



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

La sinécdoque como designación simbólica del desplazamiento: conceptos clave sobre el fenómeno migratorio en artistas contemporáneos globales

Fabiola Buenrostro Nava

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.



UNIVERSITAT DE BARCELONA

DOCTORADO EN ARTE Y CULTURA: HISTORIA, ANTROPOLOGÍA, ARTE Y PATRIMONIO

LA SINÉCDOQUE COMO DESIGNACIÓN SIMBÓLICA DEL DESPLAZAMIENTO:
CONCEPTOS CLAVE SOBRE EL FENÓMENO MIGRATORIO EN ARTISTAS
CONTEMPORÁNEOS GLOBALES

FABIOLA BUENROSTRO NAVA

DIRECTORA DRA. ANNA MARIA GUASCH FERRER

ÍNDICE

RESUMEN.....	7
INTRODUCCIÓN	13
1. CONSIDERACIONES PRELIMINARES	21
2. APUNTES METODOLÓGICOS	24
3. ESTADO DE LA CUESTIÓN	26
4. PERTINENCIA	33

PARTE 1. LAS DIALÉCTICAS Y EL DEVENIR DE LA MIGRACIÓN VINCULADO AL FENÓMENO DE LA GLOBALIZACIÓN

CAPÍTULO 1. REVISIÓN DEL CONCEPTO <i>GLOBALIZACIÓN</i> DESDE UNA PERSPECTIVA MULTIDISCIPLINAR	37
1.1 CAMBIOS Y ALTERACIONES EN LA ECONOMÍA MUNDIAL	41
1.2 DIMENSIONES SOCIALES DE LA GLOBALIZACIÓN.....	45
1.3 PRESENCIA DEL CONCEPTO <i>GLOBALIZACIÓN</i> EN LOS DISCURSOS ACADÉMICOS	49

CAPÍTULO 2. REVISIÓN HISTORIOGRÁFICA DEL PROCESO MIGRATORIO INTERNACIONAL DURANTE LAS TRES ÚLTIMAS DÉCADAS	57
2.1 DESPLAZAMIENTO Y CIRCULACIÓN DE PERSONAS EN LOS TIEMPOS DE LA DESIGUALDAD SOCIAL GLOBAL	60
2.2 MIGRACIÓN. AJUSTES SOCIALES Y ADAPTACIONES POLÍTICAS	62
2.3 RECORRIDO POR ALGUNAS APROXIMACIONES TEÓRICAS SOBRE EL PROCESO MIGRATORIO	67

CAPÍTULO 3. DIALÉCTICAS EN TORNO AL CONCEPTO <i>LUGAR</i> Y SU RELACIÓN CON LA MIGRACIÓN	73
3.1 REVISIÓN DE LOS CONCEPTOS <i>LUGAR, TERRITORIO Y ESPACIO</i>	74
3.2 LA IMPORTANCIA DEL <i>LUGAR</i> Y SU RELACIÓN CON LA <i>PERTENENCIA</i> . REVISIÓN DE NACIONALIDAD, ETNICIDAD Y DIÁSPORA	81
3.3 POLÍTICAS DE MOVILIDAD Y SUS RESTRICCIONES MIGRATORIAS	91

PARTE 2. IDENTIDAD, CULTURA Y COSMOPOLITISMO EN LA COHESIÓN SOCIAL, DERIVACIONES DE LA MIGRACIÓN

CAPÍTULO 1. NOTAS INTRODUCTORIAS Y REVISIÓN DEL CONCEPTO <i>IDENTIDAD</i>.....	97
1.1 ESTRATEGIAS DE IDENTIDAD RELACIONADAS CON LA <i>MIGRACIÓN. APROPIACIÓN Y AGENCIA</i>	104
1.2 PERTENENCIA/ <i>BELONGING</i> . CONSIDERACIONES SOCIALES Y PERFORMATIVAS DEL PROCESO DE INTEGRACIÓN EN LA MIGRACIÓN	109
CAPÍTULO 2. LA CULTURA COMO MANIFESTACIÓN SIMBÓLICA Y EXPRESIVA	114
2.1 ADAPTACIÓN DE CULTURA Y TRANSFORMACIONES SOCIALES FRENTE A LA MIGRACIÓN	117
2.2 <i>ANTÍPODAS CULTURALES</i> . INTERSECCIONES PARA LA ADAPTACIÓN Y PERTENENCIA	122
2.2.1 PRECISIONES SOBRE MULTICULTURALISMO.....	125
2.2.2 REFLEXIÓN EN TORNO A INTERCULTURALIDAD	134
CAPÍTULO 3. DIALÉCTICAS DEL COSMOPOLITISMO EN RELACIÓN CON EL DESPLAZAMIENTO	136
3.1 REVISIÓN HISTORIOGRÁFICA DEL COSMOPOLITISMO	144
3.2 RECONOCIMIENTO DEL COSMOPOLITISMO DESDE LA ACADEMIA	150

PARTE 3. REFLEXIONES ESTÉTICAS SOBRE *GLOBALIZACIÓN, MIGRACIÓN Y LUGAR*

CAPÍTULO 1. INFLUENCIA DE <i>LO SOCIAL</i> EN PRÁCTICAS Y DISCURSOS ARTÍSTICOS ...	156
1.1 ARTISTAS FRENTE A LA MIGRACIÓN. MANIFESTACIONES SINCRÓNICAS	159
1.2 ARTISTAS COMO <i>AGENTES CULTURALES</i> . REVISIÓN DE CONCEPTOS Y REPERCUSIONES	163
1.2.1 HANNAH COLLINS. ESTUDIO DE CASO	167
1.2.2 BOUCHRA KHALILI. ESTUDIO DE CASO	173
1.3 TEORÍAS ESTÉTICAS. PRODUCCIÓN Y REFLEXIÓN DE ARTISTAS GLOBALES	189
1.3.1 URSULA BIEMANN. ESTUDIO DE CASO	192
1.3.2 ROGELIO LÓPEZ CUENCA. ESTUDIO DE CASO	208
1.4 PRÁCTICAS ARTÍSTICAS E INSERCIONES POLÍTICAS	216
1.4.1 SURENDRA LAWOTI. ESTUDIO DE CASO	218

1.4.2	JOSEP RODRÍGUEZ. ESTUDIO DE CASO	224
1.5	EL <i>DESPLAZAMIENTO</i> COMO MOTIVO DE REFLEXIONES ESTÉTICAS	228
1.5.1	GEORGES GEORGIOU. ESTUDIO DE CASO	230
1.6	PROPUESTAS ARTÍSTICAS E INCORPORACIÓN DE ELEMENTOS TEXTUALES.	234
1.6.1	EMILY JACIR. ESTUDIO DE CASO	236
1.6.2	OLIVIA VIVANCO. ESTUDIO DE CASO	241

PARTE 4. ACONTECER ACTUAL FRENTE AL DEVENIR DE *GLOBALIZACIÓN, MIGRACIÓN Y LUGAR* EN ESCENARIOS ARTÍSTICOS CONTEMPORÁNEOS

CAPÍTULO 1. GLOBALIZACIÓN EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO	246
1.1 VISIBILIDAD Y DIFUSIÓN	252
1.2 GLOBALIZACIÓN. IMPORTANCIA EN INSTITUCIONES ARTÍSTICAS	258
1.2.1 SAMUEL FOSSO. ESTUDIO DE CASO	262
CAPÍTULO 2. MIGRACIÓN EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO	271
2.1 MIGRACIÓN. EJE EN ALGUNOS MUSEOS Y EXPOSICIONES	273
2.2 EL TEMA MIGRATORIO EN LAS PROPUESTAS ARTÍSTICAS	283
1.2.1 ANGELA MELITOPOULOS. ESTUDIO DE CASO	285
1.2.2 SAMUEL ARANDA. ESTUDIO DE CASO	301
CAPÍTULO 3. <i>LUGAR</i> EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO	305
3.1 LA VISUALIDAD DEL <i>LUGAR</i> EN LAS EXPOSICIONES ARTÍSTICAS	309
3.2 MOVILIDAD, MIGRACIÓN Y TRAYECTORIAS EN LA PRODUCCIÓN CULTURAL DEL ESPACIO	313
3.2.1 SHILPA GUPTA. ESTUDIO DE CASO	315
3.3 LA FRONTERA COMO ESPACIO ESTRATÉGICO. LÍMITE Y LUGAR DE ENCUENTRO	320
3.3.1 SERGI CÁMARA. ESTUDIO DE CASO	324
3.3.2 YANN MINGARD Y ALBAN KAKULYA. ESTUDIO DE CASO.....	327

PARTE 5. EXPLORACIÓN DE LA IDENTIDAD, CULTURA Y COSMOPOLITISMO EN LAS PROPUESTAS ARTÍSTICAS

CAPÍTULO 1. IDENTIDAD Y REPRESENTACIÓN EN EL ARTE	333
1.1 ALGUNAS EXPOSICIONES QUE HAN REVISADO LA IDENTIDAD	337
1.1.1 NIKHIL CHOPRA. ESTUDIO DE CASO	339
1.1.2 MIAO XIAOCHUN. ESTUDIO DE CASO	347
CAPÍTULO 2. VISIBILIDAD EN EL ARTE. ADAPTACIONES CULTURALES COMO RÉPLICA A LA MIGRACIÓN	353
2.1 ADECUACIONES CULTURALES COMO TEMA DE EXPOSICIÓN DE ARTE	356
2.1.1 MIEKE BAL. ESTUDIO DE CASO	359
CAPÍTULO 3. REVISIONES DE LO COSMOPOLITA EN RELACIÓN CON LA MIGRACIÓN EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO	368
3.1 COSMOPOLITISMO. NÚCLEO TEMÁTICO DE EXPOSICIONES	372
3.1.1 DAYANITA SINGH. ESTUDIO DE CASO	377
PARTE 6. METODOLOGÍAS IMBRICADAS: ETNOGRAFÍA E HISTORIA DEL ARTE. COMPROMISO CRÍTICO DE LA SOCIEDAD	
6.1 RELACIÓN ENTRE ETNOGRAFÍA Y ARTE. MATERIALIZACIÓN EN EXPOSICIONES ARTÍSTICAS	384
6.2 EL ARTISTA FRENTE A LA RELACIÓN DE LAS PERSONAS Y LOS ESPACIOS, METODOLOGÍA TRANSDISCIPLINAR ARTE Y ETNOGRAFÍA	393
6.2.1 JOSEP-MARIA MARTÍN. ESTUDIO DE CASO	395
6.3 ESCENARIOS DE LA INTERACCIÓN. ARTISTA COMO ETNÓGRAFO	401
6.3.1 FRANCIS ALÿS. ESTUDIO DE CASO	402
CONCLUSIONES	413
BIBLIOGRAFÍA	421
LISTADO DE OBRAS	453

RESUMEN

Potenciados por el desplazamiento, los conflictos migratorios y fronterizos actuales ponen en evidencia una serie de dilemas irresueltos, pues las diferencias económicas, políticas y culturales de nación a nación definen zonas donde las relaciones se reinventan continuamente. Así, la imbricación de culturas entre migrantes y locales se manifiesta, no sólo en la línea fronteriza, sino también hacia el interior de los países involucrados en los procesos migratorios.

La superposición cultural en los países de partida o acogida es materia de creciente interés para el arte y sus agentes, ya que se halla dispuesta en los dispositivos de exposición artística, junto a la complejidad del fenómeno que va en aumento por factores socioeconómicos. Paralelamente a esta situación, los exilios han propiciado la integración a formaciones sociales diferentes a la propia, a través de negociaciones, pero también de tensiones, tanto para el individuo como para la comunidad que los recibe. Así pues, las obras que participan en esta investigación refieren a los asuntos antes descritos, junto a otros temas vinculados con los desplazamientos.

HIPÓTESIS

Las migraciones empiezan con los viajes, pero ¿qué sucede cuando el individuo llega a su destino, lugar donde puede surgir empatía o tensión entre las personas que ya ocupaban ese espacio? La hipótesis que construye este trabajo de investigación propone que la identidad de los migrantes puede ser trastocada al relacionarse con un nuevo contexto y con culturas diferentes.

En este sentido, la artista Ursula Biemann sostiene que los individuos, rodeados de una gran cantidad de imágenes y de identidades fluidas, no fijas y transicionales están en constante circulación en el presente del mundo global:

Estas cualidades de identidad son en parte el resultado de una transgresión de los discursos, pero también de la cibernovilidad y de la migración física, al igual que de un incremento

general de los viajes. Sin duda, la rápida propagación de las tecnologías de la información y la liberación de los países postsocialistas han tenido un impacto definitivo sobre la movilidad de la gente desde principios de la década de los años noventa. Aunque, desde siempre, han existido tanto la migración como los viajes.¹

Respecto a la movilidad, muchos artistas y teóricos construyen obras a partir de sus propias vivencias, pues establecerse en un lugar diferente al de origen suele estar acompañado por sentimientos de extrañeza que incitan a la revisión de identidad y de condiciones que permiten la adaptación.

Dicho sentimiento de extrañeza, precisamente, impulsa y justifica este trabajo de investigación, interesado en analizar el estado de *inestabilidad*. Así, la atención se centra en existencias translocales y prácticas culturales que se van transformando impulsadas por el constante movimiento, ya que a pesar de esta *inestabilidad*, como propone el filósofo Kwame Anthony Appiah, se pueden establecer *conversaciones*; vínculos, que se constituyen más allá de las fronteras y que pueden ser placenteros o tensos, pero al final inevitables.²

VÍNCULOS SOCIALES Y COSMOPOLITISMO

Los encuentros entre migrantes y locales ayudan a establecer enlaces — propiciados por la curiosidad hacia el *Otro*— y aprender recíprocamente o sentirse intrigados por las maneras de pensar, sentir y actuar de los demás.³ De esta manera, la diversidad que conforma la humanidad permite acceder a múltiples opciones y así configurar cotidianidades en compañía de *Otros*.

Cabe reconocer que ubicarse dentro de una perspectiva cosmopolita permite comprender que muchas prácticas artísticas de los últimos años, constituyen un dispositivo en el que se entrecruzan algunas contradicciones que proceden de lo global y que no sólo son evidencias de distintos intercambios transnacionales y translocales —producto de la economía global—, sino que

¹ Ursula Biemann, *Geography and the politics of Mobility*, Viena: Generali Foundation, 2003, p. 21.

² Kwame Anthony Appiah, *Cosmopolitismo. La ética en un mundo de extraños*, Buenos Aires: Katz

² Kwame Anthony Appiah, *Cosmopolitismo. La ética en un mundo de extraños*, Buenos Aires: Katz Editores, 2006, p. 26.

³ Kwame Anthony Appiah, *Op. cit.*, p. 137.

también modifican la manera como los individuos perciben, comprenden y se involucran con el mundo y con los *Otros*.⁴

Por lo que sigue, las obras de esta investigación forman parte de la historia del arte y se interesan en migrantes y desplazados en su búsqueda de identidad y pertenencia en el contexto global, y dan la pauta para que esta investigación busque responder a los siguientes cuestionamientos: ¿puede el arte funcionar como vínculo en las relaciones sociales o territoriales?, ¿qué significa o cuáles son las implicaciones de vivir en un mundo global, es posible visualizarlo en imágenes?, ¿cómo han influido los viajes e intercambios para vincularse y reconocerse como ciudadanos del mundo?, ¿existen elementos visuales que puedan servir como evidencias dentro del arte contemporáneo? y ¿por qué una condición de inestabilidad provoca que teóricos y artistas centren su atención en existencias translocales?

IDENTIDAD E INTEGRACIÓN

En general, la investigación permite analizar diferentes enfoques que abordan estos temas, contruidos por medio de visiones y construcciones que contribuyen a entender los desplazamientos y movimientos migratorios en el marco teórico-político de la globalización y el entorno capitalista de los últimos años. Así pues, las diferentes posturas en torno a migrantes y minorías, y su adaptación e integración, comprenden un tema por demás interesante y significativo relacionado con el arte contemporáneo.

Por lo anterior, la movilidad y el desplazamiento de cuerpos y políticas entre geografías que parten del sur hacia el norte ponen de relieve la persistencia del imaginario colonial y plantean una experiencia en el ámbito de la práctica artística que hace hincapié en encuentros y extravíos culturales como metodologías críticas que incitan a producir reflexiones dentro del universo del arte, pero también en la cotidianidad social.

CONTEXTO DE OBRAS

La crisis del modelo civilizatorio hegemónico actual, basado en el dominio

⁴ Anna Maria Guasch, *El arte en la era de lo global 1989 I 2015*, Madrid: Alianza Forma, 2016, p. 395.

tecnológico y científico —que se sostiene sobre el abuso y las relaciones de poder asimétricas— constituye el contexto de la exploración de identidad, cultura y cosmopolitismo llevada a cabo en las propuestas artísticas.

Este entorno, donde las restricciones de políticas migratorias del norte global, aplicadas a individuos y comunidades desplazadas y refugiadas del sur comprenden una forma de reproducir el proyecto de visualidad como justificación estética de la dominación, pues evoca la imagen del *Otro*, racializado, sexualizado, generalizado y categorizado como *ocupante* o *intruso*.

En consecuencia, los impedimentos de acceso a territorios de países hegemónicos perpetúan la diferencia colonial, de ahí que el concepto *resto del mundo*⁵ que designa a países y ciudadanos fuera de Europa o Estados Unidos —e incluso no sólo un *afuera* del territorio occidental, sino también del *adentro* puesto que todos los países se constituyen de centros y periferias— genere una forma de existencia que cosifica los cuerpos sometiéndolos a la apropiación y explotación que sustenta la lógica capitalista.

INCERTIDUMBRE COMO INSPIRACIÓN VISUAL

La creciente llegada de diferentes sujetos y subjetividades plantea tensiones —entre sociedades receptoras y migrantes o refugiados— que repercuten en la posibilidad real del ejercicio de ciudadanía e identidad de los desplazados, tensiones que se cuestionan en expresiones artísticas y culturales que, desde una amplia diversidad, se convierten en articuladores o reflejo de dichos conflictos y tendencias que se producen en estos territorios reconfigurados por los nuevos individuos.

Frente a la tensión de las circunstancias que representa el arribo del *Otro* a cada uno de los países, los artistas buscan formas de visibilidad para estos individuos y sus expresiones. Así, las obras actúan como dispositivos críticos y políticos que generan discursos, propuestas sociales y estéticas *mediadoras* ante la crisis geopolítica, pues buscan humanizar el drama de la migración, cuyas tragedias se viven en sitios tan distintos y distantes como las costas mediterráneas de Europa o las fronteras en América del Norte.

⁵ Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, Londres: Routledge, 1992. p. 36.

PROPUESTAS COMO RESISTENCIAS

Algunas obras que se construyen desde la confluencia de prácticas, estrategias, resistencias de migrantes originarios de países periféricos pueden ser percibidas como *desobediencias epistémicas visuales*, ya que rechazan el *colonialismo interno*.⁶

Las obras como soportes de discursos y resistencias invitan a realizar un recorrido desde diferentes perspectivas por los universos simbólicos de quienes viven y trabajan en un contexto diferente al que nacieron. Por medio de distintas estrategias de representación denuncian el exilio cultural y subjetivo en el que se encuentran los migrantes dentro y fuera de sus países.

CONTRASTES DEL MUNDO GLOBAL

Paradójicamente, el mundo globalizado se orienta, por un lado, hacia un mundo de diferencias, individualismo y *otredad* y, por el otro, hacia uno de acceso inmediato, unificación de sistemas simbólicos, imaginarios y culturales. De ahí que algunos caminos de desarrollo, que al principio parecen contradictorios, terminan sobreponiéndose en algún punto, y crean lo que el crítico e historiador Nicolas Bourriaud llama *altermodernidad*,⁷ concepto que denomina una nueva etapa en el devenir del arte contemporáneo. Así pues, el crítico ve la esencia del nuevo orden en “la cooperación entre una multitud de semas culturales mediante la traducción permanente de las singularidades”,⁸ ya que se posibilita el diálogo gracias al ejercicio de *traducción* llevado a cabo por el artista para enlazar a quienes viven en los cambios culturales —debido al desplazamiento— con el espectador.

De manera similar a lo que sucede con la lingüística, en el acto de traducir *unidades* culturales a menudo ocurren pérdidas importantes en el sentido del conjunto, y por tanto, distorsiones del mensaje. Pese a esto, el beneficio del intercambio sobrepasa los riesgos de la fragmentación del contenido. Así, el conflicto entre local y global se convierte en un diálogo a través del lenguaje universal del arte que supera la actitud *estereotipadora* hacia las manifestaciones de la diversidad cultural. En consecuencia, el arte, según Nicolas Bourriaud, tiene que dejar de clasificar las obras según pertenencias culturales o territoriales, pues

⁶ Pablo González Casanova, *Sociología de la explotación*, Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2006, p. 16.

⁷ Nicolas Bourriaud, *Radicante*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009, p. 48.

⁸ Nicolas Bourriaud, *Op. cit.*, p. 49.

resulta impensable localizar al artista y su obra dentro de un punto espacial específico.

IMBRICACIÓN EN LA IDENTIDAD

Cabe señalar que en el momento actual no existen identidades culturales puras, delimitadas por la pertenencia a un espacio; en su lugar, ocurren identidades *radicantes*,⁹ individuos unidos por la naturaleza del pensamiento nómada que establecen relaciones entre raíces culturales y experiencias adquiridas en el intercambio con el entorno —en constante transformación— y con los demás.

De este modo, la imbricación con la identidad se ve reflejada en la necesidad imperante del diálogo entre los valores culturales del artista y el discurso constituido por el arte contemporáneo establecido e influenciado por la tradición occidental, que es posible únicamente cuando la identidad cultural es fluida y trata de adaptarse a un mundo que cambia constantemente.

En suma, la exploración de identidad, cultura y cosmopolitismo en las propuestas artísticas es consecuencia de lo *transitorio* y lo *nómada*, condiciones que funcionan también como base de la estética actual. Por tanto, los mecanismos de transformación de la identidad se relacionan directamente con los procedimientos de creación dentro del mundo del arte en el marco del mundo globalizado. Respecto al campo cultural contemporáneo, cabe señalar que es inestable y las causas de este dinamismo son los procesos de globalización y multiculturalidad, incluso, a pesar de las particularidades de cada espacio en concreto. Por ende, la transformación es un proceso constitutivo de la identidad del individuo contemporáneo.

⁹ Nicolás Bourriaud, *Op. cit.*, p 22.

INTRODUCCIÓN

La presente investigación reflexiona sobre los conceptos clave del fenómeno migratorio que enmarcan los caminos que recorren los migrantes, protagonistas y modelos de cada una de las imágenes que, en conjunto, refieren a la designación simbólica del desplazamiento: sinécdoque imbricada en algunas propuestas artísticas contemporáneas, que visibilizan el lugar de migrantes y minorías en el mundo global.

Pero no se trata de un relato que involucra solamente propuestas artísticas interesadas en el desplazamiento y contacto entre migrantes y locales, también conlleva cuestionar tanto, los discursos de la historia del arte, arte contemporáneo y teorías poscoloniales, como los dispositivos de visualidad, es decir, bienales, museos y galerías, con el objetivo de establecer diálogos entre las imágenes —que dan soporte a esta investigación— y los ejes temáticos determinados por sus respectivos contextos.

Los conceptos *globalización, migración, lugar, identidad, cultura y cosmopolitismo* atraviesan todas y cada una de las propuestas artísticas que aparecen en las fronteras y los márgenes —algunas veces conflictivas—, al tiempo que funcionan como una red que sostiene otras ideas como *integración, multicultural, frontera, subalterno*, los cuales aparecen en las fracturas que surgen del choque cultural, zonas de contacto donde ocurren divergencias, desplazamientos, tensiones, rupturas y cuestionamientos de identidades.

Las obras que dan soporte a este estudio están comprometidas con su tiempo y permiten entender que éstas no son elementos aislados dentro del universo del arte, sino creaciones condicionadas por el contexto en el que surgen, obras que señalan el compromiso histórico de los artistas con su presente y su contexto social, compromiso adquirido desde el fin del mecenazgo y la dependencia económica con la burguesía, tal como lo señalaba el eslogan de artistas y escritores realistas de la segunda mitad del siglo XIX: “Cada cual debe ser de su tiempo”.

Así pues, *ser del propio tiempo* advierte que el papel de los artistas —y demás figuras socialmente comprometidas— debe corresponderse con la temporalidad y permitir expresarse a través de ellos mismos. En este sentido, la labor de los artistas no es mirar atrás o predecir el futuro, sino captar las experiencias cotidianas con sus particularidades transitorias. Además, de estar atentos al presente e interesarse en la localización del mundo, comprometerse con lo que sucede alrededor.

Además de la idea *arte comprometido con su tiempo*, es importante mencionar que hoy en día, los migrantes internacionales y sus características son el tema de innumerables estudios geográficos, demográficos, estadísticos, etnográficos, económicos, políticos, sociales, culturales y artísticos. Los desplazados son protagonistas de un número creciente de análisis que tienen origen en la historia del arte o bien en los estudios de cultura visual que se entrecruzan —la mayoría de las veces— con diversos enfoques.

De esta manera, los fenómenos *globalización, migración, cosmopolitismo, multicultural e integración*, representan el contexto común de artistas contemporáneos que conforman el corpus de obra de este estudio. Por ende su lugar de origen no es importante, puesto que comparten diversos enfoques teóricos, multidisciplinarios o artísticos, que conforman marcos de referencia enfocados en estructuras y sistemas, crisis y transformaciones propias del arte, fenómenos tan importantes que también influyen sobre mecanismos de exposición y *re-visiones* institucionales artísticas.

Desde esta perspectiva, las obras se constituyen como el producto de estructuras y reestructuraciones, conformadas como elementos que permiten plantear paradigmas como la visibilidad del migrante y su integración a un nuevo contexto. Así pues, incluir los diferentes abordajes de cada artista permite construir un acercamiento a formas y contextos de cada una de las situaciones o miradas en torno al arte contemporáneo y de su inclusión en las nuevas reflexiones estéticas alrededor de la migración.

En este sentido, mientras que algunos artistas colocan en el centro de sus reflexiones a los migrantes: las situaciones por las que atraviesan y los significados de acción que ejercen sobre los escenarios globalizados, otros, se concentran en la subjetividad de la migración o en externar y analizar la experiencia propia como

migrantes; así, comparten puntos de vista originados en el sentido que les brinda su experiencia. Cabe reconocer que el significado de la experiencia migratoria no puede reducirse a lógicas racionales ni separar o dejar de lado dimensiones afectivas o emocionales, pues las creaciones artísticas pueden ser reconocidas como una de las vías que permite acercarse aún más a dichas significaciones, pues presentan a los artistas y migrantes como tema, al tiempo que los reconocen como *agentes*, y los deslindan de perspectivas deterministas y objetivantes.

De esta manera, los artistas expresan percepciones, representaciones, significados y sentires ligados a desplazamientos individuales, subjetivos y, algunas veces, colectivos. Sus obras contribuyen a percibir a migrantes como sujetos y actores culturales, no se limitan a manifestar significaciones que se desprenden de estructuras o procesos económicos, sociales, políticos o culturales, en los cuales los migrantes sólo son vistos como cifras o estadísticas.

Por lo que sigue, algunos artistas deciden transgredir, por medio de sus obras, los límites que se edifican comúnmente entre la realidad y la ficción; se sitúan en los intersticios entre estos dos y, en consecuencia, sus experiencias dan lugar a creaciones que expresan el sentido de lo vivido de una manera diferente a la *documental*.

