, 224, 225, 226, 227, 230, 234, 235, 236, 241, 244, 249, 257, 260, 261, 262, 264, 265, 270, 273

trabajo físico, 120

transdisciplina, 163

transdisciplinariedad, 126, 127

transfronterizo, 146, 148, 162

tránsito, 2, 3, 5, 88, 93, 114, 122, 127, 156, 162, 163, 164, 167, 170, 173, 178, 179, 180, 181, 228, 249, 250, 265, 269, 270, 271, 272

transnacional, 15, 29, 38, 62, 145, 192, 251

transnacionales, 15, 29, 38, 62, 145, 192, 251

transnacionalización, 6, 7, 71, 74, 168, 267
trapunto, 108, 109, 268, 277
trascendencia, 126, 159, 249
trascender, 5, 169
Tratado de Libre Comercio, 45, 146
tratados de libre comercio, 45, 146

V

valla fronteriza, 40, 77, 113, 115, 117, 119, 131, 133,
145, 148, 193, 199, 200, 226, 227, 228, 229, 231,
233, 235, 236, 237, 238, 240, 253, 258, 260, 263,
264, 265, 274, 278
viaje, 5, 69, 93, 94, 118, 119, 120, 132, 137, 160,
167, 170, 177, 178, 179, 203, 204, 208, 215, 265,
270
video, 1, 72, 76, 77, 101, 121, 131, 132, 133, 136,
169, 197, 199, 225, 234
video instalación, 77

videos, 77, 121, 131
visado, 155, 157, 179, 189, 207
visibilidad, 6, 3, 7, 68, 84, 87, 233, 236, 244, 245
visible, 7, 3, 8, 11, 30, 64, 72, 86, 93, 106, 134, 142,
167, 216, 218, 233, 236, 238, 242, 244, 246, 260,
274
visiones, 8, 13, 42, 78, 82, 109, 127, 249, 250, 262

W

work in progress, 96, 97, 124, 127

X

xenofobia, 1, 3, 214, 217, 219
xenofóbicas, 218