Ahora bien, resulta indispensable reconocer la importancia de los artistas en la representación de los cuestionamientos que suceden con los migrantes en torno a la identidad, es decir, en la revisión de cuestiones a las que se enfrenta el individuo al valorarse a sí mismo o bien al analizar cómo es percibido a través de los demás —cuestiones que siempre han tenido un papel importante en las expresiones artísticas.

Cabe reconocer que la concepción y representación de la identidad del artista ha variado enormemente a lo largo de la historia. Específicamente en el arte moderno y contemporáneo hubo varios eventos históricos decisivos que marcan un parteaguas en la concepción de la idea democrática de la identidad humana, según la cual, el individuo es el actor de su propia historia, integrante de una estructura social rígida, pero agente autónomo dentro de ésta.

Paralelamente surge la idea de que el artista expresa su verdadero *yo* a través del arte, y la creencia de que ese *yo* es único, integrado y estable, pues cada artista actúa de un modo autónomo y de acuerdo con sus propias intenciones. En

este sentido, la identidad como tema de indagación teórica y política forma parte de la historia del arte, especialmente en tiempos recientes.

Así pues, es interesante recordar, que mientras los expresionistas abstractos norteamericanos de la primera mitad del siglo xx creían que el verdadero *yo* era un individuo libre y autónomo, a partir de los años sesenta el individualismo empieza a ser desplazado por una apreciación de la identidad en términos colectivos, consecuente con discursos radicales de la contracultura y movimientos en favor de la emancipación de mujeres y otros segmentos oprimidos de la población.

Tiempo después, hacia los años ochenta la concepción de identidad en términos de pertenencia a un grupo o colectivo se volvió un tema muy popular en el arte contemporáneo, fenómeno que refleja, entre otras cosas, los cambios que la globalización o integración mundial de los mercados introducen en el mundo del arte, es decir, el universo artístico empezó a dar cabida a individuos de diversas regiones del mundo que hasta ese momento permanecían fuera del canon occidental.

De esta manera, las transformaciones tecnológicas, económicas y políticas asociadas con la globalización dan lugar a una nueva sensibilidad *multicultural*, es decir, a un reconocimiento y a una relativa aceptación de la diversidad cultural en el mundo del arte. Cabe señalar que el término *multiculturalismo* refiere a una sensibilidad que de un modo pacífico resalta y reconoce las diferencias culturales en el contexto de la globalización. De ahí que los promotores de la integración y del cosmopolitismo aboguen por las diferencias en un sentido positivo y deseable, aunque hay que reconocer que *multiculturalismo*, *identidad* y *cosmopolitismo* son motivos de polémica más que de aceptación en el mundo del arte.

Por lo anterior, merece la pena detenerse un poco para reflexionar en torno a situaciones privilegiadas o desafortunadas que dominan en el arte y que obedecen a la posición desde donde se enuncian los artistas. Para aclarar esto, resulta oportuno referirse a un caso de estudio que ayude a entender una situación que comienza a extenderse a lo largo del planeta y continúa multiplicándose con el paso del tiempo.

El artista Guillermo Gómez-Peña escribe *Wacha esa Border, Son*¹⁰ en 1986, relato donde expresa su sentir como migrante, describe la situación extraña y vulnerable en que se encuentra: ubicado culturalmente en la intersección de dos países, excluido de los eventos principales de arte chicano y apartado del entramado cultural mexicano, alejado de los discursos oficiales de la “cultura nacional”. Un momento específico de la historia en el cual Gómez-Peña y otros artistas que emigraron a los Ángeles carecían por completo de representación, así que se vieron forzados a desarrollar alternativas para formar estrategias y redes de apoyo y comunicación. La alternativa que encuentran es una conexión real entre la Ciudad de México y los centros chicanos y latinos de Estados Unidos, algo que resulta indispensable para la comprensión y la resistencia frente a la cultura dominante occidental.

De ahí que la alternativa para entablar una conexión entre arte *chicano* y *mexicano* hace frente al momento histórico caracterizado por el *internacionalismo*, cuyos artistas latinoamericanos que viven en Europa y Estados Unidos optan por una identidad cultural apoyada en ideas apreciadas como “más avanzadas”, pues provienen de capitales artísticas internacionales como Nueva York, Londres o París. Mientras que otros artistas —entre ellos Gómez-Peña— optan por una *fronteridad*, es decir, asumir la segmentación de dos territorios divididos entre la cultura occidental y el principio de la frontera México-americana, ya que su realidad está conformada por una fractura que relaciona lenguajes, tradiciones artísticas, historias y sistemas políticos diametralmente opuestos. Así, en el intersticio de estas discrepancias, los artistas se apropian de la frontera y la convierten en su casa, lugar de experimentación y ministerio de cultura.

Gómez-Peña propone que su identidad étnica está integrada por *repertorios múltiples*; el artista se reconoce como mexicano pero también como chicano y latinoamericano. Después de siete años de vivir en un lugar diferente al de su origen se describe como “intelectual migratorio y mexicano descontextualizado”.¹¹ En este sentido, su trabajo —como el de muchos otros artistas que trabajan *en* y

¹⁰ Guillermo Gomez-Peña, “Wacha esa Border, Son”, en *El mexterminator. Antropología inversa de un performancero postmexicano*, México: Editorial Océano/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002, pp. 47-58.

¹¹ Guillermo Gomez-Peña, *Idem*, p. 48.

desde la frontera— se constituye como múltiple, pues lo conforman dos tradiciones distintas, cada una con diferentes códigos referenciales. Gómez-Peña —como él mismo lo explica— articula sus propuestas artísticas desde una vertiente que proviene, por un lado, del arte popular mexicano, del boom literario latinoamericano, la contracultura capitalina de los años sesenta y los llamados “grupos” o colectivos transdisciplinarios, y por otro, del *fluxus*, poesía concreta, arte conceptual y performance.

Lo interesante de la obra de Gomez-Peña es que, contrario a lo que sucede en el arte de ese momento, caracterizado por una separación muy marcada entre el Arte producido en las capitales mundiales y los productos artísticos que surgen en la periferia, el artista imbrica y equipara las dos vertientes en sus propuestas. De esta manera, reconoce, contrarresta y se opone a algunos artistas “desterritorializados” que optan por el *internacionalismo*, pues Gomez-Peña elige asumir la coyuntura como una forma de vida y permanecer en la intersección de dos mundos, en una multirealidad donde cohabitan distintas historias, lenguajes, sistemas políticos y códigos referenciales.

Cabe resaltar que en los años ochenta —muy probablemente antes si no es que siempre—, los artistas, al igual que los migrantes decidieron vivir en los intersticios, aunque implica una *pérdida* o desfase en el vínculo con el lugar de origen, pues el desplazamiento pone en perspectiva la nacionalidad o identidad étnica, profundiza la vulnerabilidad de los individuos al ser estereotipados y rechazados, aunque también el estar fuera del lugar de origen les ofrece la posibilidad de hacer una recapitulación de la identidad personal o colectiva.

En este sentido, la búsqueda de identificación provocada por la migración no sólo es diacrónica, también puede ser sincrónica porque propicia una exploración del pasado y una proyección hacia el futuro. Así, la revisión hacia el pasado ofrece la base para afianzar la cultura de origen, mientras que proyectarse hacia el futuro brinda un objetivo para establecerse como un ciudadano en el nuevo contexto.

Ahora bien, cuando suceden los desplazamientos, ya sean voluntarios o forzados fuera del contexto original —puede ser el país o la comunidad—, sobrevienen distintos procesos o etapas de adaptación, transferencia o distanciamiento cultural. Algunas veces sucede el rechazo de los valores de la

nueva cultura o bien la reafirmación de la cultura propia. El lugar de origen suele reinventarse y el entorno inmediato se cuestiona; es una experiencia intensa que se dirige a una madurez que contribuye a una comprensión multicultural del mundo, y hacia una sensibilidad donde la frontera se resignifica, ensancha o permea culturas, idiomas, costumbres y artes.

Por ende, la migración altera hechos demográficos de manera contundente —los que se consideraban habitantes del Medio Oriente y África, actualmente forman parte de Europa, mientras que algunos latinoamericanos, de Estados Unidos—. Muchos lugares se convierten en modelos de una cultura *híbrida* llenos de incertidumbre y vitalidad, contextos de reajustes y cambios que afectan nociones como *alta cultura*, *pureza étnica* e *identidad cultural*, condiciones que se transforman en anacronismos asociados a la *modernidad*, y dan paso a consideraciones más incluyentes como *sincretismo*, *transdisciplinariedad* y *multiétnicidad*, condiciones casi inseparables del arte contemporáneo, que forman parte de importantes debates sociales y culturales.

De esta manera, los artistas que experimentan directa o indirectamente con la migración poseen una mayor disposición para transgredir fronteras, ya sean estéticas, culturales o políticas. Así pues, la identidad, tanto de los artistas como de los individuos desplazados, inevitablemente adquiere repertorios variados, pues el contacto con la migración estimula una identidad multicultural, características que también cuestionan el interés por el desfase constante que provoca una deconstrucción permanente de valores, imágenes, símbolos y tradiciones. En consecuencia, el arte deviene en un proceso colaborativo que revela una serie de correspondencias entre lo personal y lo social, mostradas por medio de diversos lenguajes artísticos y culturales que convergen en experiencias expresadas a través de las obras.

Por consiguiente, cada artista —que forma parte de este trabajo de investigación— materializa *efectos* o consecuencias de varios fenómenos imbricados: *migración*, *desplazamiento*, *cosmopolitismo* e *identidad*, y construye un territorio conceptual conectado con su contexto; pues las ideas o impulsos artísticos relacionados con estos fenómenos son investigados, estructurados y llevados a cabo para constituir propuestas orientadas a intervenir, subvertir,

confrontar, divulgar o establecer conexiones entre situaciones sociales y disposiciones artísticas.

De esta forma, cada propuesta artística se instaura desde la crítica social, negociación o activismo multicultural hasta una red internacional de comunicación alternativa, pues muchas de estas obras son concebidas como estrategias de intervención en situaciones sociales o bien como crónicas sociales o antropológicas radicales.

Cada capítulo de este trabajo de investigación reflexiona sobre *globalización, multiculturalidad, identidad, cosmopolitismo e integración* desde el arte contemporáneo, se concentra en movimientos migratorios y sus implicaciones en la producción simbólica y permite explorar múltiples propuestas teóricas que constituyen *la sinécdoque como designación simbólica del desplazamiento*, además ofrece un recorrido por la obra de una selección de artistas quienes exploran diversas estrategias propias del arte contemporáneo para conjugar estados de migración, desarraigo e integración al nuevo contexto.

Así pues, los artistas no sólo actúan como participantes conscientes de las dinámicas del arte, rituales del mercado o exhibiciones en capitales artísticas; también se reconocen como agentes que influyen en conciencias sociales y conquistan nuevos territorios políticos, culturales y estéticos.

En suma, el arte contribuye a que migrantes, artistas, teóricos e interesados en este tema puedan participar activamente en un diálogo plural y politizado, continuo, no esporádico. El arte y las nuevas reflexiones artísticas colaboran para construir un espacio intermedio, un lugar de colaboración y aceptación mutua, un territorio cultural en donde se puede dialogar y comunicar, construir, transformar y negociar identidad y cultura: intercambio esencial para el desarrollo de nuevas formas de expresión.

1. CONSIDERACIONES PRELIMINARES

El trabajo de investigación está conformado por seis partes. En las dos primeras se desarrolla una revisión teórica de los temas: *globalización, migración, lugar, identidad, cultura y cosmopolitismo*. En las últimas cuatro, estos temas se entremezclan con la revisión de la influencia de cada uno en el arte, tanto en la figura del artista como en los dispositivos de visualidad, es decir, en museos, galerías y exposiciones.

Este estudio revisa a fondo cada tema: considera las vertientes y especificidades que poseen, además explora otras disciplinas que los abordan. Por ejemplo, para construir el concepto de *lugar*, se retoman definiciones como *paisaje étnico, lugares desterritorializados y tercer espacio*; mientras que para explorar el papel que juega la fotografía contemporánea en la configuración de identidades — dentro del contexto de los fenómenos culturales migratorios— fue necesario acercarse a la cultura visual.

Delimitar el marco histórico contextual del momento en que se produjeron las obras y describir los factores sociales que afectan directa e indirectamente las transformaciones de la identidad dentro de la globalización, implica revisar acontecimientos que definen el tiempo contenido las últimas décadas. En algunos casos, es necesario referirse a tiempos anteriores, con el fin de revisar el devenir histórico que da lugar al origen y desarrollo de conceptos, como *migración, diáspora y colonización*, entre otros.

Cabe mencionar que, además de las metodologías propias de la historia del arte, se revisan otras formas de trabajo de diferentes disciplinas, como la geografía relacionada con la cultura visual, que permite atender uno de los cuestionamientos fundamentales que dan origen a esta investigación:

En el contexto de este momento de limpieza étnica, de forzada migración, de fronteras disputadas y de naciones en crisis, se impone la pregunta: ¿cómo proyectar las cuestiones de lugar e identidad, de pertenencia y exclusión, en el ámbito de la cultura visual?¹²

Responder a este planteamiento supone trazar varios vínculos entre la dislocación de individuos y la disrupción de narrativas colectivas y de lenguajes de

¹² Anna Maria Guasch, *El arte en la era de lo global 1989 I 2015*, Madrid: Alianza Forma, 2016, p. 163.

significación en el campo de la cultura visual y, posteriormente, realizar una investigación epistemológica que enfatizará las retóricas emergentes de los procesos de *desterritorialización* bajo la perspectiva de la geografía.¹³ Para desarrollar este apartado, se revisan los textos del académico y geógrafo Derek Gregory,¹⁴ del geógrafo David Hooson,¹⁵ la pensadora y geógrafa Doreen Massey¹⁶ y del filósofo Henry Lefebvre,¹⁷ entre otros.

Ahora bien, es necesario aclarar que el término *cultura* constituye un eje fundamental para esta investigación, pues no sólo refiere a una entidad o serie de rasgos que diferencian una sociedad de otra, los antropólogos Marc Abélès, Arjun Appadurai y el investigador transdisciplinar James Clifford renuevan este término y lo conciben como un sistema de relaciones de sentido que identifica y permite establecer diferencias, contrastes y comparaciones.¹⁸ Al tiempo que el crítico y teórico Frederic Jameson define *cultura* como “vehículo o medio por el cual la relación entre grupos es llevada a cabo”.¹⁹ Al tener como base estas aportaciones, es posible analizar las propuestas artísticas que abordan la apropiación y reinterpretación de productos materiales y simbólicos inherentes y ajenos, además de las fusiones de distintos elementos que marcan identidades.

Para seguir en esta misma línea, se revisa la teoría intercultural del escritor Rustom Bharucha²⁰, quien propone que la cultura es un ámbito cambiante, basada en mecanismos de interacción y confrontación. De esta manera, la cultura resalta diferencias, contrastes y comparaciones, mientras que la *intercultural* surge del encuentro con lo extraño o *exótico*, bajo el respeto y tolerancia de esas diferencias.

Es importante señalar que, en las últimas décadas del siglo xx, conceptos como *globalización*, *emplazamiento*, *identidad*, *cosmopolitismo* y *pertenencia*, en su gestación y confirmación han involucrado a historiadores del arte, antropólogos,

¹³ Irit Rogoff, *Terra Inferna. Geography 's visual culture*, Londres y Nueva York: Routledge, 2000, pp. 14-15.

¹⁴ Gregory Derek, *Geographical Imaginations*, Cambridge: Blackwell, 1994.

¹⁵ David Hooson (ed.), *Geography and National Identity*, Oxford: Blackwell, 1990.

¹⁶ Doreen Massey, *Un sentido global del lugar*, Barcelona: Icaria, 2012.

¹⁷ Henri Lefebvre, *The Production of Space*, Oxford y Londres: Blackwell, 1991.

¹⁸ Néstor García Canclini, *Diferentes, desigualdades y desconectados*, Barcelona: Gedisa, 2004, pp. 34-53.

¹⁹ Frederic Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona: Paidós, 2002, p.104.

²⁰ Rustom Bharucha, “Interculturalism and its Discrimination. Shifting the Agendas of the National, the Multiculturalism and the Global”, en *Third Text*, núm. 46, primavera de 1999, pp. 3-23.

geógrafos, teóricos culturales, curadores y artistas, pues son términos — estudiados desde diferentes disciplinas— que surgen del encuentro entre agentes locales y personas que por diversas razones se han trasladado hacia lugares distintos al de su origen, hecho que pone en tensión su identidad.

Frente al encuentro entre agentes locales y migrantes, el presente trabajo de investigación ofrece un estudio exhaustivo y puntual que relaciona y analiza propuestas artísticas por medio de conceptos teóricos, además considera condiciones sociales, políticas y culturales para contextualizar cada una de las obras.

Así pues, la aportación va más allá del encuentro entre el individuo y el entorno que éste percibe como diferente después de desplazarse, pues las obras proponen diferentes enfoques que van desde la dificultad del viaje, las políticas restrictivas del Estado y relatos sobre experiencias de adaptación, hasta la nostalgia por el lugar, familia y comunidad que se dejó atrás. En suma, lo importante es explorar las formas en que los individuos se construyen como objetos estéticos a través de su *representación*.

Es preciso señalar que los soportes artísticos analizados se conforman por fotografía, video e instalación, medios de expresión que trabajan con la dimensión simbólica de la movilidad para materializar propuestas interesadas en vínculos que se establecen entre cuerpos y lugares; además, permiten revisar las representaciones sociales que los desplazamientos traen consigo.

Otro aspecto que se discute es la función de las imágenes: dilucidar la relación entre el artista y el protagonista de su obra, antes, durante e, incluso, después de la creación de ésta, hecho que genera un estado peculiar de la realidad, del cual dependen, tanto la representación de los desplazados, como la construcción de la obra como objeto estético. En este sentido, el corpus de obra estudia las consecuencias de una travesía que implica un cambio de contexto, además de visibilizar cómo se ven afectadas la identidad y la cultura.

Otra consideración pertinente respecto a las obras es el reconocimiento de su unicidad, característica que determina un abordaje particular para cada una, la cual se desarrolla junto a su contexto social, político y cultural, al tiempo que se consideran las estrategias artísticas que la enmarcan y posicionan dentro de la esfera artística.

Finalmente, todas las propuestas refieren a temas relacionados con *migración y pertenencia* y contribuyen a cuestionar el mundo en que se vive, pues exponen asimetrías sociales y políticas susceptibles a mejorar.

2. APUNTES METODOLÓGICOS

El arte desarrollado en torno a *la sinécdoque como designación simbólica del desplazamiento: conceptos clave sobre el fenómeno migratorio en artistas contemporáneos globales* incorpora artistas y teóricos de distintas latitudes, de centros y periferias. Como propuesta narrativa constituye una investigación que abarca obras *globales*, algunas de las cuales no tienen acceso a los dispositivos de visualidad del arte, es decir, a museos, galerías y bienales, medios que les proporcionan mayor exposición. No obstante, todos los artistas e intelectuales comparten las mismas características: ser pensadores sociales, activistas culturales, embajadores y comunicadores involucrados en las grandes controversias de la época actual: *migración, globalización, multiculturalidad, cosmopolitismo e identidad*.

Esta investigación sigue un proceso que permite imbricar obras y teorías. Comienza con la ubicación de artistas enfocados en el tema de la migración para posteriormente elegir las obras que forman parte del corpus, y así entretejerlas con teorías y contextos, tanto locales como globales. Al tiempo que se recopilan fuentes bibliográficas, se revisan y analizan textos sobre historia y geografía del arte, cosmopolitismo e identidad, que permiten establecer y delimitar los temas en que se centra esta investigación. Paralelamente se consideran exposiciones, conferencias y encuentros académicos que refieren a marcos discursivos de movilidad geográfica, lugares de encuentros, migraciones, translocalidad, lugar y etnografía.

Llevar a cabo el análisis de las obras conduce a revisar las características y recursos formales de las propuestas. Para ello se retoman algunos planteamientos en torno al estudio de la imagen de autores como el historiador y teórico de la fotografía André Rouillé²¹ y la curadora independiente Charlotte Cotton,²² quienes

²¹ André Rouillé, *La Photographie. Entre document et art contemporain*, París: Gallimard, 2005.

²² Charlotte Cotton, *The Photograph as Contemporary Art*, Londres: Thames & Hudson, 2004.

relacionan la fotografía con el arte contemporáneo.

El trabajo adopta una perspectiva transdisciplinaria al interpretar las obras desde disciplinas, como la antropología, geografía y etnología, entre otras, con la finalidad de conocer las ventajas epistemológicas y de equilibrio descriptivo e interpretativo que estas ofrecen.

De esta manera, imbricar metodologías contribuye a generar espacios de confrontación de los discursos del arte desde diferentes perspectivas. Así pues, ampliar lo disciplinar a través de lo *inter*, *multi* o *trans* supone un gesto crítico que demanda la posibilidad de que el contexto sea de otra manera para crear nuevas cartografías del conocimiento.

Cabe reconocer que las transformaciones sociales permiten superponer disciplinas, pues es donde tienen lugar las resonancias, adopciones, adaptaciones e intercambios entre saberes, que horizontalmente experimentan y colaboran para que nuevas estrategias artísticas se consoliden desde lógicas de nuevos procesos de creación y circulación que suponen retos en la gestión y producción artística y cultural.

Imbricar disciplinas es una propuesta para acercarse al arte desde su desbordamiento como —precisamente— disciplina, y así ofrecer una mirada crítica y analítica sobre las obras desde su interrelación con otros saberes, con propuestas artísticas que también cruzan fronteras disciplinares en sus prácticas.

Así pues, el trabajo de los artistas que trabajan, por ejemplo, con una metodología etnográfica sugiere reflexiones a propósito de la creación *transdisciplinar*, pues algunos proyectos consideran que la puesta en práctica de este tipo de conocimiento favorece procesos de transformación social y política. Puesto que el diálogo transdisciplinar es una forma para responder a los contextos sociales con miras a modificar las cotidianidades de los individuos en ámbitos tan variados como el social, cultural, económico, ambiental y político.

Por lo anterior, además de utilizar una *transdisciplina* para imbricar términos de historia del arte con sociología, antropología, geografía, filosofía, etnología, entre otras, también se experimenta como una forma de trabajo que permite abordar cada uno de los objetos de estudio, pues algunas obras invitan a salirse del campo de lo investigado para cuestionar otras dimensiones de lo real social, y así discutir las ideas en torno a *cultura* o *identidad*.

Ahora bien, la metodología utilizada puede compararse con un *montaje armónico*, comúnmente utilizado en la edición de películas, es decir, se superponen conceptos teóricos a propuestas artísticas, con base en contenidos e ideas compartidas. Así pues, las obras dictan —a través de sus enfoques particulares— cada uno de los fenómenos a los que refieren, ya sea a través de críticas o de énfasis en situaciones asimétricas en torno a desplazamiento, cultura, identidad o políticas migratorias, entre otros factores en las que el arte puede intervenir para captar la atención tanto del espectador como de todos los agentes involucrados en el mundo del arte.

En este sentido, las injusticias siempre deben ser expuestas y las verdades reveladas, aunque esto tampoco es suficiente, pues las alteraciones e incertidumbres del presente deben revisarse examinando y confrontando el pasado con el presente, una oportunidad que las obras contenidas en este trabajo de investigación permiten llevar a cabo.

Así, el arte contribuye para menguar condiciones de desigualdad, favorecer la inclusión y luchar contra la violencia, aunque cabe reconocer que éstas son funciones del Estado. Por esta razón, la artista y académica Mieke Bal²³ reconoce la importancia del artista para trabajar en la visibilidad de los conflictos, pero no en la intervención para solucionarlos. Por tanto, el arte contribuye a advertir problemas y negociar para encontrar acuerdos a favor de los desplazados.

3. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Revisar los conocimientos e investigaciones previas en torno a *migración, desplazamiento, lugar, identidad, cultura y cosmopolitismo* proporciona la base para entender su importancia en el abordaje de artistas a través de obras desde la perspectiva del arte contemporáneo. De este modo, el estado de la cuestión contribuye a elaborar conceptos propios que retoman y complementan los establecidos por autores provenientes de múltiples perspectivas.

²³ Mieke Bal, “Conceptos viajeros en las humanidades”, en *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, núm. 3, Murcia, 2006, pp. 28-77.

En este sentido, cabe reconocer que el antropólogo Arjun Appadurai a través de *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*²⁴ ofrece un marco para el estudio de la globalización, ya que presenta una teoría que percibe a los medios de comunicación y movimientos migratorios como los principales ángulos desde donde es posible percibir cambios y explorar efectos de ambos fenómenos en el *trabajo de la imaginación*. De esta manera, las migraciones —sumadas al flujo de imágenes a través de los medios masivos— generan un nuevo orden de inestabilidad en la producción de las subjetividades modernas.

El antropólogo propone prestar atención a la relación entre los planos y las dimensiones de flujos culturales globales, donde se encuentra el *paisaje étnico*,²⁵ concepto fundamental para el análisis de artistas y corpus de obra, pues vincula las migraciones con los efectos que éstas crean en el contexto actual, planteamiento que también se puede utilizar cuando se globalizan tanto características físicas, lenguaje y lugar donde se habita, como los vínculos entre parientes.

Ahora bien, el filósofo Gilles Deleuze y el psicoanalista, filósofo y semiólogo Félix Guattari desarrollan —como ellos mismos lo denominan— una *teoría de las multiplicidades* a través de la cual superan el discurso filosófico y lo ubican en una encrucijada en la que confluyen diferentes prácticas disciplinarias y, en consecuencia, favorecen la emergencia de los estudios culturales.

Dentro de este marco se destaca el vínculo entre la obra de los autores y la geografía mediante el concepto *desterritorialización*, término que ayuda a comprender las prácticas humanas de la migración.

En este sentido, y desde una perspectiva crítica, la geografía considera al territorio como una construcción social, resultado del ejercicio de las relaciones de poder²⁶ y de vínculos materiales y simbólicos, consecuentes de la producción de un espacio que confluye a partir de vivencias, percepciones y concepciones particulares de individuos, grupos y clases que lo conforman. Así, para Deleuze y Guattari, el deseo —más que el poder— crea territorios, ya que éste comprende

²⁴ Arjun Appadurai, *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*, Montevideo: Ediciones Trilce, Fondo de Cultura Económica, 2001.

²⁵ El *paisaje étnico* y los otros cinco planos de flujos culturales globales son desarrollados en: Arjun Appadurai, *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*, Montevideo: Ediciones Trilce, Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 46.

²⁶ El poder desde la perspectiva de Foucault es productivo y no sólo represivo, se encuentra presente en todas las relaciones sociales, el poder sólo existe cuando se traduce en acción. Véase: Gilles Deleuze, André Glucksmann, *et. al., Michel Foucault, filósofo*, Barcelona: Gedisa, 2009, p. 29.

una serie de *agenciamientos*, a saber, elementos constitutivos del territorio que operan también en la desterritorialización en donde nuevos encuentros, agenciamientos, funciones y relaciones son necesarias.

En su libro *Mil mesetas*²⁷ proponen:

Todo agenciamiento es en primer lugar territorial. La primera regla concreta de los agenciamientos es descubrir la territorialidad que engloban, pues siempre hay una. El territorio crea el agenciamiento. El territorio excede a la vez el organismo y el medio, y la relación entre ambos; por eso el agenciamiento va más allá también del simple 'comportamiento'.²⁸

En consecuencia, el término *agenciamiento* resulta fundamental para esta investigación, pues permite pensar en una geografía de espacios nómadas, de movilidad, y reconocer la multiplicidad que ofrece la desterritorialización, concepto que implica la desarticulación del referente clave de las culturas: el *territorio*, espacio común donde se materializan las prácticas que delimitan las fronteras entre un *adentro* y un *afuera*. Así, *desterritorialización* se aplica a personas o grupos étnicos que trascienden los territorios, los abandonan, pero después tienen que *reterritorializarse*, es decir, ocupar, reconstruir y habitar espacios múltiples que deben ser reconstruidos y reconfigurados con nuevos agenciamientos. Cabe señalar que precisamente la *reterritorialización* motiva encuentros entre artistas y migrantes, y por tanto provoca la creación de las obras que dieron origen a esta investigación.

En cuanto al concepto *espacio*, el geógrafo e investigador Edward Soja,²⁹ contribuye a reubicar la geografía dentro del contexto de la teoría social contemporánea, mediante el análisis de la espacialidad de la vida social, planteamiento desarrollado a partir de la obra de Henri Lefebvre³⁰ sobre la producción social del espacio, en la que este último centra su atención en el espacio social, tanto abstracto, en virtud de la intercambiabilidad de sus componentes, como concreto debido a su realidad y localización social. En

²⁷ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Madrid: Pre-Textos, 1997.

²⁸ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Op. cit.*, p. 513.

²⁹ Edward Soja, *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real and Imagined Spaces*, Boston: Wiley-Blackwell, 1996.

³⁰ Henri Lefebvre, *La producción del espacio*, Madrid: Capitán Swing, 2013.

consecuencia, el espacio es homogéneo y diferenciado al mismo tiempo, es decir, constituye una contradicción dialéctica.

De esta manera, el análisis de la producción social del espacio es abordada por Lefebvre como un proceso histórico a través de tres ámbitos: 1) prácticas espaciales, 2) representaciones del espacio y 3) espacios de representación, estos últimos reconocidos como lugares habitados por usuarios, pues son contraespacios simbólicos y de resistencia.

Por su parte, Soja define *espacialidad* como el sitio producido por el conjunto de relaciones sociales, económicas, políticas y culturales entre individuos y grupos. Por ende, la espacialidad se torna concreta, material y contingente, pero también contradictoria y dialéctica. Asimismo, se puede describir como medio y resultado de la dinámica de la sociedad, pues la existencia social se vuelve concreta en la espacialidad, ya que constantemente es reajustada, reestructurada, y en contradicción y conflicto.

Para Soja, el primer espacio es el espacio *percibido*; el segundo, el *concebido* y el tercero, el *vivido*; este último constituye el de la *diferenciación*, un espacio de alteridad, confrontación y mestizaje, de unión entre lo real y lo imaginario, y de superación de las lógicas binarias de la modernidad (clase, género, raza) en la búsqueda de nuevos lugares creados por la diferencia.³¹ Este espacio —el tercero— es resultado de interacciones de una cultura en constante cambio, es decir, un lugar de coexistencias y entretejidos, donde es posible elaborar estrategias de identidad singular, pero también de colaboración y réplicas.

Ahora bien, las imágenes constituyen una forma de abordar la relación del ser humano con su entorno; se establecen como una expresión del vínculo de las personas con su contexto. De ahí que la geografía se relacione con la cultura visual para hacer frente a la cultura contemporánea, dado que la geografía es un referente obligado en las cuestiones de inclusión y exclusión, ya que da sentido de identidad y pertenencia.

La teórica y curadora Irit Rogoff, en *Terra infirma. Geography's visual culture*,³² explora la forma en que la geografía delinea las relaciones entre sujetos y lugares, y examina su autenticidad y prácticas como un lenguaje en crisis. Rogoff

³¹ Anna Maria Guasch, *El arte en la era de lo global 1989 I 2015*, Madrid: Alianza Forma, 2016, p.162.

³² Irit Rogoff, *Terra Infirma. Geography's visual culture*, Londres y Nueva York: Routledge, 2000, p. 8.

analiza la definición de *pertenencia* en combinación con la geografía y sus significantes visuales, así como relaciona la dificultad del arte contemporáneo con los problemas de la geografía y las distintas estrategias alternativas que existen para hablar de la relación de las personas con los espacios que habitan, de manera que las imágenes puedan contribuir a entretejer vínculos sociales al crear identificaciones, aunque también —entre otras cuestiones— contribuyan a visibilizar alteridades y asimetrías.

Por lo anterior, Rogoff³³ trabaja desde un campo que se localiza como punto de encuentro de prácticas creativas, en torno a lo filosófico y lo político. Entonces considera a la cultura visual como una geografía relacional, es decir, sus componentes no son analizados desde una perspectiva particular; todo se relaciona, por tanto, no existe una metodología única.

También es importante referir a la relación que establece el artista con el *agente*, representado a través de la propuesta etnográfica, ya que algunos creadores de las obras se corresponden con la figura del *artista como etnógrafo*, agente que plantea relaciones entre personas y lugares, de manera que el artista dirige su mirada a las identidades que se van generando en espacios vividos, y centra su atención en temas como desplazamiento, migración, identidad, en historias y lugares.

En este sentido, cabe reconocer que existe una conexión entre identidad y reconocimiento, pues el arte funciona como un lenguaje que permite dialogar, no sólo en la delimitación de las identidades de los fotografiados, sino que también funciona como un intercambio entre fotografiado y artista, y entre artista y público que observa y dialoga con la obra. Entonces, la construcción de la identidad es consecuencia de las relaciones dialógicas.³⁴

En *Dilemas de la cultura*, el historiador y crítico de la antropología James Clifford³⁵ propone una actitud epistemológica, que se retoma en esta investigación, pues contribuye a reconocer que las culturas operan de manera dialógica, lo que

³³ Marina Vives, Sonia Fernández Pan, *Una conversación con Irit Rogoff. ¿Dónde nos ubicamos en todo esto?* Tomado de <<http://www.a-desk.org/highlights/Una-conversacion-con-Irit-Rogoff.html>>. Consultado en marzo de 2021.

³⁴ Charles Taylor, *El multiculturalismo y la "política del reconocimiento"*, México: Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 65.

³⁵ James Clifford, *Dilemas de cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Barcelona: Gedisa, 2001.

hace posible reconocer zonas de contacto; así, los componentes o participantes de esta zona de afectación posibilitan que surjan interpretaciones y conversaciones. Clifford propone que el artista como etnógrafo se enfrenta a una cultura con multiplicidad de estructuras complejas, extrañas, irregulares y poco claras. Por consiguiente, el artista, tal como los etnógrafos, tiene que captarla, interpretarla y explicarla.

Por su parte, el crítico e historiador del arte Hal Foster,³⁶ a través de *El retorno de lo real* dedica un apartado al artista como etnógrafo. En torno a esto, cabe recordar que, a finales de la década de los ochenta del siglo pasado, al integrarse el arte al campo de la cultura, las artes adquieren notoriedad en la reflexión sobre la antropología. Así pues, el artista realiza un proceso etnográfico al incidir en la cultura de un sitio y, al mismo tiempo, aprende de la misma cultura que lo influye. De esta manera, el *giro etnográfico* del arte puede ser visto como un arte comprometido, pues desde los contextos de la vida cotidiana y la cultura se accede a las diferentes realidades mediante la etnografía, ya que proporciona un acceso a la diversidad, así como asume y reconoce las consecuencias de ésta.

También se aborda el *giro cosmopolita* para establecer la noción del *cosmopolitismo*, primordial a lo largo de la tesis. Históricamente este término proviene de la Grecia antigua, del concepto *ciudadano del mundo*, ideado por el filósofo griego Diógenes y posteriormente elaborado por otros filósofos como Antístenes y Zenón, todos ellos extranjeros en la *polis*. *Cosmopolita* refiere a inclusión, igualdad y a la idea de una comunidad universal en oposición a lealtades particulares que suponen pertenecer a un Estado nación.³⁷

Por consiguiente, el cuestionamiento hacia las formas locales de pertenencia se erige como una motivación para todas las corrientes posteriores del cosmopolitismo que muestran una preocupación por formas de pertenencia a una comunidad global más allá de la que se nace. Así, el cosmopolitismo actual se distingue por una preocupación de *unicidad*³⁸ del mundo generada por la globalización.

³⁶ Hal Foster, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid: Akal, 2001, pp. 175-208.

³⁷ Robert Fine, Robin Cohen, "Four Cosmopolitan Moments", en S. Vertovec y R. Cohen (eds.) *Conceiving Cosmopolitanism*, Oxford: Oxford University Press, 2002, p. 137-162.

³⁸ Término propuesto por Roland Robertson, *Globalization. Social Theory and Global Culture*, Londres: Sage, 1992, p. 14.

En el mismo orden de ideas, a través de *Routes. Travel and Translation in the Late Twenty Century* ³⁹ James Clifford analiza la construcción de las identidades por medio de la escritura del viaje para enfocarse en la cultura como derivada de los *cosmopolitismos interconectados*, pues el historiador reconoce que las interconexiones aumentan la producción de conocimiento sobre historias, tradiciones, música, libros y otras expresiones culturales que se benefician del desplazamiento. Así pues, el viaje forma parte del proceso para aprender las historias y cultura de los demás.

Mientras que Appiah, a través de *Cosmopolitismo. La ética del mundo* explica:

El cosmopolitismo implica que tenemos obligaciones más allá de aquellos a quienes nos vinculan lazos de parentesco o ciudadanía, y hemos de tomar en serio el valor de vidas humanas particulares, no sólo la idea abstracta [...] No hay lealtad local que justifique olvidar que cada ser humano tiene responsabilidades respecto de todos los demás.⁴⁰

El filósofo señala la necesidad de desarrollar el hábito de coexistencia para lo cual el cosmopolitismo propicia un diálogo entre “culturas universalistas”, sensibles a las maneras en donde el contexto histórico puede reconfigurar cultura e identidad. De esta manera, el interés del cosmopolitismo recae en los espacios donde se desarrolla un intercambio cultural:

El problema de la comunicación intercultural puede parecer inmensamente difícil en teoría, cuando intentamos imaginar en abstracto la comprensión de un extraño. Pero la antropología nos proporciona una gran lección al mostrar que, cuando el extraño ya no es imaginario sino real y presente —alguien que comparte conmigo una vida social humana— podrá gustarme o no gustarme, podré estar de acuerdo o en desacuerdo con él, pero, si eso es en realidad lo que ambos queremos, terminaremos entendiéndonos.⁴¹

Una de las primeras hipótesis de esta investigación es que algunos diálogos establecidos dentro del cosmopolitismo representan el impulso para fomentar

³⁹ James Clifford, *Routes. Travel and Translation in the Late Twenty Century*, Cambridge: Harvard University Press, 1997.

⁴⁰ Kwame Anthony Appiah, *Cosmopolitismo. La ética en un mundo de extraños*, Madrid: Katz Editores, 2007, p. 18.

⁴¹ Kwame Anthony Appiah, *Op. cit.*, p. 139.

algunas de las estrategias artísticas que constituyen y se analizan en este trabajo académico.

En suma, el cosmopolitismo constituye una estrategia que permite o colabora en la ampliación de horizontes, ya que aporta nuevas vías para la conexión con otras sociedades, culturas y pensamientos, no sólo a través de la migración, sino también por medio del diálogo.

El cosmopolitismo, aunado a la globalización, permite ubicar y reconocer al *Otro* artista, un ser que habita en el mundo global y se interesa en el discurso de los *territorios*, artista que reúne, crea, cuestiona, relata y expone información icónica sobre temas universales; que descubre, analiza y visibiliza aspectos del mundo actual: democracia, justicia, otredad, migración, desarraigo y diáspora.⁴²

4. PERTINENCIA

La relevancia de los desplazamientos humanos es un tema significativo para algunos artistas dentro del arte contemporáneo. Paralelamente también es estudiado por algunas disciplinas sociales como la antropología, geografía o sociología, por mencionar algunas. Así, el arte y las disciplinas sociales comparten un interés común que busca, entre otros aspectos, dar cuenta y explicar las razones y condiciones de la movilidad en diversas escalas.

Cabe señalar que —en este nuevo siglo— enfrentar la complejidad del fenómeno, de las diversas lógicas que se desarrollan y de los distintos matices sociales, históricos y culturales con los que se puede dibujar el mapa de los movimientos sociales migratorios, implica un reto para el arte, tanto para los artistas como para sus dispositivos de visibilidad.

Por tanto, el objetivo de este trabajo es estudiar e interpretar algunas estrategias de acercamiento artístico, social y cultural, en torno al complejo fenómeno de la migración, así como analizar las reacciones visuales que coadyuvan a su mejor comprensión y posible intervención, cuyo análisis centra su atención y discusión en propuestas artísticas que permiten conocer y comprender la forma en que los desplazamientos —que caracterizan el mundo actual— son expresados a

⁴² Anna María Guasch, “La memoria de otro en la era de lo global”, en *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*, núm. 1, vol. 2, 2014, pp. 81-91.

través del arte.

Basta reconocer que en la actualidad, la movilidad humana ha cobrado un gran auge, pues históricamente, los individuos se han desplazado —solos o en colectivo— en busca de mejores horizontes. Los fenómenos que provocan ese movimiento son innumerables como también lo son las diversas reacciones que los gobiernos despliegan para mantener un dominio fronterizo que endurece los controles en los límites geográficos; aunque cabe reconocer que algunas veces se vuelven porosas y flexibles al responder sobre todo a fines políticos y necesidades del mercado laboral.

Existen varios fenómenos que corren a la par del desplazamiento y de las barreras reales o imaginarias que dividen a los países; por tanto, es frecuente apelar al derecho de asilo o refugio, peticiones acompañadas de reclamos que exigen respetar los derechos humanos de quienes se movilizan.

Por todo lo anterior, resulta pertinente desarrollar esta investigación enfocada en estudiar contextos locales y globales que se circunscriben tanto en vivencias de artistas, como en la historia particular de cada una de las obras que éstos desarrollan para referirse a tan complejas situaciones.

De esta manera, enfocarse en obras relacionadas con su contexto permite analizar y cuestionar las concepciones de *territorio* y ofrecer la posibilidad de revisar historias —regularmente ignoradas o suprimidas— que muestran oportuno enfocarse en la visibilidad después del desplazamiento, pues son propuestas que refieren a conexiones que parten de preocupaciones similares en contextos completamente diferentes, es decir, historias que suceden entre artistas y migrantes, y que hacen visibles situaciones locales consecuentes de problemas globales.

Es importante señalar que la migración ofrece posibilidades de diversificar, tanto de manera personal para los migrantes como de manera estética para los artistas. Así, las posiciones o propuestas se van enriqueciendo debido a que se originan en dos o más tradiciones distintas; además, contienen códigos referenciales múltiples que pueden provenir de expresiones populares del lugar de origen y combinarse o fusionarse con propuestas artísticas que se reconocen en la escena internacional.

Así pues, los flujos migratorios contribuyen, por un lado, a crear una cultura más experimental, multifocal y tolerante y, por otro, a establecer alianzas culturales con otros individuos que se encuentran más allá de los nacionalismos, y ayudan a adquirir una verdadera conciencia política, pues ofrecen opciones para el comportamiento social y estético.

En relación con esto, las propuestas contenidas en esta investigación comparten intereses temáticos: enfrentamiento continuo con la otredad cultural, acceso al multiculturalismo, destrucción de fronteras y creación de cartografías alternativas, además de la crítica a la cultura dominante de los países.

Por lo que sigue, las obras que se originan en los encuentros entre migración y cosmopolitismo plantean realidades híbridas y visiones de encuentros, así como ofrecen desarrollar y practicar la epistemología de la multiplicidad y la semiótica fronteriza.

En suma, este proyecto implica analizar e imbricar algunos fenómenos actuales —*globalización, emplazamiento, identidad, cosmopolitismo y pertenencia*— que afectan a la mayoría de los habitantes del planeta en torno a propuestas artísticas y teorías desarrolladas frente a éstas. Práctica que resulta por demás pertinente, sobre todo al tener en cuenta que en la historia del arte existen imágenes y objetos que han representado las migraciones de diferentes formas y desde diferentes aproximaciones, las cuales no sólo forman parte integral de esta disciplina, sino también evidencian intercambios culturales, políticos y sociales.

Ahora bien, algunos artistas han creado estrategias para visibilizar movimientos, desplazamientos, viajes y diásporas como parte fundamental de sus respectivos entornos. De esta manera, la migración ha tenido representaciones puntuales en obras, objetos, imágenes y estrategias artísticas durante toda la historia del arte, las cuales permiten pensar que el arte produce un imaginario de la migración.

PARTE I. LAS DIALÉCTICAS Y EL DEVENIR DE LA MIGRACIÓN VINCULADO AL FENÓMENO DE LA GLOBALIZACIÓN

CAPÍTULO 1. REVISIÓN DEL CONCEPTO *GLOBALIZACIÓN* DESDE UNA PERSPECTIVA MULTIDISCIPLINAR

La presente investigación considera obras que dan lugar a propuestas con planteamientos artísticos que entrecruzan situaciones y condiciones sociales, estéticas y culturales, imposibles de aislar. Por consiguiente, es importante revisar y establecer, desde una perspectiva multidisciplinar, aquellos conceptos que influyen en las propuestas artísticas, con el fin de contextualizarlas.

Un concepto que resulta fundamental es el de *globalización*, entendido como aquel fenómeno que propicia y circunscribe muchas de las situaciones sociales actuales, además de que marca el quiebre histórico en la organización económica, política, social y cultural. Es un concepto ha sido abordado desde muchos ángulos y disciplinas.

Para crear espacios de análisis y confrontar algunos discursos del arte, es necesario partir de una perspectiva multidisciplinaria que considere los diferentes enfoques que representan distintas maneras de producir conocimiento sobre y a través del arte, para definir conceptos relevantes en esta investigación. Trabajar de esta manera es un reto epistemológico que, además, supone un gesto crítico que demanda la posibilidad de crear nuevas cartografías del conocimiento.

Es importante destacar que las innovaciones o cambios en materia del conocimiento se dan en el seno de transformaciones sociales, porque es allí donde tienen resonancia. La adaptación e intercambio entre saberes y la colaboración sucede a través de la integración de diferentes lenguajes y contenidos. El acercamiento al arte desde el desbordamiento de la noción de disciplina ofrece una mirada crítica y analítica sobre el arte en interrelación con otros saberes, por lo que se pretende establecer un recorrido por las obras de varios artistas que debaten contextos sociales y cuestionan las cotidianidades de los migrantes tanto

en el ámbito social y cultural como en el económico y político, al tiempo que se presentan como estrategias para crear espacios de resistencia o divergencia.

No existe una definición común y definitiva de *globalización*; este término es utilizado en diversos sentidos, sin embargo, se puede establecer que su núcleo es económico y tecnológico, pues se manifiesta y concreta en las finanzas, el comercio, la producción, los servicios y la información.

El economista político James H. Mittelman considera que la globalización “es una fusión de procesos transnacionales y estructuras domésticas que permiten que la economía, política, cultura e ideología de un país penetren en otro. La globalización es inducida por el mercado, no es un proceso guiado por la política”.⁴³ De acuerdo con esto, la globalización es una sucesión de cambios que han conectado diversas regiones del mundo entre sí y han proyectado los efectos del acontecer en diversos campos de la geografía planetaria, sin embargo, este proceso no es igual de región en región; sus formas de expresión y significado se ven afectados o difuminados por relaciones de poder que colocan en una nueva dimensión las diferencias sociales y culturales al interior y entre las sociedades.

La globalización es totalmente asimétrica y desigual, su poder e influencia, así como sus mecanismos, se distribuyen dependiendo del nivel de desarrollo económico y el poder militar y cultural de cada lugar; por tanto, la globalización también es impredecible, no se pueden establecer o prever sus alcances y el significado de sus efectos y consecuencias. Gracias a la globalización se ha presentado una reorganización espacial de la producción, en consecuencia, las industrias han penetrado muchas fronteras, y los mercados financieros y la difusión de productos idénticos han llegado a países distantes, aunque también con esa cercanía se han presentado conflictos entre comunidades locales y migrantes.

Revisar de manera integral la globalización permite recuperar procesos concretos y localizados y sostener que las obras, además de compartir ese contexto, responden de manera específica a la geografía, a lugares determinados en la escala mundial, a sitios ligados por la dinámica de la globalización económica y artística.

La globalización unifica pero también divide, enfatiza las diferencias de tiempo y espacio, parámetros que marcan desigualdad en las condiciones de vida

⁴³ James H. Mittelman, *El síndrome de la globalización*, México: Siglo XXI, 2002, p. 3.

entre los que habitan el mundo en sus distintas localidades. Los usos del tiempo y el espacio son diferenciados y diferenciadores. Las condiciones y dimensiones — que van emergiendo de los negocios, las finanzas, el comercio y el flujo de información— ponen en marcha procesos que de alguna manera influyen en los espacios y sus habitantes. Bajo estas condiciones, la movilidad adquiere un valor más elevado, mientras que la libertad de movimiento se distribuye de manera desigual; por tanto, se convierte en un valor que genera diferencias sociales.

Los procesos de la globalización conllevan segregación, división y marginación social se presentan de manera gradual, y, en ocasiones contribuyen a exaltar a localidades y algunas tendencias fundamentalistas y nacionalistas. Así pues, enfatizan la separación entre las élites globales (que se desplazan por todo el mundo) y el resto de la población. Esta polaridad recae en el desplazamiento de migrantes y su adaptación al nuevo contexto.

A pesar de que los movimientos humanos han sucedido a lo largo de la historia de la humanidad, en los últimos años, se han incrementado debido a diversos factores, principalmente económicos, sociales o políticos. La desigualdad de oportunidades favorece el aumento de manera considerable, sin embargo, el desplazamiento no garantiza a los migrantes tener las mismas oportunidades que las personas locales, pues muchas veces el idioma y la cultura son limitantes para su desarrollo social.

La globalización pone en tensión la cohabitación y tolerancia de personas que han tenido que cambiar de lugar de residencia, más que unificar, cuestiona la convivencia de diferentes culturas en un mismo lugar, altera las relaciones entre migrantes, turistas, refugiados, exiliados, desplazados, así como de individuos o grupos que están en un movimiento constante. A medida que suceden las migraciones se van reconstruyendo historias y reconfigurando proyectos étnicos, sin embargo, identificar y diferenciar las características de los individuos ya no es tan aprehensible porque se pierde el asentamiento que se tenía respecto a un territorio. En estas circunstancias, se necesitan nuevas narrativas, así como análisis que entrelazan el arte y los ámbitos sociales y culturales para conocer mejor su situación de adaptación.

Uno de los objetivos de este estudio es crear una narración enfocada en la identidad y los aspectos geopolíticos, que dan cabida a la globalización y su

apertura a nuevos territorios y pensamientos, lo que permite un estremecimiento en la estructura del arquetipo occidental que se basaba en una noción preeminentemente centralizada. En este sentido, lo *global* concede la entrada al pensamiento antropológico, artístico y cultural, es decir, concede otros tipos de pensamientos, como el poscolonial, por poner un ejemplo. Además, contribuye al debate de la identidad cultural, la cuestión de quién hace visible a quién y en dónde: quién escribe sobre quién y cuáles son las situaciones por las que atraviesa.

Existen diversas maneras de acercarse a la globalización; cada una cambia de acuerdo con su contenido empírico, sus estructuras de conceptualización, periodizaciones, entre muchos otros factores. Sin embargo, hay ciertos aspectos del significado y la interpretación de la globalización que resultan importantes: las relaciones de poder y la relación entre espacio y tiempo.

Para finalizar, la globalización se define como un proceso histórico de integración mundial en diferentes ámbitos: político, económico, social, cultural y tecnológico; la globalización se piensa como el resultado de la consolidación del capitalismo, de los avances tecnológicos y de la necesidad de expansión del flujo comercial mundial. Es un fenómeno asociado a la historia moderna (finales del siglo xx y comienzos del XXI) aunque algunos aseguran que existe desde que las potencias europeas colonizaron América y posteriormente al resto del mundo, y se vio en aumento en el periodo posterior a la revolución industrial en el siglo XIX, lo cual influyó de manera importante para poner en ventaja a Europa como el centro de la historia.

Cuestionar la historia y pensar en el mundo como una aldea global permite explorar una narrativa contada desde diversos discursos y lugares diferentes al euro-céntrico, es decir, posibilita apartarse del proyecto concreto y político de generalización de la forma de Estado nación, un tipo de organización política asociado a la división de la Tierra en entidades políticas con fronteras, en lugares limitados y con sus propias características generadas de manera interna, definidas por sus diferencias en comparación con otros lugares que están fuera de sus fronteras, ya que cuando se entienden los espacios apartados y divididos en lugares separados y limitados se facilita su organización, control y conceptualización.

Uno de los efectos de la modernidad es el establecimiento de una relación directa entre el poder y un conocimiento determinado que se refleja en una geografía de poder (poder colonial/espacio colonizado), en la postcolonización se fracturan estas relaciones con el pronunciamiento de voces localizadas fuera del centro. La globalización permite y cuestiona al sistema de dominio como sistema de conocimiento y representación, y posibilita subrayar la existencia temporal de narrativas distintas que caracterizan y son inherentes a lo espacial. Los lugares y los espacios, más que localizaciones con coherencia propia, devienen en puntos de encuentro, se convierten en generadores de narrativas. Lo espacial provoca la interacción, la cual pone en marcha nuevos procesos sociales, procesos que constituyen identidades.

1.1 CAMBIOS Y ALTERACIONES EN LA ECONOMÍA MUNDIAL

El aspecto económico es uno de los más importantes en la globalización, puesto que la movilidad de recursos financieros y comerciales determina las relaciones que se establecen entre los países. El proceso de globalización económica pretende operar con costos bajos, como si el mundo en su totalidad o las regiones más importantes abarcaran una sola zona. La globalización económica considera al mundo como mercado, como una fuente de recursos e insumos. Así pues, tanto para la adquisición como para la comercialización de productos, la globalización tiende a ser un proceso que impulsa la capacidad de mover bienes que tiene cada uno de los agentes de la economía global, servicios, dinero, personas e información.

El proceso de la globalización económica pretende eliminar las fronteras que impiden la acumulación a escala mundial del capital, mientras que la precedente economía internacional respeta y se limita a la interrelación de los Estados mediante el comercio, la inversión y el crédito. La economía internacional se desarrolla en un período de la historia del capitalismo, durante el cual la acumulación del capital se produce dentro de los mercados nacionales, según el economista e investigador de ciencias sociales Jacques Adda,⁴⁴ el crecimiento económico —fase que se puede ubicar entre 1933 y 1973— está

⁴⁴ Jacques Adda, *Globalización de la economía*, Madrid: Ediciones Sequitur, S. L., 1999.

institucionalmente regulado dentro de cada Estado, donde las relaciones del sistema interestatal y del sistema económico internacional se llevan a cabo a través de la alianza de los poderes económico y político dentro de cada nación.

Mientras que en la economía internacional, el comercio y la inversión responden a criterios de complementariedad, en la globalización éstos devienen en un proceso de interrelación. Debido a lo anterior las partes de la economía mundial han aumentado su integración: ahora se escapan del control de los Estados, además se ha propiciado una constante relación de las organizaciones productivas y se han mundializado los hábitos de consumo, al tiempo que la circulación de bienes y capitales están en constante competencia para ganar el control de los mercados y de los recursos.

Así, el concepto *globalización* se refiere al surgimiento de un mercado mundial autorregulado, un sistema de organización donde impera lo económico sobre lo social y lo político, que sustituye a la economía que cada Estado regulaba anteriormente de manera interna, y a una modalidad del trabajo que da lugar a una organización social conocida como *fordismo*.⁴⁵ En ese periodo histórico, el Estado trató de ajustar la dinámica de acumulación capitalista con el seguimiento de las reglas para proteger a la sociedad y permitir beneficio del crecimiento económico generado.

La relación económica internacional puede ser compatible mientras está limitada al intercambio de bienes y de servicios entre naciones que tienen sistemas económicos parecidos; pero con la globalización, estas relaciones resultan vulnerables ante los flujos financieros. La política y la sociedad pierden importancia frente a la economía globalizada que tiende a debilitar los marcos de regulación económica.

En la globalización de la economía se presenta una dicotomía entre integración y exclusión en el ámbito internacional, la cual surge como un efecto de la expansión de la esfera capitalista; no obstante, de manera simultánea también surgen lógicas de confrontación y cooperación en la organización de las relaciones económicas.

⁴⁵ El fordismo es un modelo de crecimiento económico que gira en torno al mercado interno donde los trabajadores son considerados consumidores potenciales, por lo tanto, se aumenta su poder de compra y se reducen los costos de producción.

De forma paralela, la difusión del modo de producción capitalista presenta el fenómeno de integración y exclusión social; es decir, se crean y consolidan vínculos colectivos con personas cercanas: familiares, compañeros del sistema educativo, laboral, religioso y connacionales, al mismo tiempo que suceden quiebres con los individuos que se perciben lejanos: los migrantes. Los procesos de socialización y exclusión de las sociedades, a nivel nacional y con ayuda de la globalización, también pueden acontecer en el ámbito internacional. En este sentido, se puede establecer una correspondencia entre formas de socialización de los individuos en las comunidades con los modos en que se insertan las naciones en la economía mundial para participar en el crecimiento mundial. Al igual que con los migrantes, los países que se encuentran fuera de los flujos comerciales, de inversión o financieros mundiales son rechazados para participar en la economía mundial, situación que origina que los habitantes del tercer mundo se desplacen hacia a las zonas favorecidas por los flujos comerciales, es decir, hacia las capitales económicas mundiales.

El funcionamiento de las economías de mercado está regido por dos principios: la competencia y la organización. La primera otorga dinamismo, impulso expansivo y capacidad para innovar y adaptarse a nuevas situaciones, mientras que la segunda ofrece estabilidad, pervivencia de vínculos sociales, capacidad distributiva y habilidad para defenderse de las agresiones exteriores.

Por otra parte, la *desterritorialidad*, rasgo específico de la esencia de la globalización, permite que las capitales nacionales se desarrollen con mayor o menor intensidad. La desterritorialización es el resultado del proceso de apropiación del espacio mundial por parte del capitalismo. Esto es consecuencia de la sustitución de un sistema económico internacional inestable basado en principios de jerarquía, organización y complementariedad con una economía mundial caracterizada por la ausencia de liderazgo, además, de una generalización de la competencia, tanto de empresas como de países, y por una notable carencia de reglas. Ante esta situación se impone un proceso de desregularización competitiva que abarca desde el ámbito financiero hasta el social. De ahí que el desarrollo y avance de la globalización afecte a más personas y acreciente las diferencias económicas, sociales y culturales.

Históricamente, la globalización se intensifica tras la Segunda Guerra Mundial y se consolida entre las décadas de los ochenta y noventa, un periodo en el cual también se incrementan tecnologías de información y comunicación. El aumento de flujos globales junto con el transporte de mercancías sucede junto a políticas que aumentan la contribución del comercio exterior. Una situación contraria a lo ocurre con el tránsito de personas, puesto que no se eliminan fronteras nacionales para el libre flujo de los trabajadores. La globalización depende de la voluntad política, no es la misma disposición la regula el comercio que la que legaliza el acceso a los migrantes.

Cabe reconocer que los inmigrantes representan más que un factor de producción, también son consumidores, y su llegada a un país aumenta la demanda de todos los factores de producción, lo cual expande la riqueza. Además, como portadores de nuevos conocimientos, contribuyen al crecimiento económico y la mejora de los estándares de vida del país.

Gran parte del debate político, económico o social con respecto a la globalización asociada con la inmigración, gira en torno a la preocupación de que los inmigrantes “usurpan” el empleo de los trabajadores locales, porque tienen la disposición para realizar el mismo empleo con un menor salario. A pesar de todo, después de más de dos décadas de investigación empírica realizada en muchos países, con diferentes aproximaciones técnicas, la evidencia indica que el impacto de la migración sobre trabajadores locales e incluso sobre sus salarios, es prácticamente nulo. Esta propuesta se fundamenta en que el mercado laboral es dinámico, las empresas y los trabajadores reaccionan ante la migración, e incluso en la mayoría de los casos resulta benéfico o mejora con respecto a la situación previa.⁴⁶

Según la economista Sara de la Rica, el mecanismo que regula el mercado laboral frente a la migración es el ajuste en los salarios. La entrada de inmigrantes, cuya composición de competencias y habilidades difiere, en general, de la de los trabajadores locales provoca un cambio en la oferta relativa de los diferentes grupos de habilidades, lo que a su vez provoca un cambio en los salarios.⁴⁷

⁴⁶ Sara de la Rica, “Los efectos económicos de la inmigración: evidencia empírica”, en *Globalización, integración y desarrollo económico*, núm. 896, mayo-junio de 2017, pp. 129-140.

⁴⁷ Sara de la Rica, *Op. cit.*, p. 132.

Regularmente, los inmigrantes compiten en empleos de baja calificación, independientemente del nivel educativo alcanzado en su país de origen.

De manera muy somera y desde el aspecto económico, se considera que la migración produce efectos en el mercado de trabajo del país de destino. Aun así, la complejidad del fenómeno requiere extender el análisis más allá de este marco conceptual. Para identificar causas, efectos y consecuencias a largo plazo se requiere reconocer explícitamente la interdependencia entre todos los aspectos, no solo económicos, sino también sociales y naturales.

1.2 DIMENSIONES SOCIALES DE LA GLOBALIZACIÓN

Para comprender las formas en las que los diversos actores sociales —consciente o inconscientemente— participan en procesos sociales que favorecen o impulsan la globalización es necesario conceptualizar esta última a través de dos particularidades: procesos y tiempos, ya que algunos discursos de la globalización invisibilizan las prácticas de los actores sociales, y no brindan pautas que les permitan participar de manera informada en las transformaciones sociales contemporáneas.

Procesos de globalización se utiliza para designar de manera genérica a diferentes desarrollos que son el resultado de las interrelaciones que se establecen entre los actores sociales de manera global, y que poseen alcances internacionales o transnacionales. Este conjunto de relaciones es consecuencia de muchos y muy variados tipos de procesos sociales intervenidos por diversos ámbitos de la experiencia humana. Históricamente se han presentado otro tipo de vínculos sociales, como el colonialismo, el imperialismo o el desarrollo del capitalismo internacional, además de algunas religiones que se han expandido alrededor del mundo, que —a pesar de permanecer inacabados— se relacionan como predecesores de la globalización.

El investigador y sociólogo Daniel Mato propone que “el planeta deviene en un lugar único, las metáforas como aldea global y afirmaciones sobre las restricciones de espacio y tiempo están relacionadas con la existencia o

intensificación de interrelaciones e interdependencias de alcance mundial”.⁴⁸ Aunque cabe aclarar que la interrelación social ha avanzado, no es un fenómeno completo, siempre está en desarrollo. También es importante entender que la globalización es un fenómeno de interrelación entre actores sociales geográficamente distantes que anteriormente no estaban vinculados.

La globalización es un fenómeno inacabado que tiende a intensificarse conforme el paso del tiempo, las relaciones múltiples que los actores sociales construyen a través de sus prácticas sociales resultan tan variadas y multidimensionales, debido a que involucran dimensiones económicas, políticas, culturales y sociales. Así pues, los vínculos que surgen de las prácticas sociales son el resultado de procesos en los cuales los actores se forman y transforman, colaboran o discuten y al final establecen negociaciones y acuerdos.

La dimensión social de la globalización, ha contribuido a la relación entre culturas, a través de un acercamiento más constante. Según la teórica cultural y crítica Nelly Richard, la globalización intercultural promueve la *hibridez*, es decir, “la mezcla y el reciclaje de fragmentos de culturas e identidades que circulan ‘translocalizadamente’, por las redes simbólicas y comunicativas de la economía globalizada”.⁴⁹ El concepto *hibridez*, desarrollado por el antropólogo y crítico cultural Néstor García Canclini,⁵⁰ define la experiencia disociada de una cultura atravesada por procesos de desarticulación o superposición de productos que enfrentan los signos de identidad y pertenencia local. En este encuentro se trastocan tradiciones autóctonas y se perturba la memoria de acontecimientos históricos con los flujos del capitalismo transnacional.

El concepto *híbrido* también permite diluir los binarismos entre *modernidad y tradición, cosmopolitismo y regionalismo, desarrollo y subdesarrollo, y Primer mundo y Tercer mundo*, de ahí que se refiere a la fluidez de nuevos sistemas de préstamos e intercambios interculturales entre identidades que se van fraccionando, pero que también fluyen y se movilizan. Lo *híbrido* insiste en que las

⁴⁸ Daniel Mato, “Cultura, comunicación y transformaciones sociales en tiempos de globalización”, en *Cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización. Perspectivas latinoamericanas*, Argentina: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2007, 13-84.

⁴⁹ Nelly Richard “Derivaciones periféricas en torno a lo intersticial”, en *Sur, sur, sur*. Séptimo Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo, Ciudad de México: Patronato de Arte Contemporáneo, 2010, pp. 24-30.

⁵⁰ Véase: Néstor García Canclini, *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México: Grijalbo, 1990, pp. 305-370.

identidades son el resultado circunstancial de prácticas que se van articulando, desechando y regenerando mediante transacciones de signos entre repertorios culturales intermitentes.

La globalización en su aspecto social se vale de la *traducción cultural*, a saber, la desarticulación de significados que son trasladados de una cadena de signos a otra, de una raíz de cultura e identidad a una diferente mediante procesos de conversión y adaptación de códigos y lenguajes.⁵¹ Dicha transposición es necesaria para vincular las desconexiones culturales entre lo global y lo local, y así evitar una conversión uniforme de algunos signos al sistema hegemónico de valor cultural. Esto genera contiendas de significación, de identificación y de apropiación que movilizan los significados de la cultura en contra de la autoridad unificadora central, la cual pretende monopolizar el privilegio de tener y designar lo original y verdadero.

En este sentido, la globalización se presenta como el escenario donde se desarrolla lo que James Clifford llama *traducción imperfecta*,⁵² en otras palabras, aquella en la que las personas experimentan con la capacidad de invasión y resistencia de los materiales a traducir, dichos elementos pueden provenir de muchos aspectos, ya sea de la cultura, las costumbres o la educación, por mencionar algunos. Las *traducciones imperfectas* suceden entre contextos distintos y alejados, combaten en contra de la tendencia de integrar de manera pacífica las diferencias al campo de la diversidad cultural; no obstante, en las traducciones siempre van a existir excedentes, residuos o impurezas que se escapan del discurso relativista de la asimilación cultural. Las *traducciones imperfectas* mantienen un debate constante contra la tendencia de integrar las diferencias que conforman la diversidad cultural.

Por otro lado, los encuentros sociales que se presentan en la globalización resaltan la capacidad enunciativa y performativa de las diferencias interpersonales, que provocan y se oponen al sistema de clasificación de las particularidades, atributos y singularidades de lo que ha sido nombrado de manera autoritaria por *el centro* (capitales económicas mundiales) como identidad o

⁵¹ Véase: Nelly Richard, *Op. cit.*, p. 27.

⁵² James Clifford, "The Global Issue: A Symposium", en *Art in America*, núm. 7, vol. 77, julio de 1989, p. 87.

diferencia. Las interrelaciones en la globalización van agudizando los conflictos de traducción entre el repertorio de la otredad cultural y las subidentidades locales. Así pues, es común que se mantenga una desigualdad que lucha contra la representatividad, al tiempo que se conserva la propiedad de agencia de la identidad. Aunado a esto, propicia el entendimiento de una identidad que está en constante cambio.

Las nuevas formas globales de dominio capitalista establecen una diseminación de poder a través de una red con múltiples centros, los flujos cruzados de esta red impiden que *centro* y *periferia* sigan siendo considerados espacios fijos y antagónicos, aunque, se conserva el poder asimétrico que reparte de manera desigual el acceso y la participación de lo local en las redes globales de la acumulación y negociación del valor cultural de lo que circula y se intercambia.

Estos desequilibrios y anomalías crean puntos de resistencia local frente a la saturación uniforme de lo global. De este modo, la ambigüedad y desigualdad originaria de cada individuo permite contrastar las diferencias, mientras que las interrelaciones sociales permiten reconsiderar la interculturalidad y la multiculturalidad, y desconfiar de la idea romántica de la otredad basada en las diferencias regionales reconocidas como exóticas o folclóricas, cercanas a lo primitivo.

Por último, las interrelaciones sociales que se suscitan en la globalización no son del todo iguales, es decir, las personas que migran no tienen las mismas condiciones y ventajas que las personas locales, Arjun Appadurai entiende lo local como algo relacional y contextual, en vez de algo espacial o una mera cuestión de escala.⁵³ A partir de esto, si lo local es relacionalidad, es decir, si se refiere a una “delimitación” y a la vez pone en tensión la cuestión de los límites, entonces tiene una relación más profunda con los desplazamientos indefinidos que quedan entre el centro y sus bordes que con una ocupación fiel y precisa del territorio.

Global y *local* no pueden ser reducidos a una oposición binaria; se expresan y relacionan a través de coincidencias y desfases, interacciones y giros, mezclas y desconexiones. Por tanto, lo local designa una tensión inminente entre un lugar inestable que nunca logra establecerse como una territorialidad inamovible.

⁵³ Arjun Appadurai, *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*, Montevideo: Trilce/Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 187.

1.3 PRESENCIA DEL CONCEPTO *GLOBALIZACIÓN* EN LOS DISCURSOS ACADÉMICOS

En cada momento histórico existen teorías que intentan dar cuenta de los rasgos de una época. Muchas de ellas poseen una gran legitimidad a la vez que son capaces de influir más allá de los espacios académicos en donde se producen, propagando visiones del mundo que disponen del horizonte de posibilidades tanto en la acción, como en sus interpretaciones.

Las disciplinas humanas y sociales, como la historia del arte, han contribuido a profundizar el cuestionamiento del pensamiento de la Modernidad, periodo de procesos sociales e históricos que son indisolubles del colonialismo, el cual negó y silenció formas de pensamiento diferentes a éste. La historia del arte, la sociología y los estudios culturales han contribuido a través de sus variadas formas de presentación al debate contemporáneo de la otredad, tanto en sus expresiones teóricas, filosóficas y éticas, como a partir del acercamiento a “otros no abstractos”, conformados por grupos culturales minoritarios que han sido sometidos a formas de dominación, discriminación y subalternización, formas de poder que marginan a partir de las diferencias de clase, género, raza, etnia y sexo.

El impacto de la globalización y el auge de la información electrónica y la modernización han contribuido para que el arte se modifique en las últimas décadas, y así, detonar una expansión en su práctica y circulación geográfica. De alguna manera, la facilidad del desplazamiento y la visibilidad de la periferia relacionada con los encuentros cada vez más cercanos, facilitan la inclusión de diversos pensamientos críticos que cuestionan el episteme occidental y toman en cuenta los conocimientos de los lugares colonizados, que contribuyen para instalar y situar a los países del tercer mundo como lugares legítimos de enunciación desde una ubicación que no pretende la universalidad sino la afirmación de localidad. De ahí que, el campo del arte se ha distendido y traspasado sus propios límites, las obras han desdibujado fronteras, se interesan y se manifiestan en la vida personal y cotidiana, además de lo que acontece en la sociedad y en la política.

Análogamente, algunas teorías y discursos académicos se han diversificado y expandido, esto es, giran alrededor de las propuestas de artistas que tienen actividades locales, resultado de su reacción frente a contextos, o bien, tienen la intención de causar un impacto cultural, social o político. Así pues, aunque los artistas se refieren a contextos específicos, los entornos han devenido en globales a

través de su interconexión con el mundo, de manera que las dinámicas artísticas cada vez están siendo más descentralizadas porque los lugares cada vez están más conectados.

El mundo del arte está en constante transformación: va deviniendo de manera paralela a los cambios que se presentan en la historia del hombre, a las transformaciones de sociedades, políticas y culturas. La adaptación que más interesa en este trabajo de investigación es la que ha sucedido con la expansión de la exhibición de propuestas artísticas producidas fuera de las capitales mundiales; es decir, la integración del arte creado en América Latina, Asia y África en centros de visibilidad artística, como Estados Unidos y Europa. De ahí que el arte actual responda a la vastedad global contemporánea, aunado a una renovación constante a través del surgimiento de nuevos sujetos, energías e informaciones que emergen por todos lados.

La historia del arte se ha visto cuestionada por otras disciplinas pero también complementada, por eso, propone algunas teorías que enuncian discursos académicos que se desarrollan en torno a propuestas artísticas, tal es el caso de los estudios subalternos asiáticos, poscoloniales y decoloniales: acercamientos que se encuentran entre las corrientes contemporáneas más poderosas que producen una crítica a la modernidad. De ahí que, estos estudios ayudan a describir o caracterizar el cambio en las relaciones globales que marca la transición desigual del periodo imperialista hacia el momento de la *postindependencia* o *postdescolonización*.

Cabe reconocer que algunas teorías y discursos académicos le ofrecen a la historia del arte un giro que le lleva a realizar algunos ajustes para poner énfasis en el lugar de lo social y no sólo en lo visual, así como en los procesos cotidianos de mirar y ser mirado por otros.

La historia del arte participa y toma en cuenta la compleja interacción entre visualidad, discursos, instituciones y teorías, además de prácticas de observación y procesos de desciframiento o interpretación para acercarse a las obras. Otro factor importante es la dimensión cultural, ya que las obras son complejidades que recorren y atraviesan múltiples contextos. La historia del arte es una práctica significativa que a lo largo de su devenir se ha expandido. En esto también han influido los cambios constantes en la consideración de *obra de arte*, percepción que

ha cambiado con el tiempo, asimismo, considera el valor estético —que no procede o no solamente se encuentra en las características intrínsecas e inmanentes— y el valor cultural que toma en cuenta el significado de la propuesta artística, tanto del horizonte cultural de su producción como el de su recepción.

Por lo que sigue, revisar e incorporar los aportes de otras teorías y discursos académicos permite una transdisciplinariedad que responde a la necesidad de estudiar la genealogía, definición y funciones de una posmodernidad dominada por la globalización; además de recuperar estrategias que permiten mejorar el análisis de los ámbitos social, político y cultural.

En una revisión histórica de la teoría y los discursos académicos frente a la globalización y a los cambios políticos y sociales que han cuestionado el colonialismo, cabe destacar que en la década de los sesenta, el psiquiatra y filósofo Frantz Fanon contribuye con reflexiones teóricas que cuestionan conceptos como *historia, raza, racismo, negritud, sexo o agencia*. Sus textos son una crítica temprana al eurocentrismo y sirven para una reflexión ampliada sobre los estudios poscoloniales.⁵⁴

Mientras que el crítico y teórico Edward Said⁵⁵ escribe *Orientalismo* en 1973, un texto que contribuye a cuestionar la imagen tradicional que occidente ha creado sobre Oriente, una construcción consecuencia de prejuicios, estereotipos y deformaciones tendenciosas. Con esto, Said resalta la actitud occidental que refleja su incapacidad para comprender otras culturas, para analizar a *Otros* desde parámetros de igualdad y respeto, propuesta que cuestiona la construcción cultural integrada dentro de las formas de dominación imperialista.

Posteriormente, dentro de los llamados estudios subalternos,⁵⁶ surge a comienzos de los años ochenta un grupo conformado por académicos de origen indio, quienes produjeron una amplia e interesante obra. De este grupo destaca su fundador Ranajit Guha,⁵⁷ quien inspirado en el filósofo Gramsci hace una revisión

⁵⁴ Franz Fanon, *¡Escucha, blanco!*, Barcelona: Nova Terra, 1970; Franz Fanon (1961), *Los condenados de la tierra*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1983; Aimé Césaire, *Discurso sobre el colonialismo*, Madrid: Akal, 2006.

⁵⁵ Edward Said (1973), *Orientalismo*, Barcelona: Sudamericana, 2004, Said, Edward, *Cultura e imperialismo*, Buenos Aires: Anagrama, 1996.

⁵⁶ Véase: Dipesh Chakrabarty, "Historias de las minorías, pasados subalternos", en *Revista Historia y grafía*, núm. 12, año 6, 1999, p. 87-111; Homi Bhabha, *Nación y narración. Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2010.

⁵⁷ Ranajit Guha, *Las voces de la historia y otros estudios subalternos*, Barcelona: Ed. Crítica, 2002.

de la historia de la India para demostrar cómo en las transformaciones políticas que ocurren en la sociedad india colonial y poscolonial, los subalternos no sólo desarrollan sus propias estrategias de resistencia, sino que también contribuyen a definir las opciones de la élite.⁵⁸ Con este texto desvela el lugar de la conciencia del subalterno y su (im)posibilidad de hablar, críticas que actualizan el debate de la teoría social.

Más tarde, los estudios africanos⁵⁹ contribuyen para cuestionar la descolonización y reflexionar sobre la constitución de nuevos Estados. El filósofo Achille Mbembe, al explicar la determinación de las condiciones sobre las cuales el sujeto africano puede adquirir conciencia de sí mismo, encuentra dos formas de historicismo que lo distorsionan: el *economicismo*, que utiliza categorías marxistas y nacionalistas para determinar la legitimidad del discurso “africano” auténtico, y la *metafísica de la diferencia* que, desde la “condición nativa” promueve la idea de una identidad única africana identificada con la raza negra.

El punto central de esto es la concepción de la agencia humana desde un sujeto alienado, escindido, objetivado y degradado al ser atravesado por tres acontecimientos históricos: la esclavitud, el colonialismo y el *apartheid*⁶⁰. Mbembe resalta que un sujeto “no sólo no es reconocido por el Otro sino no puede reconocerse a sí mismo”.⁶¹ Según Mbembe, la identidad africana quedó atrapada en el dilema entre universalismo y particularismo en su lucha por la liberación, dilema que con antelación Fanon insinuó en las últimas páginas de su libro *Black Skin, White Mask* y que precede a una solicitud de reconocimiento que sólo es posible comprender en términos de una otredad negada, denigrada a la categoría de inhumana que lucha contra la victimización.

⁵⁸ Florencia Mallon, “Promesas y dilema de los Estudios Subalternos. Perspectivas a partir de la historia latinoamericana”, en *Boletín del Instituto Ravignani*, Tercera Serie, núm. 12, 1995, p. 91.

⁵⁹ Véase: Achille Mbembe, “Al borde del mundo. Fronteras, territorialidades y soberanía en África”, en Sandro Mezzadra (comp.), *Estudios poscoloniales. Ensayos fundamentales*, Madrid: Traficantes de sueños, 2008, pp. 167-196.

⁶⁰ El *apartheid* fue un conjunto de leyes que establecen un sistema desigual que discriminaba a la población “negra” e india de Sudáfrica, comenzó a partir de 1948 y finalizó a principios de la década de los noventa. Un sistema político impulsado por los descendientes de los colonos europeos que querían mantener sus privilegios frente a la población autóctona. Así, los “negros” no podían votar, debían vivir en zonas alejadas de los “blancos”, recibían un sueldo menor por el mismo trabajo y debían ir a centros educativos con un bajo nivel.

⁶¹ Achille Mbembe, “As formas africanas de auto-Inscrição”, en *Estudios Afro-Asiáticos*, núm. 1, vol. 2, Río de Janeiro, enero-junio, 2001, p. 2.

Hacia el fin del siglo xx, fue desarrollado el concepto *colonialidad* por el sociólogo y político Aníbal Quijano, propuesta que estructura un campo de pensamiento conocido como giro *decolonial*, en el cual se realiza una crítica a la modernidad occidental vinculada con Latinoamérica. *Colonialidad* remite a la estructura de dominio subyacente, al control ejercido durante la colonización española y lusitana en América; que permanece y se extiende —en múltiples dimensiones y regiones— incluso una vez acabado. *Colonialidad* se distingue del colonialismo en tanto sistema de dominación político-administrativo correspondiente a determinados períodos históricos y lugares concretos donde se ejerció un dominio imperial, como el español, holandés, francés, británico y, desde comienzos del siglo xx, estadounidense. Asumir la colonialidad y sus efectos permite cuestionar la pretensión de “objetividad” y “universalidad” de las formas de conocimiento institucionalizadas por el “eurocentrismo”, al establecer una ruptura y descentramiento geocultural de los lugares de enunciación del conocimiento.

Ahora bien, el feminismo poscolonial que surge en los últimos tiempos construye su lugar de enunciación a partir de una crítica al etnocentrismo y racismo del feminismo blanco y occidental, ubicado en torno a los feminismos tercermundistas, que engloban a las mujeres de raza diferente en el primer mundo y a las mujeres de los países descolonizados o neocolonizados. De este modo, el feminismo poscolonial cuestiona la figura la “mujer del Tercer Mundo” como sujeto monolítico visto desde el feminismo de Occidente, como grupo homogéneo y “sin poder” ubicado como “víctima” de sistemas socioeconómicos específicos de la violencia masculina, del proceso colonial, del sistema familiar y de códigos religiosos como el islámico; además, este movimiento polemiza sobre algunos textos (occidentales) que operan como un modo de establecer una “colonización discursiva”.⁶²

Todas estas nuevas perspectivas, respaldadas por teorías y discursos académicos, permiten complementar la disciplina establecida por la historia del arte y ofrecen la posibilidad de entender que cada obra tiene que ser analizada y

⁶² Chandra Mohanty, “Bajo los ojos de Occidente. Academia feminista y discursos coloniales”, en Suárez Navaz, L. y Hernández, R., *Descolonizando el feminismo. Teorías y prácticas desde los márgenes*, Madrid: Cátedra, 2007, pp. 112-161.

estudiada a partir de los contextos en los que se ha desarrollado, es decir, el tema de cada una de las propuestas artísticas sobre la migración está atravesado por muchas y muy variadas situaciones que obedecen a historias locales y globales, historias de lucha y resistencia, de negociaciones y agencias, de circunstancias que han sido consecuencias de pasados históricos pero también de decisiones personales, de comunidades o sociales, de estrategias políticas o económicas. Así pues, todos los elementos se entretajan y atraviesan las obras, razón por la que cobran importancia.

Para complementar la revisión de los discursos académicos anteriores es importante agregar que los efectos de la globalización son ambiguos, por un lado, contribuyen para cuestionar el autoritarismo del canon moderno que habilita la integración de otras voces, y por el otro, la cultura dominante las entremezcla en un *continuum* en el que se borran las fronteras entre esferas culturales.

También es importante diferenciar la globalización que habla de espacios de circulación que incluyen el mercado y las instituciones globales, de lo *postmoderno* que se refiere a una estética, a una sensibilidad, o bien a un paradigma teórico que se identifica en general con las décadas del setenta y ochenta. Lo que se denomina *posmodernidad* aparece como una conjunción ecléctica de teorías; es un tipo de pensamiento en el que caben temáticas dispersas y conjuntadas sin un hilo teórico claro.

Para establecer una especie de marco diacrónico para las obras que serán analizadas, se tiene que mencionar que la postmodernidad no es una época determinada dentro de la historia, es más una cuestión espacial antes que temporal, no es un tiempo concreto ni de la historia ni del pensamiento, sino que es una condición humana determinada. El filósofo, sociólogo y teórico literario Jean-François Lyotard⁶³ propone entender la *condición postmoderna* de nuestra cultura como una emancipación de la razón y de la libertad de la influencia ejercida por los “grandes relatos” que, por ser totalitarios, resultan nocivos para el ser humano porque buscan homogeneizar toda diversidad y pluralidad. La posmodernidad se presenta como una reivindicación de lo individual y local frente a lo universal. De ahí que, la *fragmentación* ya no es considerada un mal sino un

⁶³ Jean-François Lyotard (1979), *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1987.

estado positivo porque “permite la liberación del individuo, quien despojado de las ilusiones de las utopías centradas en la lucha por un futuro utópico, puede vivir libremente y gozar el presente siguiendo inclinaciones y sus gustos”.⁶⁴

La postmodernidad, según Lyotard, es la era del conocimiento y la información, que se constituyen como medios de poder en una época de desencanto y declinación de los ideales modernos. En la posmodernidad ya no se cree en los metarrelatos, el hombre posmoderno no erige la totalidad de su vida conforme a un relato único porque la existencia humana se ha vuelto tan compleja que cada región existencial del ser humano tiene que ser justificada por un relato propio, lo que los pensadores postmodernos llaman microrrelatos.

Por otra parte, la diversificación que ha devenido con la globalización se manifiesta de muchas maneras, una de estas es la crítica de las artes. La revista *Third Text* que comenzó en 1987 es un paradigma de esto, una publicación dedicada a la teoría e historia del arte que refuta términos, cuestiona estructuras y desafía la historia del arte occidental. Su tono ha ido cambiando con el tiempo y ha devenido entre académico, poético y polémico. Aunque en un principio la revista se funda para desarrollar una perspectiva del tercer mundo, acerca del arte contemporáneo y ofrecer una plataforma para artistas que han trabajado en contextos poscoloniales, ha mantenido una función documental que rescata y posiciona prácticas artísticas, ignoradas o marginalizadas por instituciones que han dominado la historia del arte. Sus artículos han ejercido un importante papel en la introducción de nuevos métodos para medir el valor y significado del arte.

La historia del arte, como institución, es plenamente capaz de descubrir nuevas figuras y obras para su canon, pero la capacidad de repensar los requisitos para esta inclusión además del campo de relaciones que constituyen el arte, no son generados desde adentro, sino a través de un juego interactivo entre las diferentes perspectivas teóricas y culturales. La crítica poscolonial del orientalismo, el concepto *híbrido* y *subalterno*, desarrollados al principio en crónicas literarias e históricas ofrecen algunas bases para la reconfiguración de metodologías en estos temas. Los críticos e investigadores experimentan con nuevos marcos teóricos donde pueden abordar las formaciones culturales híbridas y diaspóricas. Este tipo

⁶⁴ Jean-François Lyotard, *Op. cit.* p. 80.

de enfoque se puede encontrar en los archivos de las revistas como *Thesis 11*, *Revista de Crítica Cultural*, *Public Culture* y *South*, por mencionar algunas.

En el terreno académico occidental, es necesario mencionar el concepto de *suplementariedad* desarrollado por el filósofo Jacques Derrida⁶⁵, término que complementa la interpretación del proceso de traducción cultural llevado a cabo por el teórico poscolonialista Homi Bhabha, el cual, ofrece una nueva manera de entender las tensiones que surgen de la interacción entre diversas prácticas culturales, como la aparición de formas expresivas innovadoras. Este acercamiento no solo ofrece más evidencia acerca de prácticas emergentes así como la herencia histórica de las “otras” propuestas artísticas, también impulsa la invención de herramientas críticas para rechazar la asociación del *Otro* como exótico, folclórico y primitivo.

Por otro lado, el sociólogo y filósofo Zygmunt Bauman ha inspirado un nuevo enfoque cultural, en *Thesis 11* se ha acercado al problema de la migración al preguntarse de qué manera se entenderá el sueño de movilidad y otras utopías cuando no haya más espacio, el pensamiento utópico ya no es direccional, ni teleológico, ahora es improvisado, contingente y vigilante, modalidad que deviene después de algunos giros.

Por último, es notable que el arte producido en la *periferia* —o que se refiere a esta— no encaja en las categorías conceptuales tradicionales de la historia del arte, por tanto, las metodologías transdisciplinarias son un complemento que las entreteje para elaborar un abordaje completo. Las nuevas teorías y discursos académicos permiten tomar en cuenta los espacios periféricos o descentralizados desde marcos de referencia que retoman procesos y sistemas narrativos de movilidad social y cultural, cada una de esas teorías o discursos surgen de conflictos fundamentales que cuestionan la estructura social, política y cultural asimétrica, problemas que visibilizan los artistas a través de sus propuestas.

⁶⁵ Jacques Derrida, *La voz y el fenómeno*, Valencia: Pre-textos, 1985, p. 95.

CAPÍTULO 2. REVISIÓN HISTORIOGRÁFICA DEL PROCESO MIGRATORIO INTERNACIONAL DURANTE LAS TRES ÚLTIMAS DÉCADAS

La migración ha sido una actividad inherente a la vida del hombre y le ha acompañado a lo largo de su historia. Por distintas razones se desplaza constantemente, viaja y cambia de contexto, rebasa y desconoce fronteras, por este motivo lleva consigo una carga simbólica que contiene tanto su concepción del mundo como sus rasgos culturales que lo individualizan. Dicho esto, al encontrarse con otros se integra, converge o crea nuevas formas de entendimiento o cotidianidad, es decir, los migrantes se reconstruyen, reinventan, adoptan y adaptan. Hablar de la migración conlleva hablar de todos; es un concepto que atraviesa las sociedades de manera transversal y tangencial, la migración es algo que construye, transforma y enriquece permanentemente, y así también plantea cuestiones de pertenencia y porvenir.

Para establecer un concepto de *migración* es importante empezar por definir qué es; sin embargo, su complejidad no permite que ninguna teoría por sí misma la pueda explicar, al tiempo que su diversidad plantea particularizar y revisar contextos y dinámicas propias de cada lugar en el que se desarrolla. La migración tiene causas muy variadas y algunos efectos que no son aprehensibles, esto implica una gran complejidad para el enfocar el tema. Según el sociólogo Joaquín Arango:

Quizá la mayor dificultad del estudio de la migración sea su extremada diversidad en cuanto a formas, tipos, procesos, actores, motivaciones, contextos socioeconómicos y culturales, etc. No es de extrañar que las teorías tengan dificultades para explicar tal complejidad. Como dice Anthony Fielding, “quizá la migración sea otro concepto caótico” que necesita ser “desempaquetado” para que cada parte pueda verse en su propio contexto histórico y social de modo que su importancia en cada contexto pueda entenderse por separado”. Ese “desempaquetamiento” requiere una mejor integración de la teoría y la investigación empírica.⁶⁶

⁶⁶ Joaquín Arango, “Enfoques conceptuales y teóricos para explicar la migración”, en *Revista Internacional de Ciencias Sociales*, núm. 165, septiembre 2000, pp. 33-47.

Esta explicación muestra la dificultad de estudiar el fenómeno de la migración, ya que no existe unanimidad en su definición; las teorías y enfoques que intentan definirla se inclinan hacia contenidos ideológicos cercanos al sector o disciplina económica, política o cultural que la aborda.

En cuanto a la historiografía, la migración internacional ha adquirido una mayor importancia ante la globalización, los individuos se desplazan de países en vía de desarrollo a los altamente desarrollados en materia económica.

Para estudiar la migración es importante considerar dos elementos: la salida o emigración y la entrada o inmigración, mismos que pueden ocurrir dentro de fronteras nacionales o fuera de ellas; además, pueden acontecer de manera voluntaria o forzada.

La migración internacional, según el investigador Jaime Alberto Gómez es “el desplazamiento de personas de un país a otro para ejercer su residencia. Sobre el tiempo de estadía no existe un acuerdo [...] cuando las personas emigran, llevan consigo sus conocimientos, costumbres e ideologías”.⁶⁷ Las causas de la migración internacional son muy diversas porque pueden estar influenciadas por fenómenos sociales de origen político, económico o religioso, o bien por fenómenos naturales. Para referirse a sus efectos es necesario distinguir el lugar en donde ocurren: país de origen o receptor.

A grandes rasgos, se puede establecer que: “la migración que da lugar a la calificación de las personas como emigrantes o inmigrantes, es aquella en la cual el traslado se realiza de un país a otro, o de una región a otra lo suficientemente distinta y distante, por un tiempo suficientemente prolongado como para que implique vivir en otro país y desarrollar en él las actividades de la vida cotidiana”.⁶⁸ Esta definición abarca tres aspectos fundamentales que definen el fenómeno y posibilitan determinar con mayor precisión los desplazamientos de población que se pueden considerar como migraciones:

⁶⁷ Jorge Alberto Gómez Walteros, “La migración internacional. Teorías y enfoques, una mirada actual”, en *Semestre Económico*, Universidad de Medellín, Colombia, vol. 13, núm. 26, enero-junio de 2010, pp. 81-99. [Consultado el 8 de abril 2021 en <https://www.redalyc.org/pdf/1650/165014341004.pdf>]

⁶⁸ Jorge Tizón García, Manuel Salamero, *et. al.*, “Migraciones y salud mental”, en *Migraciones y salud mental; un análisis psicopatológico tomando como punto de partida la inmigración asalariada a Catalunya*, Barcelona: Barcelona Promociones y Publicaciones Universitarias, 1993, pp. 527-529

- Espacial: el movimiento se produce entre dos limitaciones geográficas significativas (municipios, regiones, países).
- Temporal: el desplazamiento no es esporádico, tiene que ser duradero.
- Social: el traslado debe suponer un cambio significativo de entorno, tanto físico como social.⁶⁹

Estos criterios presentan ambigüedades, sin embargo, ayudan a marcar una diferencia entre un movimiento migratorio y un traslado de otro tipo. Las migraciones suponen un cambio de entorno político administrativo, social y cultural relativamente duradero.

La migración es un proceso que se divide en momentos o etapas consecuentes: 1) *La preparación*, momento en el cual se adquiere conciencia de las circunstancias en las que se vive, se valoran las limitaciones y problemas. 2) *El acto migratorio*, corresponde al desplazamiento del lugar de salida al de llegada. 3) *El asentamiento*, periodo que inicia desde que el sujeto llega al país receptor y termina cuando se resuelven los problemas inmediatos de subsistencia; si la adaptación es prolongada, el desarrollo del individuo se detiene a nivel social, esto depende de la capacidad del inmigrante para soportar los conflictos que se dan en el proceso y el ambiente de acogida. 4) *La integración*, proceso de negociación social y cultural que conlleva coexistencia entre viejas y nuevas costumbres adquiridas.⁷⁰ La migración en sus distintas manifestaciones trastoca la identidad cultural y social, y puede llegar a deteriorar las formas cómo los individuos se relacionan y habitan el mundo.

⁶⁹ Jorge Tizón García, *Op. cit.*, p. 527.

⁷⁰ Véase: Amparo Micolta León, "Teorías y conceptos asociados al estudio de las migraciones internacionales", en *Trabajo Social*, núm. 7, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, 2005, pp. 59-76.

2.1 DESPLAZAMIENTO Y CIRCULACIÓN DE PERSONAS EN LOS TIEMPOS DE LA DESIGUALDAD SOCIAL GLOBAL

Revisar el proceso migratorio implica explorar la teoría social y la metodología consecuente con ésta, además es necesario imbricar el concepto de *sociedad*, ya que las vidas de cada vez más individuos se ven afectadas por lo que sucede fuera de las fronteras nacionales. La migración involucra instituciones que acogen o apoyan a los desplazados: la familia, la ciudadanía y el Estado nación, la vida social presupone oportunidades o límites para que los migrantes se incorporen en los Estados nación.

Una de las características más importantes de la migración se relaciona con la globalización y el establecimiento de vínculos transnacionales —establecidos a través de los negocios, medios de comunicación, política o religión. Las personas que se desplazan están insertas en redes que se extienden a lo largo de múltiples lugares. En su mayoría, los migrantes mantienen o establecen vínculos transfronterizos que influyen para la integración en su nuevo contexto. En este sentido, a pesar del desarrollo de políticas desarrolladas por los Estados nación, la integración de los migrantes depende de la recepción que tengan con la sociedad.

Establecer un estudio histórico completo de la relación entre migración y humanidad, implica comenzar desde el inicio de los tiempos, sin embargo, para delimitar y enfocar el contexto crucial de las obras que forman parte de esta investigación, corresponde comenzar con una revisión a partir del final del siglo xx, cuando comienza un “nuevo orden” que coincide con el inicio de la década de los noventa. Los acontecimientos que transforman ese comienzo, al tiempo que modifican la percepción del poder en el mundo, son la separación de la Unión Soviética y el bloque del este de Europa, sucesos que reafirman la identidad nacional y regional frente al resto del mundo.⁷¹ El impulso de expresar la identidad propia y de que ésta sea reconocida por otros, es cada vez más frecuente y debe leerse como una fuerza elemental, incluso en el mundo globalizado, aparentemente homogéneo y de alta tecnología de finales del siglo xx.

Por otro lado, la expansión del capitalismo y su penetración en los países económicamente menos desarrollados genera desequilibrios; las empresas

⁷¹ David Hooson (ed.), *Geography and National Identity*, Cambridge, Massachusetts: Blackwell Publishers, 1994, pp. 40-64.

multinacionales sólo buscan aprovechar materias primas, mano de obra barata y extraer utilidades que regresan al país inversor. La incursión de las multinacionales, unida a procesos y técnicas de alto desarrollo tecnológico en el campo agropecuario, minero y manufacturero, así como la comercialización, sustituyen procesos y procedimientos que se llevan a cabo de forma tradicional. Estos cambios generan alteraciones y modificaciones en las actividades que tienen como consecuencia el desplazamiento de mano de obra del sistema tradicional. Entonces, las personas que se quedan sin empleo se acercan a la posibilidad de emigrar a países con un mejor desarrollo económico.

La migración es un fenómeno que contiene decisiones personales con impacto social. Desplazarse no necesariamente es un escape de la pobreza y el desempleo hacia el bienestar; muchos países, con alto nivel de pobreza y dificultades laborales, carecen de una historia de migración.

Cada flujo migratorio es diferente, se relaciona con condiciones específicas que ocurren en tiempos y espacios variados, aunque la globalización económica y cultural puede ser condicionantes para que suceda. De igual manera, algunas condiciones históricas —como el factor colonial— llegan a influir en la migración, tal es el caso de emigrantes argelinos en Francia o del subcontinente Indio en Inglaterra.

La globalización económica ha fortalecido la interdependencia entre los países, al mismo tiempo que crea nuevos factores de expulsión en Estados con altos niveles de endeudamiento público; según la socióloga Saskia Sassen, la deuda de los países y sus impactos agudizan las condiciones económicas generales a través de la imposición de programas de ajuste estructural.⁷² Otro factor que impulsa a los migrantes a abandonar su lugar de origen es la violencia; los conflictos bélicos o políticos restringen la economía y el ambiente social.

Además del enlace entre pobreza y migración, los flujos migratorios continúan manteniendo relación con los desplazamientos sucedidos en el colonialismo, sistema que posibilita acumulación de capital y contribuye a

⁷² Saskia Sassen, "Formación de los condicionantes económicos para las migraciones internacionales" en *Ecuador Debate. Economías y vidas de migrantes*, Quito: Centro Andino de Acción Popular, núm. 63, diciembre de 2004, pp. 63-88.

intensificar el devenir de la globalización. En esos momentos se establecen las relaciones políticas y económicas que devienen hasta la actualidad.

En definitiva, algunos cambios y adecuaciones presentadas ante la desestructuración económica transnacional se ven reflejados en los flujos de inmigración internacional, así los desplazamientos son condicionados por dinámicas económicas amplias. Dichos flujos, están compuestos de las decisiones de cada uno de los migrantes que determina cambiar de residencia. Por otro lado, la pobreza o el desempleo no son por sí mismos condiciones suficientes para entender estos procesos; ya que existen condiciones económicas que facilitan y pueden influir en los individuos para que decidan migrar, una de estas circunstancias tiene que ver con el tipo de enlace económico que se desarrolla con la globalización, comercio y exportación comercial, factores que ayudan a desestabilizar las formas económicas existentes. Con la globalización se crean puentes subjetivos y operacionales que enlazan y permiten la migración de personas que reciben un salario bajo a cambio de participar en trabajos convencionalmente inferiores.

2.2 MIGRACIÓN. AJUSTES SOCIALES Y ADAPTACIONES POLÍTICAS

Debido a la desigualdad económica, la migración es un fenómeno complejo y multidimensional, cuyas consecuencias tienden a ser diferentes entre personas y países.

Por lo anterior, es importante acercarse a ésta desde la perspectiva del desplazamiento y la circulación para instaurar cómo se establecen vínculos entre las personas que se mueven y las que viven en los lugares a los que llegan. Aunque la migración tiene efectos positivos en el nivel de vida de las personas y en el desarrollo de los países, también tiene efectos desfavorables que afectan a migrantes irregulares, individuos que durante el proceso migratorio son enfrentados a situaciones y escenarios que vulneran sus derechos.

Como se dijo anteriormente, el desplazamiento y la circulación de personas forman parte de la historia del ser humano desde sus orígenes. Estos movimientos han permitido a los individuos ampliar su visión del mundo, expandir y compartir culturas y costumbres. Existen varios tipos de desplazamientos:

- Interno: parte de la periferia hacia los centros o sucede entre dos ciudades de un mismo país.
- Intrarregional: cuando personas se desplazan a otros países, generalmente cercanos dentro de una misma región.
- Internacional: cuando individuos cruzan las fronteras de su país y cambian de residencia al permanecer en un país diferente al suyo.⁷³

Las personas que deciden migrar de manera voluntaria ejercen su derecho a la libertad de tránsito y cambio de residencia;⁷⁴ su decisión está vinculada con la búsqueda de nuevas oportunidades y experiencias de vida, aunque la mayoría se ve obligada a migrar por razones económicas, es decir, por la existencia de brechas de desarrollo y condiciones de desigualdad entre regiones o países.

Los procesos migratorios son altamente complejos, tanto por la multiplicidad de actores involucrados —Estados, organismos internacionales, organizaciones de la sociedad civil, familias, individuos— como por la diversidad de espacios y tiempos que se intersectan entre los países de procedencia y de llegada. Esta complejidad se ve reflejada en consecuencias económicas, sociales, políticas y culturales en las sociedades de origen y destino.

La migración es un índice de cambio: desde una perspectiva cultural, posee potencial para la transformación normativa, y desde una perspectiva estructural, subraya importancia demográfica y económica.

La migración provoca cambios en la “cotidianidad” se visibiliza en zonas con mayorías étnicas a través de tiendas de artículos importados o restaurantes de comidas locales en barrios específicos de algunos países. No obstante, los pilares fundamentales de las sociedades en los Estados nación a los que llegan los migrantes no se ven alterados, es decir, no hay adaptaciones en el complejo

⁷³ Graciela Sarrible, “Definiciones y datos sobre la migración internacional y nacionalidad: el caso de España” en *Migraciones Internacionales*, vol. 1, núm. 2, enero-junio de 2002, pp.123-146.

⁷⁴ El artículo 12 del Pacto Internacional de Derechos Civiles y Políticos (16 de diciembre de 1966) señala que: “a) Toda persona que se halle legalmente en el territorio de un Estado tendrá derecho a circular libremente por él y a escoger libremente en él su residencia; b) Toda persona tendrá derecho a salir libremente de cualquier país, incluso del propio; c) Los derechos antes mencionados no podrán ser objeto de restricciones salvo cuando éstas se hallen previstas en la ley, sean necesarias para proteger la seguridad nacional, el orden público, la salud o la moral pública o los derechos y libertades de terceros, y sean compatibles con los demás derechos reconocidos en el presente Pacto; d) Nadie podrá ser arbitrariamente privado del derecho a entrar en su propio país.”

legal/judicial, sistema educativo, distribución de poder o estructura de clases. Las migraciones realizan cambios desde “abajo”, y afectan sólo a algunas organizaciones, como las industrias que necesitan mano de obra o ciertos colegios públicos, estas transformaciones conllevan algunos ajustes institucionales. Con todo, el potencial de mutación de la migración está limitado en todos los niveles, por la existencia de una red de instituciones que son el reflejo de profundos órdenes culturales y de poder. Órdenes que dirigen a los migrantes a lugares “adecuados” en el sistema de las clases sociales y los educan, a ellos y a su descendencia en el idioma y en comportamientos culturales propios de la sociedad a la que llegan, como parte de un proceso de “asimilación” y control.

Para evitar que los migrantes afecten a la sociedad receptora, ésta utiliza mecanismos que consisten en una red institucional que prioriza los valores y estructuras normativas, mientras que el Estado nación —la máxima representación del poder— se asegura de controlar los cambios que puedan llegar a suscitar los migrantes.

De cualquier modo, los migrantes, incluso los que se asientan de manera permanente, no pueden generar cambios significativos y tampoco enfrentar al poder del país al que llegan. En lugar de esto, buscan maneras de integrarse y adaptarse. El sociólogo Alejandro Portes⁷⁵ propone que los migrantes que poseen un alto capital humano tienden a adaptarse y buscan formar parte de la clase media, y para ello se valen de habilidades profesionales y recursos culturales. Por su parte, los trabajadores manuales se concentran en áreas pobres y marginales; son individuos que regularmente carecen del idioma para comunicarse con los habitantes locales, y su adaptación (además de la inclusión en la sociedad) es más complicada; por tanto, son más vulnerables frente al cambio de contexto.

Las migraciones pueden transformar el “aspecto” y la composición étnica de las clases obreras sin transformar la base del orden social. No obstante, los cambios sociales no son significativos en las estructuras de las sociedades, pero sí para los individuos que atraviesan el proceso de adaptación, tema fundamental en el arte contemporáneo y eje de estudio de esta investigación.

La globalización es el marco obligado de los movimientos migratorios internacionales contemporáneos, por una parte contribuye a su despliegue, y por

⁷⁵ Alejandro Portes, *Op. cit.*, p. 21.

otra, los migrantes son parte de una respuesta a las tensiones, desigualdades y conflictos presentes en el proceso.

Para los desplazados, las modificaciones y adaptaciones sociales provocadas por la migración pueden llegar a ser más llevaderas a través de vínculos familiares, políticos y económicos entre el lugar de origen y el destino. Los migrantes deben desarrollar formas de vida que logren trascender los límites geográficos y políticos de los países involucrados en este proceso. Así pues, los desplazamientos son incidentes que desafían el poder y alcance de los Estados para controlar y gobernar una población determinada que vive en un territorio delimitado.

Ahora bien, muchos migrantes siguen soportando económicamente a la familia que dejaron en su país de origen. Según un estudio de las Naciones Unidas,⁷⁶ los migrantes contribuyen a la reproducción del sistema cultural y social del lugar de origen, aunque —en virtud de su propia experiencia de desplazamiento— redefinen elementos culturales e identitarios, que a su vez logran introducir cambios profundos en los espacios sociales y en la cultura del lugar de llegada. Muchos elementos como negocios, pautas de consumo, alimentos, costumbres o lenguaje, llegan junto con los inmigrantes, y —gracias a las dinámicas de intercambio— se transforman y reinterpretan hasta volverse parte de una cultura, situaciones que no se pueden atribuir al país de origen o al de llegada.

Las modificaciones y adaptaciones ocurren incluso en los lugares más remotos, espacios donde ni siquiera es necesaria la presencia de los sujetos que transportan estos cambios, aún así crean nuevos sentidos y significados. En las comunidades de origen, la ausencia de los migrantes genera cambios en las dinámicas, tanto sociales como familiares y económicas. Los medios de contacto como las llamadas telefónicas, cartas, videoconferencias, correos electrónicos y remesas, son portadores de nuevos estilos de vida, pautas de comportamiento y consumo, los cambios se gestan en distintos puntos geográficos y trascienden las

⁷⁶ Naciones Unidas, *Migración internacional, derechos humanos y desarrollo*, Comisión Económica para América Latina y el Caribe. Tomado de https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/4206/S2006047_es.pdf?sequence=1. Consultado en enero de 2021.

voluntades e intenciones de los propios involucrados. La inmigración es un generador de diversidad y multiculturalidad más que un elemento de asimilación.

Por otro lado, es importante revisar las consideraciones y ajustes políticos que se han llevado a cabo por parte del Estado para controlar o establecer una relación con quienes se consideran extranjeros y para vigilar su integración a la sociedad. La administración de la migración recae directamente sobre el Estado nación, tanto en el momento de salida, como en el de llegada; sin embargo, a raíz de las prácticas internacionales promovidas a través de grandes empresas y consorcios, las fronteras de los Estados comienzan a desdibujarse. Las transformaciones que promueve la globalización e intercambios comerciales, además de las exigencias que plantean los movimientos migratorios parecen avanzar hacia mecanismos como la doble ciudadanía, condición que otorga, al inmigrante, mayor posibilidad de protección de sus derechos, al tiempo que le permite generar vínculos cívicos con aquellos países que le posibilitan pertenecer y le brindan apoyo.

Con respecto al concepto *política*, cabe destacar que es un término que actúa para referirse a la relación más fundamental que los sujetos establecen con la autoridad y el poder en sus múltiples formas: familia, religión, sistema político, Estado, así como en las expresiones y actividades que buscan incidir en dichas relaciones de poder a través de la participación política directa en sus múltiples vías: activismo cívico y decisión electoral.

Las políticas migratorias, según la socióloga Leticia Calderón, comprenden distintas estrategias que los Estados asumen, son la cristalización de procesos históricos a través de los cuales cada sociedad expresa sus concepciones teóricas traducidas en leyes, sus apuestas colectivas por la justicia, lo mismo que sus restricciones y limitaciones sociales.⁷⁷ La formulación de políticas migratorias es uno de los procesos con mayor impacto en la vida de los migrantes. A través de los tratados internacionales y de las leyes y programas se definen las estrategias que cada país lleva a cabo frente a los extranjeros.

Las políticas migratorias pueden revelar la visión que tiene una sociedad sobre quién debe ser considerado miembro de la comunidad política y quién debe

⁷⁷ Leticia Calderón Chelius, "El estudio de la dimensión política dentro del proceso migratorio", en *Sociológica*, núm. 60, año 21, enero-abril de 2006, pp. 43-74.

ser excluido. También dan cuenta de los conflictos y alianzas internacionales.

Uno de los ajustes que los migrantes tienen que realizar ante el desplazamiento, es el hecho de involucrarse en un nivel de participación política más activo: después del momento de migrar son conscientes de que se enfrentan a un sistema político diferente al propio, que los obliga a reconocer y aprender nuevos códigos, valores y normas sociales. Así pues, la localidad de la que parten siempre será el referente, por tanto, al desplazarse se realiza un ejercicio de comparación, de acercamiento a una nueva sociedad, el migrante identifica elementos, códigos y prácticas diferentes a lo que conoce. Ante esta diferencia aplica nociones universales relacionadas con derechos humanos que buscan igualdad y tolerancia frente a las representaciones de poder.

En este proceso de socialización política, que implica mirar y comparar constantemente, los migrantes crean pautas de conducta para ajustarse a las leyes, reconocer los límites de transgresión socialmente aceptados en esa nueva sociedad; a saber, aprenden a interactuar frente al poder, aunque como migrantes, su posición jurídica modifica la forma en que pueden acceder a ciertos beneficios públicos.

Actualmente, la globalización apremia nuevas formas de expresión política y la ciudadanía transnacional da cuenta de nuevos enfoques sobre la inclusión política de los extranjeros, sin que tengan que formalizar su condición de ciudadanos en el sentido clásico del término.

2.3 RECORRIDO POR ALGUNAS APROXIMACIONES TEÓRICAS SOBRE EL PROCESO MIGRATORIO

Antes de entrar en materia, es necesario detenerse a reflexionar sobre la escritura del arte, como un conjunto de estrategias desarrolladas en torno a la complejidad del sistema artístico actual, y que parten de ámbitos, como crítica, historia, curaduría o comisariado.

Este trabajo de investigación busca recrear un relato a partir de la historia del arte, y convertir la experiencia que provocan las propuestas artísticas enfocadas en la migración en modos de ordenamiento conceptuales sustentados en metodologías que entretejen la forma y la materia de las obras con procesos

culturales y políticos. Lo anterior, sin olvidar el contexto social que permite una relectura y construcción de nuevas posibilidades de narrar y significar el mundo, así como reinscribir y revalorar las posibilidades representadas por diversos contextos.

A partir de la migración se han desarrollado teorías y discursos académicos, las décadas de los sesenta y setenta marcan nuevas líneas historiográficas y críticas que cuestionan las ideas canónicas de ese momento. Este hecho contribuye para construir diversos enfoques que incluyen visiones de pensadores que tienen experiencias personales con la migración, como Néstor García Canclini o Zygmunt Bauman, quienes aprovechan sus vivencias para elaborar nuevos procesos de investigación que evidencian preocupaciones básicas acerca de la necesidad de una afirmación del arte no hegemónico, de un arte diferente a lo que se produce en las principales capitales de Europa y Estados Unidos.

Las propuestas teóricas que surgen y se enuncian desde la migración tienen su origen en diversas posiciones que parten de corrientes historicistas y sociológicas hasta aquellas que cuestionan el valor de una historia del arte que defiende las teorías del pasado en lugar de crear novedades. También surge la necesidad de crear nuevas teorías desde lugares no hegemónicos, que intentan tomar distancia respecto a posturas formalistas y eurocentristas para analizar el arte desde perspectivas en las que las particularidades de las regiones llevan a afirmar la necesidad de un análisis desde el interior del mismo, desde la realidad que difiere de la europea o norteamericana. Evidentemente, son posturas que consideran teorías imperantes en el pasado como la Escuela de Frankfurt, el estructuralismo o las reelaboraciones de algunos teóricos del marxismo francés como Jean Paul Sartre, Pierre Bourdieu o Henri Lefebvre.

Las teorías y discursos académicos relacionados con la migración se ven enriquecidas o reforzadas con el conocimiento directo de artistas de diversos países tanto de Latinoamérica como de Asia y África. Es así que se construyen propuestas que posibilitan articular una noción de arte que se aleja de pretensiones homogeneizadoras. De cierta manera es un rechazo de clichés donde el exotismo y el nacionalismo son las notas dominantes de la identificación.

Las investigaciones y producción de teorías del arte desde lugares de la periferia comienzan a transformar y alimentar acciones artísticas que toman en

cuenta las peculiaridades del arte como fenómeno social, según el crítico y curador Juan Acha: “El sector de estudiosos del arte sería el más indicado para buscar el nexo entre la significación estética y la social del arte, para encontrar los nuevos caminos que, en la colectividad, toman los efectos de la obra artística para confrontar la universalidad del arte [...] con los anhelos de nuestro arte de superar la dependencia externa y su marginalidad interna; por último, para gestar y propalar ideas seminales”.⁷⁸

Mencionar las décadas de los sesenta y setenta en el arte permite señalar la preocupación por fijar proyectos desde la periferia, desde otras voces, para discutir el cómo y el porqué de los abordajes históricos, críticos y metodológicos. Discusiones que parten del interés de mirar el hecho artístico dentro la realidad social y política que lo contiene; es decir, la idea de contexto comienza a adquirir un significado más especial de significación sin que esa valoración conlleve a olvidar la obra de arte en sí.

Junto al fenómeno de la migración que comienza a intensificarse, los debates filosóficos y disciplinares que se realizan ponen de manifiesto conceptos arraigados que comienzan a entrar en crisis, y surge una especial preocupación por concebir el arte de los países de la periferia en toda su complejidad, con el fin de evitar generalizaciones estereotipadas.

A través de un proceso de largo aliento, se fue cuestionando la homogeneización desde diferentes perspectivas surgidas en lo que se considera periferia. Se discute la noción de lenguaje artístico internacional, se cuestionan las posturas colonialistas y se propone una autonomía que intenta frenar el peso de la historia hacia el futuro, además de la idea de progreso.

Tiempo después, en la década de los ochenta el tema de la relación centro-periferia se vuelve un tópico recurrente en la producción crítico historiográfica, aunque, este vínculo no es tan claro, provoca sospechas frente al interés en la pluralidad y el intercambio mutuo, porque parece que sólo se abren las puertas a los conceptos preestablecidos de lo que era aceptable, valioso o comercial. También existe la duda si esas puertas se abren para que el arte occidental se apropie de lo nuevo y vigoroso que representa el arte de la periferia, y así renovar

⁷⁸ Juan Acha, “El espacio intelectual del arte” en *Vida literaria*, núm. 18, México, 1976, pp. 10-15.

la estética agotada del occidente, tal como había sucedido con el arte asiático en el siglo XIX o el de África, Pacífico sur y el arte originario de los Estados Unidos en el siglo XX.

Resulta muy complejo establecer el verdadero interés de los grandes museos o espacios del arte consagrado en las propuestas artísticas de la periferia, quizá la migración y los acercamientos cada vez más frecuentes entre lo que parecían dos polos diferentes y desiguales como el centro y la periferia tienen algo que ver.

Es importante recordar que esos acercamientos se realizan con una mirada peyorativa. Europa y Estados Unidos tradicionalmente se acercan así a las culturas de la periferia y esa mirada es un elemento que refuerza un nexo donde se establecen relaciones de poder que perpetúan la soberanía del arte occidental. En los años ochenta no hay un conocimiento muy profundo por parte de los historiadores de occidente sobre el arte de la periferia, algunas críticas se hacen sobre las propuestas sin considerar sus contextos, así que resultan efusivas o estereotipadas.

De manera muy general, se puede decir que algunas exposiciones o muestras consideradas como acercamientos al arte producido en la periferia refuerzan ideas preconcebidas de la visión eurocéntrica, conceptos como lo *exótico*, *fantástico* o *mitológico*, se asumen como criterios identitarios y características intrínsecas de las culturas de quienes son vistos como los *Otros*. Los relatos históricos que se construyen quedan asociados a ideas preestablecidas, por tanto, la intuición y la irracionalidad son elementos intrínsecos a la mentalidad de lugares ajenos al centro conformado por Europa y Estados Unidos.

La migración también permite que muchos teóricos puedan reflexionar sobre el desplazamiento, un tema cada vez más común y esto facilita el acceso de muchos pensadores a las particularidades de un ámbito diferente al de origen. Allana las posibilidades para realizar revisiones historiográficas tradicionales desde otros puntos de vista que reiteran o cuestionan características que se pensaban predeterminadas a cada región y con ello se ayuda a contrarrestar el reforzamiento de estereotipos. No obstante, las áreas periféricas no dejan de ser observadas bajo sospechas de apropiación de lenguajes emitidos por los centros y son percibidas como imitadoras de lenguajes que parecían no pertenecerles.

Respecto a esto el crítico y curador Gerardo Mosquera señala:

La legitimación exclusivista y teleológica del “lenguaje internacional” del arte actúa como un mecanismo de exclusión hacia otros lenguajes y sus discursos. En los museos, galerías y publicaciones centrales —al igual que entre críticos, curadores, historiadores del arte y coleccionistas— prevalecen prejuicios basados en una suerte de monismo axiológico. En un círculo vicioso, estos medios tienden a mirar con sospechas de ilegitimidad al arte de la periferia que procura hablar el “lenguaje internacional”. Si lo habla correctamente, suele acusarse de derivativo; si lo hace con acento, se le descalifica por su incorrección hacia el canon.⁷⁹

A propósito de la globalización, migración, y el cuestionamiento de la relación centro-periferia, el desarrollo de éstos y otros factores permiten una actitud de apertura de los espacios hegemónicos hacia las producciones artísticas y propuestas teóricas de los *Otros*; no obstante, ésta apertura genera una actitud complaciente con la alteridad sin que esto signifique una ruptura con la noción hegemónica tradicional.

Las teorías y los discursos académicos junto a las revisiones históricas que se relacionan al vínculo del centro-periferia y la migración buscan —además de quebrar los estereotipos— romper con la narrativa canónica construida por la historia del arte occidental. Conviene recordar que uno de los problemas centrales en esta última gira en torno a las exclusiones existentes en dichas narrativas.

La integración en el arte sólo puede ser erigida de manera dialógica sobre el respeto a las diferencias. La incorporación de voces migrantes en la escena de la teoría y los discursos académicos permite romper falsas homogeneidades y ofrecer nuevas visiones que muestran la complejidad del arte de una manera más incluyente, al tiempo que se pone en evidencia, como señala Mosquera que “uno de los desafíos ineludibles de las culturas subordinadas [...] es la transformación en beneficio de ella de la cultura dominante, deseurocentralizándola sin mella de su capacidad de acción contemporánea.⁸⁰

Por otro lado, existe un interés por revisar la relación entre multiplicidad de historias locales y algunas propuestas globales. La situación es compleja por la

⁷⁹ Gerardo Mosquera, “Islas infinitas, sobre globalización y cultura”, en *Art Nexus*, núm. 29, Bogotá, 1998, p. 64.

⁸⁰ Gerardo Mosquera, Rachel Weiss y Carolina Ponce de León, *Ante América*, Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango, 1992, p.12.

ambivalencia que plantea la globalización. Por una parte, proyecta su poder y significación planetaria, y, por otra, reafirma particularismos. Así pues, se desarrollan nociones como *multiculturalismo*, término que permite distinguir la *diferencia* y su valoración al promover un discurso de inclusión, aunque en los circuitos internacionales de arte, la producción artística que procede de las regiones periféricas es infravalorada frente a las propuestas que provienen de las capitales artísticas mundiales.

La crisis de la modernidad, junto con la noción de pluralidad, genera — sobre todo en los circuitos donde se decide la internacionalización del arte— una actitud complaciente con lo que produce el *Otro*, lo cual no implica una ruptura de la noción hegemónica tradicional: el *Otro* siempre es el de la periferia.

En las reflexiones que han surgido desde la migración y la periferia, se vislumbra una característica relevante, los discursos no son *sobre* la periferia o la migración, sino *desde*; es decir, a partir de diferentes y particulares soportes culturales.

Bajo el entendido de que toda historia supone una construcción en la que quien escribe elige tiempo, espacio y protagonistas, el desafío de esta investigación consiste en diseccionar la temporalidad para sugerir nuevos acercamientos que permitan conectar entre sí aquellas propuestas artísticas enfocadas en migración.

CAPÍTULO 3. DIALÉCTICAS EN TORNO AL CONCEPTO *LUGAR* Y SU RELACIÓN CON LA MIGRACIÓN

La movilidad que ha devenido con la globalización —viajes, migración, conexión virtual e inmediatez de información en lugares remotos— se contrapone a la noción (idealizada) de lugares habitados por comunidades cohesionadas y homogéneas. Esta oposición es muy cuestionable, sin embargo, es común pensar que *lugar* y *comunidad* están sitiadas por fronteras. De alguna manera, la alteración, representada por la migración, del lugar y la comunidad ha dado lugar a reacciones defensivas y reaccionarias como ciertas formas de nacionalismos, recuperaciones de “patrimonios asépticos” y un antagonismo pronunciado en el que no se reconocen como iguales a los desplazados por venir de fuera.

La migración es un proceso que modifica la vida de los que se quedan, los que se van y de las sociedades que forman parte del proceso. Los cambios y permanencias que se pueden presentar en dos espacios geográficos conectados a partir del mismo fenómeno expresan el carácter transnacional del proceso migratorio o del surgimiento de espacios *plurilocales*, lugares producidos, a partir de una relación internacional de dominación material y simbólica.

Las situaciones espaciales son desiguales alrededor del mundo, pues, a pesar de los cambios y el contacto que ha devenido con la globalización, los países del primer mundo siguen siendo beneficiados por los movimientos económicos. Las condiciones de movilidad no son las mismas para todos, el libre movimiento se hace acompañar de sentimientos de nacionalismo, y de la exclusión de aquellos que son diferentes, así pues, las fronteras no se trazan para separar diferencias, se convierten en líneas divisorias que marcan diferencias e incitan a tener conciencia de estas.

Sin dejar de lado las enormes desigualdades de poder que conlleva la globalización, la producción cultural de los países de la *periferia* ha adquirido peso crítico y productivo en la imaginación global, la cual se manifiesta no sólo en la amplia geografía de la actividad cultural, también se ve exteriorizada en las

superposiciones, tensiones y corrientes de pensamiento. Gerardo Mosquera indica: “La metacultura occidental [...] ha devenido un medio paradójico para la afirmación de la diferencia.”⁸¹

Las dialécticas en torno al lugar y su relación con la migración serán desarrolladas a lo largo del siguiente apartado, no sin antes comenzar con la definición y delimitación de varios conceptos que están relacionados con *lugares*, *territorios* o *espacios* donde se llevan a cabo las migraciones, ya sea como punto de partida o de llegada.

3.1 REVISIÓN DE LOS CONCEPTOS *LUGAR*, *TERRITORIO* Y *ESPACIO*

Lugar, *territorio* y *espacio* no son sinónimos, ni se constituyen como absolutos, neutros o desprovistos de contenido. Así pues, los procesos derivados de cada una de sus dinámicas constituyen la esencia de la espacialidad de la vida social. Los tres conceptos son formas creadas socialmente porque los individuos participan activamente en los sistemas de interacción y son el producto de la imbricación entre espacio, poder y saber.

El concepto *lugar* deriva de la relación espacio-tiempo, vínculo que refiere al movimiento y a la comunicación a través del espacio, a la extensión geográfica de las relaciones sociales y a la experiencia que surge de todo ello. No obstante, esto no es suficiente para definirlo, existen otras cuestiones que influyen sobre la experiencia que se tiene de la noción espacio-tiempo, por ejemplo: etnia y género.

Según Doreen Massey, la comprensión espacio-temporal debe ser socialmente diferenciada. No se trata únicamente de una cuestión moral o política sobre la igualdad, es también una cuestión conceptual. Los grupos sociales y los diferentes individuos se sitúan de maneras muy distintas en los flujos e interconexiones que se dan en los lugares. El tipo de relaciones que establecen las personas con los lugares tiene que ver no solamente con quién se mueve y quién no, en realidad tiene que ver con el poder en relación con la comunicación y el

⁸¹Gerardo Mosquera, “Robado el pastel global. Globalización, diferencia y apropiación cultural” en José Jiménez y Fernando Castro (eds.), *Horizontes del Arte Latinoamericano*, Madrid: Tecnos, 1999, p. 58.

intercambio; algunas relaciones están en puntos de recepción, mientras que otras, están confinadas por el aislamiento.⁸²

Existen diferencias en el grado de movimiento y comunicación, pero también en el de control y habitación. Los modos en que las personas quedan situadas en la comprensión espacio-temporal son muy complicados y extremadamente variados. La capacidad del capital de moverse por el mundo queda reforzada frente a la relativa inmovilidad de la clase trabajadora, lo que también refuerza su posición frente a las economías locales.

Por otro lado, la búsqueda de la identidad se vincula con el deseo de fijación y seguridad en medio de los movimientos y los cambios. Hay que afrontar el hecho de que las personas necesitan algún tipo de apego por el lugar o por cualquier otra cosa. Un problema particular con el concepto de lugar es que parece requerir el trazado de fronteras o límites alrededor de un área que separa el interior del exterior, una situación que la globalización altera mediante la permeabilidad geográfica en las relaciones sociales, mismas se han ampliado de manera efectiva a través del espacio. Por consiguiente, las relaciones culturales, políticas y económicas se expanden a muy diferentes niveles, desde el hogar a la esfera local y algunas veces hasta el nivel internacional. Desde esta perspectiva es posible plantear una interpretación alternativa del lugar, ya que lo que confiere a un lugar su especificidad no es ninguna historia internalizada sino el hecho que se ha construido a partir de un intercambio determinado de relaciones sociales, que se encuentran y entretienen en un sitio particular.

Lugar puede conceptualizarse en términos de las interacciones sociales a las que está unido, por tanto, estas interacciones no son elementos inmóviles, congelados en el tiempo, son procesos. Los lugares no tienen fronteras, no están delimitados por divisiones que enmarcan espacios cerrados, entonces su definición no tiene que realizarse a través de una contraposición con el exterior; aunque en su definición, sí participan las particularidades de los vínculos con el exterior. Esto ofrece una alternativa de la asociación común entre *penetrabilidad* y *vulnerabilidad*, vínculo que asocia como amenazante la entrada de los migrantes.

⁸² Doreen Massey, *Un sentido global del lugar*, Barcelona: Icaria. Espacios críticos, 2012, pp. 112-130.

Los lugares no tienen en absoluto identidades únicas y específicas, están llenas de conflictos internos.

La especificidad de un lugar se produce continuamente, porque existen diversas fuentes que van determinando esta elaboración de unicidad. La especificidad del lugar deriva del hecho de que cada lugar es el centro de una mezcla distinta de relaciones sociales más amplias y más locales; esta misma mezcla unificada en un mismo lugar puede producir efectos que no tendrían lugar de otro modo. Así pues, todas esas relaciones interactúan y toman nuevos elementos de especificidad de la historia acumulada del lugar, dicha historia es el producto del entretreído de diferentes conjuntos de vínculos, tanto locales como con globales. Una comprensión completa del lugar implica reconocer que hay más de una historia desarrollándose en el mundo y esas historias tienen al menos una autonomía.

Otro de los conceptos a desarrollar es *territorio*, término que permite entender y encuadrar adecuadamente fenómenos de arraigo y sentimientos de pertenencia, así como de movilidad, migración internacional y globalización. “El *territorio* es aquella porción del espacio apropiada por las sociedades humanas para desplegar en ellas sus actividades productivas, sociales, políticas, culturales y afectivas, y a la vez inscribir en ella sus estrategias de desarrollo y [...] para expresar en el curso del tiempo su identidad profunda mediante la señalización de los lugares”.⁸³ Así pues, el espacio se considera como la materia prima a partir de la cual se construye el territorio; el espacio sería una porción cualquiera de la superficie terrestre considerada como antecedente a toda representación y práctica.

El proceso de apropiación del territorio está marcado por conflictos y negociaciones que determinan la manera en que el territorio es producido, regulado y protegido por grupos de poder. La territorialidad es un recurso, por tanto, constituye un objeto en disputa permanente. Apropiarse de un espacio implica operaciones de delimitación de fronteras, control y jerarquización de puntos nodales como: ciudades, poblaciones e islas, además de creación de estrategias a través del trazado de rutas, vías de comunicación y toda clase de

⁸³ Bruno Lecoquierre y Benjamin Steck, “Pays émergents, paroisses recomposées”, en *Géographie et Cultures*, núm. 30, París: L’Harmattan, pp. 47-69.

redes, dispuestos en función de imperativos económicos, políticos, sociales y culturales.⁸⁴

El territorio es el lugar donde ocurren las relaciones sociales, no solamente en el marco espacial, también delimita el dominio soberano de un Estado, es un espacio de poder, de gestión y de dominio tanto del Estado como de individuos, de grupos y organizaciones, empresas locales, nacionales y multinacionales. El territorio es una construcción social; su entendimiento implica el conocimiento del proceso de su producción.

En el territorio, los actores tienen actividades espaciales diferentes. Su capacidad potencial y real de crear, recrear y apropiarse del territorio es asimétrica, esta divergencia aumenta con los migrantes porque no tienen los mismos derechos que los locales. Así pues, el territorio es la superficie donde ocurren y se sobreponen distintas territorialidades locales, regionales, nacionales y mundiales con intereses muy distintos, con percepciones, valoraciones y actitudes territoriales diferentes que van generando relaciones de complementación, cooperación o conflicto. El territorio es móvil, mutable y desequilibrado. La realidad social es cambiante, por tanto, las formas de organización territorial van mutando permanente.

En cuanto al *espacio*, su definición se ha enriquecido conforme el paso del tiempo y las disciplinas que lo abordan como las ciencias sociales: historia, antropología, sociología, y otras áreas del conocimiento como filosofía y economía por mencionar algunas. Formas de pensamiento que reconocen que no es posible una comprensión de la sociedad sin considerar el espacio o los diferentes espacios-tiempos que estructuran la sociedad.

El espacio es el soporte sobre el cual está implantada la propia sociedad. Es una superficie sin la cual las personas no podrían vivir, pero que crea, entre ellas, distancias que perjudican las interacciones que pueden establecer. El espacio está formado, además de elementos físicos o naturales, por poblaciones de personas que establecen lazos entre sí.

Henri Lefebvre propone que el espacio se compone por tres niveles: el de las realidades materiales (la naturaleza), el de las realidades sociales (ocupado por

⁸⁴ Gilberto Giménez, "Cultura, territorio y migraciones. Aproximaciones teóricas", en *Alteridades*, núm. 11, México, 2001, pp. 5-14.

los fenómenos sensoriales que constituyen los proyectos, símbolos y utopías) y el de las realidades mentales (abstracciones formales relativas al espacio). Lefebvre destaca que el espacio social no sólo es el resultado de las limitaciones de los sistemas ecológicos o de las dificultades del alejamiento de los seres humanos; el espacio también es la traducción de los sueños y aspiraciones de quienes lo viven. Está modelado tanto por proyectos desarrollados por los individuos, como por las dificultades que crea el medio.⁸⁵ En esta propuesta se reconoce a los hombres con un margen de autonomía, se replantea la primacía de la economía en el análisis de lo social y se pone de manifiesto que las intenciones, los planes y los proyectos de los individuos contribuyen en la creación del espacio en donde viven. De este modo en la definición del espacio no solamente es importante el devenir de la naturaleza y el transcurrir histórico.

Lefebvre destaca que el espacio es una superficie de movilidad para los individuos, un lugar modelado por sus actividades y en donde pueden exteriorizar aspiraciones, sueños, proyectos y planes. El espacio no sólo es consecuencia de la evolución y el producto de la historia, también es el devenir de la capacidad de los seres humanos para proyectar su futuro. Los espacios de representación son espacios vividos por habitantes y usuarios de éstos; algunas veces son lugares de resistencia, simbólicos e incluso pueden llegar a ser *contraespacios* que contienen de manera simultánea otros espacios.⁸⁶

El espacio no es un objeto científico separado de la ideología o de la política; siempre ha sido político y estratégico. Su apariencia es el resultado de procesos pasados cuyas huellas no son siempre evidentes en el paisaje. El espacio está formado y modelado por elementos naturales e históricos; pero también es consecuencia de procesos políticos.⁸⁷

Para complementar esta idea, es necesario referirse a *espacialidad*. Edward Soja, la define como un espacio socialmente producido por el conjunto de las relaciones comunitarias, económicas, políticas y culturales entre individuos y grupos.⁸⁸ La espacialidad o espacio social existe en formas concretas de

⁸⁵ Henri Lefebvre (1976), *La producción del espacio*, Madrid: Capitán Swing, 2013, p.78.

⁸⁶ Henri Lefebvre, *Op. cit.*, p. 92.

⁸⁷ Henri Lefebvre, *Op. cit.*, p. 108.

⁸⁸ Edward Soja, *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, Londres: Verso Press, 1989, pp. 67-98.

organización social y como un medio propio de la vida en comunidad; es el resultado de la acción social sobre la naturaleza material y del espacio proyectado de conocimiento y representación de los individuos, los cuales son incorporados en la producción de la espacialidad y transformados en el proceso, aunque no son su equivalente.

La espacialidad se torna concreta, material y contingente, paradójica y dialéctica, puede ser descrita como el medio y resultado de la dinámica de la sociedad. La existencia social se vuelve concreta en la geografía y en la historia, es decir, en su espacialidad, la cual todo el tiempo se reajusta, reestructura y reproduce socialmente; por lo tanto, siempre está en contradicción y conflicto.

En cuanto a la espacialidad de la vida social, Soja⁸⁹ propone distinguir niveles que pueden definir o establecer el acercamiento a éstos. El *primer espacio* es algo percibido, producto de relaciones dinámicas de seres humanos con el ambiente construido y natural.

Mientras que el *segundo espacio*, tiene bases idealistas que se caracterizan por su énfasis en la explicación del espacio como una cosa pensada. Su razonamiento se torna reflexivo, subjetivo, filosófico e individualizado.

En cuanto al *tercer espacio*, emerge de la deconstrucción de las epistemologías anteriores; se enfoca en espacios de representación relacionados con el lado anónimo de la vida social. Es un espacio permeado de política e ideología, y se fundamenta en las prácticas materiales que concretan las relaciones sociales de producción, explotación y sometimiento. Las epistemologías del tercer espacio enfatizan en sitios dominados, periferias, márgenes y personas marginales. Además, el tercer espacio se caracteriza por la oposición y lucha social, así como por la diferencia, y considera que los individuos son seres histórico-social-espaciales que participan en la producción de las historias, geografías y sociedades.

Por otro lado, el geógrafo Milton Santos propone que el *espacio* es un concreto social con identidad propia, una estructura de la sociedad en evolución permanente y cuya realidad no se reduce a un mero producto de la estructura económica. El espacio es una instancia de la sociedad del mismo tipo que la económica y la cultural-ideológica, y como tal contiene a las primeras dos, y ésta, a

⁸⁹ Edward Soja, "La espacialidad de la vida social. Hacia una reteorización transformativa", en D. Gregory y Urry, J. (eds.), *Social Relations and Spatial Structures*, Londres: Macmillan, 1985, pp. 1-24.

su vez, está contenido en ellas.⁹⁰ Para Santos, la esencia del espacio es social, histórica y política, pero el espacio en sí mismo es un híbrido que participa igualmente de lo social y físico.

Para la geografía y las ciencias sociales, en general, la posmodernidad supone una transformación fundamental. En concreto, se plantea la apertura del *espacio* como una paradoja y no como una tautología. Las propuestas de Santos y Soja hacen referencia al *cultural turn*, forma de pensamiento que involucra una atención progresiva hacia las dimensiones inmateriales, subjetividades, imaginarios y emociones. Esta postura teórica se complementa con el *spatial turn*, que busca repensar el significado de espacio-espacialidad en lo social. Ambos giros se refieren a la geografía humana, reflexionan sobre sujetos y espacios marginales.

Ahora bien, el espacio asume un rol activo y no sólo se considera un contenedor de procesos sociales sino una condición de éstos; el espacio cuenta con la particularidad de cruzar a las demás instancias sociales, políticas y culturales, es decir, la vida social se *espacializa*. Las formas espaciales pueden influir y perdurar en la sociedades, pero no las determina, ya que el espacio no está subordinado a otras estructuras sociales como la económica. El espacio es continente y contenido al mismo tiempo.

En suma, el espacio es una instancia indispensable para comprender los fenómenos sociales y a la sociedad misma, su esencia es social. En este sentido, delimitar el *tercer espacio* brinda visibilidad a prácticas de sujetos y grupos marginados que han sido ignorados por la visión lineal del tiempo; de tal suerte que es un espacio de resistencia.

En otro orden de ideas, las imágenes son centrales para la producción, difusión y entendimiento del espacio, las obras son portadoras de un sentido de la realidad. Es a través de éstas que se manifiestan sentimientos, conceptos, vinculaciones, fugas y todo aquello que llena el mundo de su presencia. En esta investigación, las producciones artísticas son pautas que visibilizan cómo los migrantes intentan integrarse a un espacio, por tanto, a una sociedad.

Hasta cierto punto, las imágenes constituyen un orden de conocimiento con su propia lógica, es decir, lo visual no se puede explicar por completo a través del

⁹⁰ Milton Santos, *La nature de l'espace: technique et temps, raison et émotion*, Paris: L'Harmattan, 1997, p. 19.

modelo textual.⁹¹ Además de la complejidad propia de otro lenguaje, se debe señalar que cada registro visual tiene características particulares y eso complejiza aún más el escenario de investigación. El trabajo con las imágenes exige recurrir a un andamiaje teórico- metodológico de la historia del arte, aunado a la semiología, análisis del discurso y estudios visuales.

La importancia de lo visual en relación con lo geográfico radica en asumir que las imágenes median gran parte de sus efectos en los modos de percibir, recordar, posicionarse, actuar e imaginar geográficamente.

3.2 LA IMPORTANCIA DEL *LUGAR* Y SU RELACIÓN CON LA *PERTENENCIA*.

REVISIÓN DE NACIONALIDAD, ETNICIDAD Y DIÁSPORA

El *lugar* puede ser definido como un espacio compartido por distintos individuos que interactúan, se relacionan entre sí y van interiorizando de distintas maneras los procesos sociales, los van construyendo, asimilando, deconstruyendo y asignándoles nuevas funciones. Los individuos que comparten un espacio forman una comunidad que generalmente habla un mismo idioma, aunque cada uno de los miembros que la integran son diversos entre sí. Su conciencia social está mediada por las diferencias que cada uno tiene, también por sus experiencias, trayectorias y personalidades; además, cada individuo ocupa un sitio diferente dentro de los diversos estratos que componen la estructura social.

Para definir la relación del lugar y su vínculo con la pertenencia se retomarán algunos planteamientos del politólogo e historiador Ira Katznelson en relación con la forma en que los individuos organizan o distribuyen los lugares a través de sus prácticas sociales cotidianas.⁹² Las configuraciones específicas que ha tomado el desarrollo capitalista y la globalización han moldeado, recreado y reestructurado las percepciones de los diferentes actores sociales —incluso han permitido la entrada de nuevos actores que provienen de la migración—. Dichas configuraciones también han modificado las imágenes que de sí mismos tienen los actores dentro de tales procesos.

Cabe que reconocer que “las personas viven en espacios que son producto

⁹¹ Nicholas Mirzoeff, *Una introducción a la cultura visual*, Barcelona: Paidós, 2003, p. 23.

⁹² Katznelson, Ira, *Marxism and the City*, Oxford: Clarendon Press, 1992, p. 201.

de relaciones sociales específicas entre el medio ambiente y la creatividad humana”.⁹³ Los sistemas sociales se organizan espacialmente, y esa dimensión espacial de las vidas de los individuos es una mediación entre los procesos sociales de gran escala: la creatividad social y la conciencia. La globalización no se presenta de una manera absoluta o en abstracto, “se vive en lugares particulares y en tiempos particulares”.⁹⁴ Dichos procesos se concretan y a la vez moldean el paisaje social, es decir, las marcas o características de los espacios son producidas por la sociedad.

El espacio y el tiempo son categorías básicas de la existencia humana, las cualidades objetivas que pueden expresar, así como las prácticas humanas que intervienen en su construcción. No pueden ser entendidas como independientes de las prácticas materiales y de los procesos de reproducción de la vida social en general. Cada modo de producción o formación social comprende y articula de una manera distinta las prácticas y los conceptos del tiempo y espacio. El geógrafo y teórico social David Harvey propone que “el espacio se convierte en *lugar* a través de las prácticas concretas de la cotidianidad de los individuos que lo habitan y que ese *lugar* no sólo sirve como indicador geográfico, sino como fuente misma del orden social y político”.⁹⁵

En cuanto a *pertenencia*, el antropólogo Anthony Cohen la define como la percepción que un individuo desarrolla al sentirse parte de un grupo comunidad y puede verse reflejada en la utilización del lenguaje, la destreza hacia ciertos oficios, el conocimiento de la ecología y la genealogía. Entre otros aspectos, son elementos que adquieren sentido y significado para algunos y no para *otros*. La *conciencia de la cultura* es primordial para conocer las formas en que los individuos expresan y representan su pertenencia a una comunidad o a cierto grupo social. Los individuos toman conciencia de su cultura, es decir, reconocen que su comportamiento, valores, prácticas, representaciones, y demás características, son distintas a las de los demás.

Según Cohen, “los individuos toman conciencia de su cultura y experimentan su *distintividad* [...] a través de la evaluación de sus prácticas

⁹³ Katznelson, Ira, *Op. cit.*, p. 203.

⁹⁴ Katznelson, Ira, *Op. cit.*, p. 204.

⁹⁵ David Harvey, *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989, pp. 56-98.

cotidianas”;⁹⁶ por eso, el desplazamiento en la migración resulta especialmente significativo en este aspecto. Al cambiar de contexto se altera totalmente el sentido de pertenencia, que se refuerza por elementos como la nacionalidad y la etnicidad.

A lo largo de su texto *Belonging of Culture*,⁹⁷ Cohen desarrolla el concepto *conciencia cultural* para explicar el sentido de diferencia que existe entre individuos que se reconocen como parte de una comunidad y hacia los extraños o ajenos a ésta. Dicho sentimiento de *distinción social* constituye la base de la *conciencia cultural* de los individuos y del proceso de formación de identidades. Explorar el sentido de pertenencia contribuye a admitir diferencias culturales ya sea de regiones, comunidades o entre individuos que conforman la heterogeneidad cultural de cualquier nación.

En este sentido, los individuos que comparten una comunidad tienen sentimientos de diferenciación entre sí y hacia los que no pertenecen a ésta; apreciación que se refleja en un reconocimiento inconsciente de la existencia de un *Otro* y, por tanto, de un nosotros. Ese reconocimiento inicial de la diferencia de lo local con lo global es un primer momento de toma de conciencia de la cultura o, en el sentido de reconocer ciertos límites o separaciones, se comienza a percibir lo distinto de lo propio, a reconocer comportamientos que no pertenecen a las normas y valores conocidos. Es en el enfrentamiento con el *otro* que se piensa en la diferencia y, por ende, en la pertenencia.

Por otro lado, el historiador Eric Hobsbawm,⁹⁸ afirma que no todas las tradiciones de una comunidad pertenecen o son producto de un pasado histórico, también existen *tradiciones inventadas* que surgen como respuesta a situaciones novedosas y bajo amenaza de cambios sustanciales en la comunidad o grupos sociales. Son el producto de los constantes cambios e innovaciones del mundo moderno y constituyen un intento de estructurar y rescatar algunos aspectos de la vida social comunitaria en un sentido estable y perdurable. Las tradiciones inventadas surgen cuando se debilitan o destruyen ciertos patrones sociales de tradiciones antiguas o cuando ya no son lo suficientemente adaptables y flexibles

⁹⁶ Anthony P. Cohen, “Belonging; the Experience of Culture”, en Anthony P Cohen, *Belonging, identity and social organization in British rural cultures*, Manchester: Manchester University Press, 1982, p. 6.

⁹⁷ Anthony P. Cohen, *Op. cit.*, p. 7.

⁹⁸ Eric Hobsbawm, Terence Ranger, *The Invention of Tradition*, Oxford: Cambridge University Press, 1992, p. 78.

ante las nuevas situaciones.

En este sentido, es importante distinguir *tradición* de *costumbre*. Las costumbres son las que prevalecen en sociedades donde las relaciones se establecen de una manera muy cercana con otros individuos, mientras que las tradiciones se caracterizan por su permanencia o invariabilidad. La costumbre muestra cierta flexibilidad en cuanto a su adherencia con el pasado, por lo que, es variable y adaptable.⁹⁹ La tradición tiene valores pragmáticos, es decir, se adecuan o responden a los requerimientos de nuevas situaciones, y se van relacionando con ciertos valores o normas que son propias al pasado de las comunidades.

Para profundizar en el *sentido de pertenencia* es necesario referirse a fenómenos de alteridad e identidad, que, según el etnólogo Marc Augé, no son incomprensibles el uno sin el otro. Augé distingue tres niveles en los que se presenta y funciona el sentimiento de alteridad:

- 1) Alteridad absoluta: se presenta hacia personas extranjeras, que pertenecen a lugares más allá de las fronteras de la comunidad.
- 2) Alteridad interna: implícita en todo sistema de relaciones con diferencias instituidas como el sexo, filiación, edad, patrones de resistencia, entre otros; son criterios diferenciales que componen la trama de lo social y que implican también ciertas reglas de la utilización del espacio.
- 3) Alteridad íntima: pertenece al interior de cada individuo, al vínculo entre el interior y el exterior. El cuerpo individual es un espacio habitado en el que no dejan de actuar relaciones de identidad y de alteridad.¹⁰⁰

Por otro lado, el sociólogo Pierre Bourdieu sostiene que “las distancias sociales están inscritas en los cuerpos, o, con más exactitud, en la relación con el cuerpo, el

⁹⁹ Véase: Eric Hobsbawm, Terence Ranger, *The Invention of Tradition*, Oxford: Cambridge University Press, 1992, p. 35.

¹⁰⁰ Marc Augé, “Espacio y alteridad”, en *Revista de Occidente. El otro, el extranjero, el extraño*, núm. 140, 1993, pp. 13-34.

lenguaje y el tiempo”.¹⁰¹ Afirma que las distintas formas de percepción de los individuos están ligadas a diferentes formas de construcción de la realidad social, que operan bajo coacciones estructurales y que dichas estructuras cognitivas están socialmente estructuradas porque tienen un origen social. Aunado a esto, la construcción de la realidad social nunca es una cuestión individual, sino colectiva. La teoría de Bourdieu permite concebir a la cultura como un proceso dinámico de producción, transformación o actualización de símbolos o significados.

En otro orden de ideas, la nacionalidad ha sido esencial en la configuración de la identidad de las personas, en el devenir de la comprensión de la relación Estado-ciudadano, además de que la internacionalización de las relaciones humanas y el incremento de las situaciones de plurinacionalidad han sugerido una revisión de este elemento.

La nacionalidad probablemente es uno de los elementos jurídicos que configuran de manera más inmediata la identidad de las personas, pues define la relación de pertenencia del individuo a un Estado, y al mismo tiempo la situación de la persona frente a los demás Estados a los cuales no pertenece; para los otros países es extranjero.

Aunque la nacionalidad no es el único elemento que define la identidad del sujeto frente al Estado, ya que de ese vínculo de pertenencia se derivan consecuencias jurídicas que confieren un estatus particular: derechos que convierten a la persona en ciudadano.¹⁰² Así pues, nacionalidad y ciudadanía son dos términos estrechamente vinculados. En algunos Estados son términos intercambiables, mientras que en otros se distingue claramente entre la vertiente interna de la pertenencia a un Estado que confiere una serie de derechos políticos, sociales y económicos (ciudadanía), y la manifestación externa de esa pertenencia (nacionalidad).

Históricamente, la *nacionalidad* se ha relacionado con el disfrute de derechos políticos, civiles o sociales vinculados al estatuto de ciudadano. Sin embargo, en los últimos tiempos la protección de las personas ha dejado de recaer directamente sobre la pertenencia a un Estado, ya que actualmente los derechos

¹⁰¹ Pierre Bourdieu, *Sociología y cultura*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Grijalbo, 1984, p. 132.

¹⁰² Alfred Michael Boll, *Multiple Nationality and International Law*, Boston/Leiden: Martinus Nijhoff Publishers, 2007, p. 45.

humanos deben reconocerse internacionalmente.¹⁰³ Esto supone que la ciudadanía —como vertiente interna de la nacionalidad— no es un elemento que determine los derechos de las personas.

Paradójicamente, junto a esta expansión o internacionalización de los elementos que constituyen el núcleo de la configuración jurídica de los individuos, se observa el fenómeno inverso del particularismo. Es decir, los individuos buscan su identidad en niveles diferentes al estatal y para lograrlo crean vínculos con personas cercanas. De este modo, la identidad de las personas se construye jurídicamente a partir de la nacionalidad, pero también con otras realidades que se yuxtaponen a ésta. Los derechos de “ciudadanía” son reconocidos en la esfera internacional y en la local, y afectan elementos tan esenciales de la identidad como la cultura, lengua y tradición, entre otros.¹⁰⁴

Por otra parte, es necesario referirse a la *etnicidad* para construir la relación entre pertenencia y el lugar. Los países del mundo son multiétnicos, es decir, que en el marco de las estructuras estatales existentes, la población está dividida en grupos heterogéneos caracterizados por determinados atributos étnicos. La existencia de estos grupos es muy anterior a la constitución de Estados contemporáneos, aunque sólo en el marco de éstos surge la llamada *cuestión étnica*.¹⁰⁵ Las relaciones entre distintas etnias, así como su definición y caracterización se establecen en referencia directa o indirecta a las estructuras estatales. Esta distinción obedece a que los Estados son las unidades territoriales en los que está dividida la superficie del planeta.

En este sentido, el sociólogo y antropólogo Rodolfo Stavenhagen establece que “en la constitución de las etnias intervienen factores internos y externos de los pueblos en compleja interrelación”.¹⁰⁶ Con la instauración de los Estados, algunas etnias adquirieron una posición dominante, al mismo tiempo que se van

¹⁰³ Peter J. Spiro, “Embracing Dual Nationality”, en *Dual Nationality Social Rights and Federal Citizenship in the U.S. and Europe; the Reinvention of Citizenship*, Oxford: Berghahn Books, 2002, pp. 19-33.

¹⁰⁴ Yasemin Soysal, “Changing Citizenship in Europe: Remarks and Postnational Membership and the National State”, en *Citizenship, Nationality and Migration in Europe*, Cesarani, D., Fulbrook, M. (eds.), Londres: Routledge, 1996, pp. 17-29.

¹⁰⁵ Es importante distinguir la *cuestión étnica* del concepto de *etnicidad*, término que cubre un género amplio de fenómenos diversos, semejante a *sociedad o clase*, aspectos sobre los cuales no existe consenso.

¹⁰⁶ Rodolfo Stavenhagen, “La cuestión étnica. Algunos problemas teórico-metodológicos”, en *Estudios sociológicos*, núm. 28, vol. 10, enero-abril de 1992, pp. 53-76.

excluyendo a otras. Algunas devinieron en naciones y muchas de éstas se constituyen como Estados nación. De este modo, el estado territorial fue el marco dentro del cual surgió la nación.

Por otra parte, existen distintos términos para referirse a los grupos comunitarios, tales como: *minoría*, *raza* o *comunidad indígena*, por mencionar algunos. La terminología étnica refleja, con frecuencia, marcos de referencia ideológicos y enfoques teóricos diversos.¹⁰⁷ Generalmente, se utilizan criterios intrínsecos o extrínsecos para identificar etnias. Estos criterios reconocen que los miembros de una etnia comparten diversos atributos que pueden ser: el idioma — un indicador muy importante de pertenencia étnica y nacional que constituye un factor de integración, aunque también puede ser considerado un marcador de diferencia— y la religión, ya que las convicciones religiosas reflejan las creencias y prácticas en torno a cuestiones de tipo existencial, moral y sobrenatural que unen a los individuos en una misma comunidad étnica, esto también contribuye a distinguir una comunidad de otra.

En algunos lugares como la India, Marruecos o Arabia Saudita, la religión condiciona el comportamiento interpersonal, las instituciones locales y públicas, el derecho y la justicia, además de valores morales, costumbres y normas de comportamiento. En estos casos la religión es un factor hegemónico, además de ser un marcador étnico.

Otro de los factores, quizá el más importante o determinante, para la existencia de una etnia o nación es el *territorio*, elemento que constituye la base de las estructuras económicas y políticas, unidades fundamentales en la vida de las etnias. Los pueblos que se consideran a sí mismos como naciones, anhelan su estado territorial, tal es el caso de los palestinos o los vascos, por mencionar algunos. Las etnias con base territorial tienen más fundamentos para reclamar y conservar una *identidad*, es decir, el vínculo que se forma con un territorio que enarbola la identidad étnica de una comunidad.

Otro de los elementos que le brinda consistencia a un grupo étnico es la *organización social*, ésta puede ser entendida como un compuesto de instituciones y relaciones sociales. Por consiguiente, en la medida en que los miembros de una etnia participan en la organización social de su grupo, va aumentando su

¹⁰⁷ Rodolfo Stavenhagen, *op. cit.*, p. 67.

dependencia respecto éste y a sus valores colectivos. Las organizaciones sociales que establecen los límites del grupo, también son lindes que funcionan como un marco de referencia para distinguir entre los individuos que forman parte del grupo y los que quedan fuera, además proporcionan visibilidad, y, de alguna manera pueden influir en la supervivencia del mismo a lo largo del tiempo.

La *cultura*¹⁰⁸ —en un amplio sentido— constituye un conjunto de elementos distintivos de las etnias. Además de los factores antes mencionados (idioma, religión y organización social), los sistemas de valores, símbolos y significados, normas y costumbres que comparten los miembros de una etnia, es lo que los distingue, lo que los hace pertenecer a un *adentro* y lo que deja a los demás *afuera*. La cultura como sistema de valores y significados es fundamental, pero no puede desvincularse de los fenómenos de estructura que subyacen a ella, es decir, a las estructuras económicas y sociales. La cultura puede definir modos de vida que caracterizan y distinguen entre sí a los grupos étnicos. Aunque la cultura es un factor dinámico y está sujeto a cambios que provienen de muy diversas situaciones, estos cambios culturales también condicionan la identidad y la viabilidad de los grupos étnicos.

El estructuralismo es uno de los enfoques teóricos que ha estudiado el etnicismo, es una de las orientaciones más sólidas de acuerdo con la cual “las etnias constituyen grupos de *estatus* colocados en situaciones asimétricas en el marco de estructuras históricamente dadas, generalmente estratificadas”.¹⁰⁹ De acuerdo con esta postura, las características étnicas de los grupos sociales son las respuestas culturales a los desafíos presentados por determinadas relaciones sociales y económicas entre los grupos y pueblos. Es decir, a lo largo del tiempo, las relaciones devienen en marcos de unidades económicas, sociales y políticas más amplias —la globalización es uno de estos escenarios—, en donde la interacción entre las comunidades genera cambios y respuestas específicas en cada sociedad.

El enfoque estructuralista resulta adecuado para analizar las relaciones interétnicas entre las sociedades de inmigrantes que provienen de diversas partes del mundo, en donde los grupos conformados por individuos o agrupaciones con

¹⁰⁸ El término *cultura* se utiliza de manera generalizada, sin embargo, en la siguiente parte del trabajo de investigación se le dedicará un apartado para definirla de manera más completa.

¹⁰⁹ Rodolfo Stavenhagen, “La cuestión étnica. Algunos problemas teórico-metodológicos”, en *Estudios sociológicos*, núm. 28, vol. 10, enero-abril 1992, pp. 53-76.

diferencias étnicas se integran a las estructuras sociales y económicas y son, a su vez, apartados por sus características físicas o culturales para responder a las necesidades de un mercado de trabajo segmentado y fragmentado. De este modo, es posible referirse a una división cultural del trabajo o a una segregación social y cultural entre los grupos étnicos, porque son éstos los que determinan las posibilidades de inserción, al mismo tiempo que se refuerzan las características culturales del grupo.

El sociólogo Robert Ezra Park señala que lo esencial de todo proceso cultural es la comunicación y, en la medida en que la etnicidad es producto de una relación cultural, las múltiples formas en que se manifiesta dependen de las condiciones en que se produzca la comunicación.¹¹⁰ Lo importante de esta propuesta es que se puede pensar en la etnicidad relacionada con la cultura no sólo como un elemento o frontera que separa a los individuos que pertenecen y a los que no, también como un elemento que permite contacto e intercambio, mientras que la etnicidad relacionada con el plano temporal —además del espacial— permite establecer que “el grupo étnico no es en sí mismo una comunidad, sino tan sólo un momento que facilita el proceso de comunicación”.¹¹¹

En suma, la definición de etnicidad es escurridiza y polisémica, pero no puede ser de otra manera porque no podría aplicarse a todo el abanico de situaciones en las que entra en juego. En cada etnia, los individuos difieren con los que están fuera de esta, pero también entre sí porque —en una proporción diferente y variable en el tiempo o en contacto con otros— despliegan recursos o elementos que pueden favorecer la pertenencia o bien fomentar la diferencia. La aproximación o utilización de *etnicidad* tiene que ser capaz de reproducir la diversidad en vez de segmentarla y, al mismo tiempo, ser sensible a las estrategias individuales de integración, sincretismo, negociación y voluntades de asimilación.

Otro punto importante es que la aceleración de las circulaciones humanas y su complejidad plantea la necesidad de reconsiderar los conceptos y paradigmas clásicos del estudio de las migraciones; es así que el término *diáspora* parece adquirir una nueva valoración. La *diáspora* es el desplazamiento de personas fuera

¹¹⁰ Eduardo Terrén, “La asimilación cultural como destino. El análisis de las relaciones étnicas de R. Park”, en *Sociológica-Revista de pensamiento social*, núm. 4, México, 2001, pp. 85-108.

¹¹¹ Max Weber, *Economía y sociedad*, México: Fondo de Cultura Económica, 1979, p. 318.

de su lugar de origen, el lugar del que las personas se van es concebido como un hogar a donde los inmigrantes desean regresar. La diáspora muchas veces es multigeneracional, se necesita el desarrollo de una conciencia colectiva de pertenencia a una comunidad fuera del espacio de origen que la propicie. *Diáspora* es un término que evoca un pasado histórico y una movilidad, al tiempo que es una dispersión o *diseminación* en términos de flujo poblacional.

La diáspora alude ya sea de manera implícita o discreta a la referencia del territorio perdido, a un lugar que se dejó atrás, un territorio lejano y mítico donde sucedió una catástrofe que originó el desplazamiento, y a través de la cual se reconoce cualquier diáspora. En un término que rescata la unidad del pueblo en la diseminación: “se aplica para designar pueblos que, en su dispersión, conservaron una cierta cohesión, por lo menos cultural, que se debe en general a su apego a una religión o secta específica y también la mayoría de las veces a un territorio o lugar santo en el país de origen histórico”.¹¹²

La relación con el territorio o con la religión no define de manera esencial la diáspora porque esta unidad y perpetuación no es la misma en todos los casos ni en todos los lugares y tiempos.

Para algunas diásporas, por ejemplo la judía, el territorio de origen se ha alejado del horizonte de lo posible, sobre todo para generaciones que no cultivan nostalgia o esperanza de un regreso y no hacen que éstas sean necesariamente la base de su fidelidad a la identidad. No obstante, el valor de la tierra *ancestral* es colocado en el centro de expresiones comunitarias al parecer sacralizadas, es una modalidad, entre otras, de las reivindicaciones actuales de la identidad. La etnóloga Chantal Bordes-Benayoun¹¹³ propone que el espacio en las diásporas va deviniendo de territorios concretos a territorios idealizados, por tanto, importan menos que la práctica y la cultura de la movilidad que se despliega en ellos. Lo que define la diáspora, no es tanto la dispersión de los lugares de su implantación, como su movimiento efectivo y virtual entre ellos y otros venideros.

La diáspora enmarca lugares de existencia y lugares de referencia, y crea modalidades originales de actividad social, su identidad está ligada al país de

¹¹² John Gottman, “La généralisation des diasporas et ses conséquences”, en *Les réseaux des diasporas*, París: L'Harmattan-Kyurem, 1996, pp.21-28.

¹¹³ Chantal Bordes-Benayoun, “Diásporas y movilidades”, en *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, El Colegio de Michoacán, vol. XXI, núm. 83, verano 2000, pp. 101-117.

origen pero se encuentra localizada en el amplio espacio que recorre, en un territorio de gran amplitud; esta deslocalización hace de la diáspora una zona de ubicuidad. En este sentido, la condición diaspórica lleva a mirar en todas las direcciones a la vez: las que tienen que ver con la necesidad de vivir en un lugar y las que tienen que ver con la experiencia vivida con el otro. El personaje diaspórico como propone Chantal Bordes-Benayoun parecería más bien solitario, ya que se encuentra alejado de los suyos, pero al mismo tiempo se halla protegido por su *comunidad*, aunque se encuentra en relación con todo el mundo.

La diáspora cubre una gran cantidad de configuraciones. Para hablar en particular de alguna se tienen que establecer criterios que consideren los lugares, la duración y las formas de organización comunitaria en la sociedad de recepción para distinguirla de otros fenómenos migratorios.

La comprensión de las culturas diaspóricas implica tener en cuenta el proceso permanente de poner a prueba la relación con los demás. Se despliega una dinámica de reconocimiento mutuo para ajustar el conjunto de vínculos sociales que la dispersión implica. Frente a esta amplitud o dificultad de las relaciones con otras comunidades, se puede optar por formas de repliegue o separación en agrupaciones donde la similitud se da como evidente y natural, sobre todo cuando se funda en la teología y política dentro de un contexto que exalta las diferencias.

Establecer el tipo de relaciones entre lugar y pertenencia permite reconocer y diferenciar los vínculos que las personas desarrollan con los lugares, pero sobre todo con las personas, porque es la convivencia cotidiana la que determina la pertenencia a las comunidades.

3.3 POLÍTICAS DE MOVILIDAD Y SUS RESTRICCIONES MIGRATORIAS

Junto con las dinámicas actuales de los flujos migratorios se desarrollan las políticas migratorias que los restringen. Aunque no se trata de un hecho aislado ni reciente, el control estatal de la migración tiene una larga historia. Los países receptores intentan limitar el ingreso a través de las fronteras y sólo permiten el paso a flujos específicos.

El siglo XIX marca un momento de experimentación en el control migratorio. Las revoluciones democráticas, además de la industrialización, generan un nivel de

libertad de movimiento más alto, más accesible, aunque esta facilidad de desplazamiento implica registrar la nacionalidad y la identidad de quienes acceden a los territorios. El surgimiento del Estado, como ya se ha revisado, reafirma la distinción entre ciudadanos y extranjeros; así, el pasaporte es una medida inevitable para controlar y distinguir.

La preocupación política en torno a la migración no *deseada* aumenta durante la década de los sesenta en el Reino Unido, mientras que en los setenta se incrementa en Europa occidental, Australia y poco después en Estados Unidos. Para la década de los noventa, el control migratorio adquiere importancia y forma parte de la “alta política”, es decir, se convierte en un aspecto a tratar junto con problemas que afectan las relaciones entre Estados, incluidas cuestiones de paz y conflictos. Cabe recordar que después de los acontecimientos ocurridos en Estados Unidos el 11 de septiembre de 2001, aumenta la preocupación por la seguridad ante la migración en todo el mundo.

Según el sociólogo Stephen Castles, durante las décadas de los ochenta y noventa se intensifican los esfuerzos de control migratorio en los países desarrollados. Además surgen medidas que los Estados adoptan para intentar establecer sistemas de reglamentación multilateral.¹¹⁴ Para tratar de entender el reciente incremento en los flujos migratorios, es necesario reconocer algunos factores que los determinan. Resulta imposible incluirlos todos, por tanto, esta selección sólo se basa en su importancia:

- Factores derivados de la dinámica social del proceso migratorio.
- Factores vinculados con la globalización, el transnacionalismo y las relaciones norte-sur.
- Factores surgidos al interior de los sistemas políticos.

Muchos de los anteriores impulsan los procesos migratorios y pueden ocurrir de manera simultánea.

Por otra parte, existen redes de migrantes que facilitan el desplazamiento a través de la selección de rutas y destinos hacia el nuevo país. Estas mismas redes

¹¹⁴ Stephen Castles, “The Factors that Make and Unmake Migration Policies”, en *International Migration Review*, vol. 38, Issue 3, febrero 2003, pp. 852-884.

que proporcionan ayuda para conseguir trabajo y vivienda, son vínculos que constituyen un recurso vital para los individuos y los grupos. De hecho, pueden ser considerados como *capital social*.

Las redes sociales funcionan con migrantes, refugiados y solicitantes de asilo. Proveen una base para facilitar los procesos de adaptación y formación de asociaciones sociales. La familia y la comunidad derivan de la dinámica social y son soportes cruciales para la migración. Algunos familiares proporcionan (la mayoría de las veces) tanto el capital financiero como el conocimiento de oportunidades y medios de movilización que permiten la migración. También existe una industria de la migración: el desplazamiento de las personas hacia otros países es considerado como un negocio internacional importante y, en gran medida legal.

Todos estos factores pueden ser condensados en la noción de *agencia migrante*, es decir, los migrantes no son individuos aislados que reaccionan a estímulos de la economía, sino seres sociales que intentan obtener algo mejor tanto para sí mismos como para sus familias y comunidades. Los movimientos migratorios, una vez iniciados, se convierten en procesos sociales.

Los factores estructurales también forman parte del proceso migratorio, tanto de países emisores como receptores y pueden desarrollar una dependencia de la migración. La mano de obra de muchos países no desarrollados es un elemento para reducir el desempleo, conseguir capital de inversión y estimular el desarrollo.

Por otro lado, la migración internacional se ha relacionado a lo largo del tiempo con la tendencia a las actividades transfronterizas, la cual se intensificó con las primeras fases de la globalización acelerada antes de 1914. No obstante, los acelerados cambios económicos, políticos, tecnológicos y culturales que se asocian a la fase más actual han tenido efectos importantes en la dimensión, direcciones y características de la migración.

En los desplazamientos actuales existe una tendencia que parte del sur hacia el norte. Las fronteras geográficas dejan de ser las que separan a los estados nacionales para dar paso a las que existen entre el *norte* y el *sur*, es decir, las que separan las naciones industriales más poderosas como Estados Unidos, Europa occidental, Japón, Australia y Nueva Zelanda consideradas como *norte* y los países

más pobres de África, Asia y Latinoamérica considerados como *sur*.¹¹⁵ Las condiciones económicas en los últimos tiempos han aumentado las asimetrías que se refieren a ingresos, condiciones sociales, derechos humanos y seguridad. Lo que se percibe como un aumento en el flujo migratorio es en realidad una crisis en las relaciones norte-sur provocada por el desarrollo asimétrico y desigual.

Otro punto importante para las políticas de movilidad es que la globalización impulsa el capital cultural y los medios técnicos necesarios para la migración. La globalización implica esencialmente flujos transfronterizos del capital. Los bienes, las ideas y las personas circulan y traspasan las fronteras, los Estados acogen al capital y los bienes, mientras que restringen las ideas y a las personas. Las políticas migratorias regulan y distinguen de manera especial la movilidad de los individuos, Zygmunt Bauman reconoce que en el mundo globalizado la movilidad se ha convertido en un factor que estratifica, porque las nuevas élites económicas y políticas pueden viajar y cruzar las fronteras a voluntad, al tiempo que los pobres deben quedarse en casa.¹¹⁶ Hasta cierto punto, la globalización también crea oportunidades para desplazarse, los viajes a lugares lejanos se han vuelto más accesibles que en el pasado.

Por un lado, los esfuerzos de los Estados por controlar la migración siguen una lógica nacional; por otro, muchas de las fuerzas que determinan la migración siguen una lógica transnacional. La globalización ha contribuido a un cambio en la organización espacial del mundo, que ha devenido en un lugar de flujos más que de lugares.

Lo anterior lleva a la pregunta: ¿el Estado o la clase política tienen en realidad la capacidad y la voluntad de controlar la migración? La retórica oficial resalta el deseo de manejar los flujos, pero en realidad parece contradecirla; esto se refleja en el crecimiento de la migración indocumentada en toda Europa como respuesta a las tendencias neoliberales frente a la desregulación de los mercados de trabajo. Entonces, la migración indocumentada es efecto indirecto de políticas estatales con motivaciones enteramente distintas.

¹¹⁵ La brecha *norte-sur* expresa una configuración política y social más que geográfica, el *norte* incluye áreas y grupos sujetos a la exclusión social, mientras que el *sur* contiene zonas de élites que disfrutaban de una prosperidad importante. En estos lugares también hay regiones y grupos importantes en posiciones intermedias o en transición.

¹¹⁶ Zygmunt Bauman, *Globalization. The Human Consequences*, Cambridge: Polity, 1998, p. 87.

Stephen Castles reconoce que el sistema de políticas migratorias es injusto, discriminatorio y moralmente incorrecto, pero los imperativos morales rara vez son cruciales en la política internacional. Aunque se ha reconocido la importancia de los intereses económicos y sociales asociados con la migración, y el Estado intenta equilibrarlos, la formulación de políticas migratorias puede verse dominada por intereses poderosos organizados, como los del sector agropecuario o la industria de la construcción.¹¹⁷ No obstante, es imposible omitir que las políticas sobre migración se han dejado de ver como cuestión económica para empezar a considerarse asunto de identidad nacional.

Tanto la economía política de los intereses como la sociología política del Estado influyen de manera contundente en la formación y resultados de las políticas, y la interacción entre ellas es el factor que interviene para que la política migratoria sea tan complicada y contradictoria.

Los derechos son una cuestión que limita la capacidad del Estado para restringir la migración. A medida de que los inmigrantes —a largo plazo— adquieren derechos laborales y de cobertura social en los Estados liberales, se vuelve cada vez más difícil considerarlos personas ajenas porque están formando parte de la sociedad, aunque sólo de manera temporal. Esto es un factor que condiciona de manera favorable su incorporación social y, a la larga, el acceso a la ciudadanía.

Otro factor que cuestiona las políticas de migración es la sociedad civil o las organizaciones no gubernamentales que abogan contra la discriminación y el racismo, y actúan a favor de los derechos de los migrantes. La globalización es un fenómeno que abarca todo el mundo, por tanto, no existen políticas migratorias generales o una teoría integral de la migración que pueda explicar todos sus aspectos en todos los lugares. En la constitución de las políticas migratorias interactúan muchos factores como: economía, política y sociología política, en contextos específicos de cambios económicos, sociales y políticos.

Debido a lo anterior, la gestión de las políticas migratorias debe ser un proceso de cooperación en que todos los participantes tengan voz, incluidos los gobiernos y la sociedad civil de los países emisores, las poblaciones receptoras y,

¹¹⁷ Stephen Castles, "The Factors that Make and Unmake Migration Policies", en *International Migration Review*, vol. 38, Issue 3, febrero de 2003, pp. 852-884.

sobre todo, los mismos migrantes. Para que las políticas funcionen tienen que ser justas y percibidas así, por todos los grupos involucrados. Esto requiere ajustes a los marcos jurídicos, estructuras institucionales y políticas específicas.

La cooperación internacional podría contribuir para asegurar el movimiento ordenado y mejorar la colaboración de la migración en el desarrollo global con beneficios equitativos para todos. No obstante, resulta utópico crear instrumentos eficientes para una autoridad global de la migración, puesto que se necesitan normas integradas en un marco general que reglamente los derechos y condiciones de los migrantes. Tanto los países emisores como receptores evitan adoptar medidas que puedan incrementar el costo de la mano de obra migrante para los empleadores, aunque se ha llegado a establecer una Comisión Mundial sobre las Migraciones Internacionales, con el apoyo de la Organización de las Naciones Unidas.

Finalmente, las políticas migratorias deben ligarse a medidas diseñadas para reducir la desigualdad, enfocadas en las sociedades en su totalidad. Es necesario desarrollar un sistema más equitativo de gestión migratoria, que sea mediador o punto de coincidencia entre los intereses de los involucrados para generar resultados sostenibles. Estas medidas pretenden que a largo plazo se puedan evitar la explotación, abusos y conflictos. Aunque, esto sólo puede ocurrir si existe una genuina disposición para reducir la desigualdad global y actuar por una mayor democracia y participación en el gobierno global, una propuesta que desafortunadamente se acerca más a la utopía que a la realidad.

PARTE 2. IDENTIDAD, CULTURA Y COSMOPOLITISMO EN LA COHESIÓN SOCIAL, DERIVACIONES DE LA MIGRACIÓN

CAPÍTULO 1. NOTAS INTRODUCTORIAS Y REVISIÓN DEL CONCEPTO *IDENTIDAD*

Para comenzar es importante definir y delimitar *identidad* y reconocer que tiene múltiples significados que dependen de la disciplina que lo aborda, de este modo, puede tener un sentido geográfico o conceptual. La identidad es un conjunto de características que distinguen a los individuos, éstas varían en función de la forma en la que se organizan el espacio y el lugar, por tanto, se ve alterada con la globalización y los cambios geográficos y sociales.

La identidad se piensa y se cuestiona cuando surge cierta inseguridad respecto al lugar al que se pertenece; cuando no existe certeza para situarse en los múltiples estilos o formas de comportamiento, momentos de extrañeza frente a las personas o mientras que surgen dudas sobre situaciones que implican disposición de conductas. La identidad comprende particularidades que cobran importancia cuando los individuos sienten incertidumbre, es un concepto relacionado con el lugar porque se pone en tensión con el cambio de contexto; las variaciones espaciales y sociales acompañan la sensación de no pertenecer al lugar en donde se habita.

En este sentido, la identidad se relaciona con el espacio conformado por una complejidad de relaciones. Es un término complicado, abierto, contradictorio, confuso. Doreen Massey propone nombrar *sentido global de lugar*¹¹⁸ a la especificidad de cada lugar, señala que es el resultado de la mezcla de todas las relaciones, prácticas e intercambios.

¹¹⁸ Doreen Massey, "Lugar, identidad y geografías de la responsabilidad en un mundo en proceso de globalización", conferencia presentada a la Sociedad Catalana de Geografía el 26 de septiembre de 2003 en el marco de la clausura del XVIII Congreso de la Asociación de Geógrafos Españoles.

Como se mencionó en el apartado 3.2, *La importancia del lugar y su relación con la pertenencia*, la identidad de un lugar no se construye por factores que ocurren dentro del sitio, sino también a partir de hechos que suceden fuera de éste. Los migrantes tienen la posibilidad de modificar la identidad de los lugares a los que llegan; así, los espacios adquieren parte de las identidades de sus habitantes, mediante las relaciones sociales. Así pues, la identidad del espacio es una sucesión constante de cambio global y local, es decir, adentro y afuera se van constituyendo mutuamente.

La construcción de los lugares es el resultado de prácticas y relaciones sociales. Cada lugar representa una mezcla distinta, un entretrejido de relaciones sociales dentro de las cuales un lugar puede tener tanto una posición dominante, como una subordinada. Lo mismo sucede con los miembros que se entremezclan dentro de éste; es común que los migrantes sean quienes ocupan las posiciones subordinadas, aunque pueden ocurrir excepciones —sobre todo cuando forman parte de grupos de poder, ya sean políticos, ya sean religiosos; o bien, si poseen bienes materiales que les brinden una posición social acomodada.

La globalización afecta la identidad a través de varias alteraciones, además de la migración y los cambios económicos, han surgido nuevos paradigmas que hacen más difícil y compleja la definición de la identidad. Ya no es suficiente la nacionalidad, sólo es un punto de partida, de hecho, algunas fuerzas transnacionales cuestionan su efectividad como unidades de organización, sobre todo, cuando existen comunidades que se constituyen con individuos de distintas nacionalidades. Es así que la identidad, según el teórico e investigador Lawrence Grossberg,¹¹⁹ puede ser asociada con los aspectos de *otredad* y *productividad*. La *otredad*, de acuerdo con el teórico cultural y sociólogo Stuart Hall, tiene cierto contenido intrínseco y esencial definido por un origen o una experiencia común entre los individuos. Es un aspecto que tiende a descubrir el contenido *auténtico* y *original* de la identidad como algo que está plenamente constituido, es independiente y distintivo. Mientras que el aspecto de la *productividad* representa la imposibilidad de las identidades plenamente constituidas, niega la existencia de

¹¹⁹ Lawrence Grossberg, "Identidad y estudios culturales. ¿No hay nada más que eso?", en *Cuestiones de identidad cultural*, Stuart Hall, Paul Du Gay (eds.), Madrid: Amorrortu Editores, 2003, pp. 148-180.

identidades auténticas y originarias. Las identidades son siempre relacionales e incompletas; están en un proceso de construcción de manera constante.

De este modo, las discusiones en torno a la identidad como *producción* no implican cuestiones de adecuación o distorsión, ya que la identidad se relaciona de manera directa con la política de la *representación*. Esta política cuestiona el modo de producción y admisión de identidades a través de las prácticas de la representación; dicha estrategia advierte la identidad como una construcción íntegramente cultural e incluso lingüística. Un aspecto muy importante de esta propuesta es que toma en cuenta que las culturas se relacionan entre sí, es decir, no ubica al *Otro* en una posición negativa o como un factor de desestabilización; lo coloca como un otro constitutivo.

La cuestión de representación se vincula con la noción *mimicry*,¹²⁰ concepto definido por Homi Bhabha como tergiversación intencional del discurso dominante que sitúa el poder del subalterno en una especie de sublevación. De este modo, la posición del subalterno la determina la negación del dominante.

En el intento de crear una imagen del *Otro* colonizado, *mimicry* describe una agencia de poder en el discurso colonial inglés, que puede entenderse a través de la integración del subalterno a los modelos creados por el grupo dominante, no sin resaltar las características que lo hacen diferente, razón que ocasiona una percepción ambigua e incompleta del individuo colonial porque el subordinado es formado para que aprenda y reproduzca la ideología dominante, pero al mismo tiempo se le niega ser parte de ésta, lo cual implica que sólo se reconoce una parte de su identidad.

La definición de *mimicry* es paradójica, porque al tiempo que se cuestionan las características en los subalternos, también se reconoce que dichas particularidades son inherentes al grupo colonizador. Con los inmigrantes ocurre una situación muy similar: de alguna manera se tiene una visión incompleta de ellos, se reconoce que son diferentes, pero también se les demanda aprender la ideología dominante para tenerlos bajo control.

¹²⁰ Homi Bhabha, "Of Mimicry and Man. The Ambivalence of Colonial Discourse" en *The Location of Culture*, Nueva York: Routledge, 1994, pp. 85-92.

En otro orden de ideas, cabe recordar que en los lugares donde se establecen interacciones transculturales surge el concepto de *hibridez*,¹²¹ término utilizado para definir la ubicación del subalterno o migrante en una condición espacial que lo constituye como un híbrido, un individuo ubicado en un punto medio. La hibridez no es sólo el proceso de reajuste de algo; la identidad híbrida es el resultado de prácticas sociales cotidianas y de la convivencia con otras culturas. Por tanto, un individuo que es híbrido tiene un bagaje cultural que le permite obtener una identidad ampliada, o diversas identidades con las que puede desarrollarse en varios contextos, prácticas sociales que le brindan pluralidad.

Todos los elementos antes mencionados se relacionan con la construcción de la identidad, y surge de acuerdo con las situaciones que atraviesan las personas desplazadas. Es importante reconocer que a pesar de que los migrantes comparten la incertidumbre que impulsa el movimiento de un lugar a otro, no son las mismas situaciones para todos, tampoco establecen un mismo el tipo de relación con los lugares a los que llegan.

La identidad también es negociable y revocable; tiene una relación muy estrecha con la pertenencia. Cuando acontecen movimientos o cambios de contexto surge un cuestionamiento de la identidad asociado con el estar “fuera de lugar”. Hay algo que hace sobresalir a los individuos, lo cual según Bauman,¹²² puede ser una experiencia ofensiva o molesta; esta situación provoca demostrar, explicar, esconder y negociar la identidad.

En el contacto con los demás, la identidad depende de una elección propia o bien algo proyectado por otros. La transgresión de los límites territoriales permite crear e investigar, replantear o redefinir la identidad. En este sentido, la identidad es algo que hay que crear; es una cuestión siempre incompleta, suprimida, inacabada, que tiene que construirse.

Bauman propone que *identidad* nace de la crisis de pertenencia,¹²³ una vez que se pierden los anclajes sociales que hacen que parezca natural, predeterminada e innegociable, la identificación se hace más importante para los

¹²¹ La hibridez es un término desarrollado por Néstor García Canclini, véase: Néstor García Canclini, *Culturas híbridas*, México: Debolsillo, 2009, pp. 305-370.

¹²² Zygmunt Bauman, *Identidad*, Buenos Aires: Editorial Losada, 2005, p. 49.

¹²³ Zygmunt Bauman, *Op. cit.*, p. 50.

individuos que buscan un “nosotros” al que puedan tener acceso. El sociólogo Lars Dencik, describe esta experiencia:

Las filiaciones sociales *más o menos heredadas* adscritas tradicionalmente a los individuos, como definición de identidad: raza, género, país o lugar de nacimiento, familia y clase social, ahora están cobrando menos importancia, diluyéndose y alternándose, en los países más avanzados tecnológica y económicamente. Al mismo tiempo, existe un anhelo e intento de búsqueda y creación de nuevos colectivos a los que uno pueda sentir que pertenece y que faciliten la forja de la identidad. Un sentimiento de inseguridad que va en aumento [...].¹²⁴

A pesar de describir el sentir específico del caso escandinavo, el sentimiento que delinea Dencik bien podría generalizarse a lo que sucede en cada uno de los migrantes alrededor del mundo.

La migración se ha intensificado con la globalización, lo cual ha repercutido de manera directa en la creación de identidad. El desarrollo tecnológico ha permitido una mayor interacción e intercambio de información; los viajes son cada vez más accesibles y el Estado-nación dejó de estar interesado en mantener la identidad nacional porque ya no es necesario un fervor patriótico. De este modo, las tareas que exigen capital están en manos de los mercados globales.

Los sitios donde se creaban alianzas para buscar mejores oportunidades de manera colectiva, es decir, los centros laborales o las fábricas, han devenido en lugares competitivos, en donde ya no se busca un bien común sino individual. Los sitios en donde se podía reafirmar la identidad han pasado a ser lugares transitorios en los que importa más el crecimiento personal. No hay tiempo ni espacio para vislumbrar una identidad común. La lucha por la justicia social está siendo sustituida por pequeñas e independientes batallas de reconocimiento.

A todo esto, la estratificación propicia división y diferencia intensa. Las luchas de reconocimiento, individual o colectivas se llevan a cabo desde dos posiciones, la primera es la identidad elegida en detrimento de identidades

¹²⁴ Lars Dencik, “Transformation of identities in rapidly changing societies”, en *The Transformation of Modernity. Aspects of the Past, Present and Future of an Era*, Mikael Carleheden y Michael Hviid Jacobsen (eds.), Londres: Ashgate, 2001, p. 194.

desarrolladas en el pasado, mientras que la otra se realiza contra las presiones por las etiquetas o prejuicios que otros promueven.

Por otro lado, los refugiados carecen de un espacio físico dentro del mundo en donde la soberanía está basada en la territorialidad. Están sometidos a carencias; a muchos se les prohíbe la entrada en un territorio soberano, son relegados a espacios delimitados y controlados. En el pasado, la apuesta del imperialismo era la conquista del territorio para aumentar el volumen de mano de obra sujeta a la explotación capitalista; no obstante, y con el paso del tiempo, muchas personas ya no son necesarias para completar el ciclo económico. En consecuencia, resulta imposible alojarlos en un marco social que se basa en la economía capitalista.

A pesar de todas estas situaciones, la identidad es dinámica, se transforma y adapta de acuerdo con cada situación. Es una constante lucha simultánea contra la disolución y la fragmentación. Los individuos intentan protegerse dentro de algún grupo, así como defienden la libertad de elección y la seguridad que ofrece pertenecer a alguna comunidad. La identidad utiliza la libertad que ofrece ese apoyo para autodefinirse y autoafirmarse.

Bajo esta premisa, surge la interrogante: ¿es posible que el arte, la teorización y la reflexión puedan ayudar en el reconocimiento de la identidad que se lleva a cabo en cada uno de los migrantes que aparecen en las obras? Las batallas de la identidad no pueden cumplir su función de identificación sin dividir tanto o más de lo que unen. Sus intenciones se entremezclan o complementan con las voluntades de segregar, eximir y excluir.

En este sentido, las categorías étnicas indican que los individuos son migrantes y que no se encuentran en sus contextos originales. En consecuencia, poseer una identidad pareciera una de las necesidades humanas más universales. El historiador Michel Morineau habla del deseo de ser incluido:

Corresponde a un deseo primario, el de pertenecer, pertenecer a un grupo, ser acogido por otro, por otros, ser aceptado, conservado, estar seguro de los apoyos con que se puede contar, tener aliados. [...] El sentimiento de haber obtenido una segunda identidad, en este caso social, [...] es ese sentimiento que

todo lo abarca, refrendando, confirmando y aceptando, además, en nombre de muchos [de la sociedad] la propia identidad personal [o primera].¹²⁵

Después de los desplazamientos, los migrantes además de revisar o adaptar su identidad personal, también tienen que construir una identidad social a partir de la inclusión, aceptación y confirmación con los demás miembros para crear un lugar seguro que los proteja. La identidad es percibida como segura cuando los poderes que la legitiman parecen prevalecer sobre los demás.

El punto de partida de la identidad individual es la patria, la tierra y los antepasados, aquellos que no fueron elegidos libremente, el ser humano tiene que nacer y crecer en un suelo determinado y formar parte de una descendencia, el inicio de la identidad individual no se puede crear, sólo descubrir o recuperar.

Mientras que los desplazamientos migratorios aumentan y alteran el contacto de las culturas, surgen algunas reacciones frente a una aculturación que se pueden percibir como antagonistas o disociativas: algunos rasgos de la identidad de la cultura de origen del migrante se exageran, lo que hace subrayar las diversidades. Este antagonismo con la cultura puede ser visible a través de una *regresión*, que implica retornar o reforzar un pasado étnico. También puede surgir la *diferenciación*, es decir, la creación de formas diferentes; incluso puede presentarse la *negación* que conlleva la creación o el refuerzo de costumbres opuestas y en conflicto.

El antagonismo de la identidad responde a la puesta en práctica de una identidad de resistencia y se manifiesta cuando dos culturas se ponen en contacto debido a un proceso migratorio que puede producir, en el mejor de los casos, la integración o asimilación al nuevo contexto; o bien, la segregación o marginalización por parte de la sociedad receptora.

Se pertenece por entero a un determinado lugar, pero nunca de manera definitiva; la identidad deviene en relación con los demás y con los espacios. Un concepto propuesto por el filósofo Martin Heidegger que contribuye a aclarar esta idea es el término *Er-örterung*, concepto que se puede traducir como “situación” o “asignación a un sitio”. El pensador define *sitio* a “lo que recoge en sí lo esencial de

¹²⁵ Michel Morineau, “La douceur d’être indu”, en F. Thelamon (comp.) *Sociabilité, Pouvoirs et Société*, Rouen: Presse de l’Université de Rouen, 1987, p. 19.

una cosa”.¹²⁶ Es posible reconocer en el concepto *sitio* la cristalización del espacio y tiempo o también la reversibilidad entre lugar y quienes lo ocupan. Ya sea que se trate de pequeños o grandes lugares, algunos serán destacados, otros cotidianos, pero todos son sitios que dibujan una geografía imaginaria.

La interacción espacio social-espacio físico y la producción del sujeto son correlativas. Los lugares son espacios donde cada individuo puede reconocerse a sí mismo, al tiempo que se identifica con los demás, y en donde se elabora un tipo de libertad intersticial en contacto directo con lo próximo y concreto. El espacio es transformado en un punto de partida desde donde se realizan las conexiones que construyen las nuevas sociedades: contemporáneas que son confusas, heterogéneas y móviles.

Jacques Derrida propone que “la constitución de una identidad siempre se basa en la exclusión de algo y el establecimiento de una jerarquía entre los dos polos resultantes”.¹²⁷ Las identidades son las posiciones que el sujeto está obligado a tomar, representaciones que siempre se construyen a través de una división, desde el lugar del *Otro*.

Las migraciones se han incrementado debido a una fragmentación económica, descentralización de la acumulación del capital, cambio en la hegemonía del sistema mundial. Los procesos de fragmentación devienen en movimientos por la autonomía o el reconocimiento cultural, que no deja de ser contradictorio porque, por un lado, se busca ser reconocido desde la diferencia y, por el otro, requiere de la integración al nuevo contexto.

1.1 ESTRATEGIAS DE IDENTIDAD RELACIONADAS CON LA *MIGRACIÓN*. *APROPIACIÓN Y AGENCIA*

Para abordar el concepto de identidad es necesario remitirse al tiempo en que se vive. Fenómenos como globalización, migración y posmodernidad marcan *desigualdad* entre los seres humanos, pueblos, comunidades e incluso entre naciones. Los constantes enfrentamientos —entre quienes son diferentes—

¹²⁶ Martin Heidegger, *Le principe de raison*, Paris: Gallimard, 1962, p. 145.

¹²⁷ Jaques Derrida, *Positions*, Chicago: University of Chicago Press, 1981, p. 14.

demuestran los fracasos de vivir junto a *Otro* que se percibe como distinto. De este modo, la alteridad es un componente de la identidad.

Los individuos desarrollan la *apropiación* y *agencia* como estrategias que contribuyen para replantear su identidad; son utilizadas para incidir en diversas realidades sociales y, aunque los migrantes recurren a estas de manera casi irreflexiva o involuntaria, les ayudan a crear, cuestionar y transformar su entorno. Hablar de apropiación y agencia implica asumir que los seres humanos se reconocen como actores sociales.

La *apropiación* se vincula con la cultura a través de una adaptación o una transformación activa que convierte en propios algunos elementos que antes eran ajenos. Esta estrategia apunta a una proliferación con base en un proceso creativo a través del cual surge una nueva configuración. Este enfoque va más allá de lo *híbrido*, de los acoplamientos, sincretismos, y pequeños rasgos distintivos que se van sumando en el proceso de hacer propio lo extraño. En esta estrategia se le da importancia al papel de la contextualidad; el pensamiento y la creación apropiados tienen siempre un vínculo con el cuerpo social y cultural del contexto en que se van adquiriendo. El proceso de apropiación rechaza el purismo cultural y los esencialismos, ya que la identidad está en proceso constante, una dialéctica continua de la tradición y novedad, de lo propio y extraño, de la coherencia y dispersión.

Apropiación se refiere a un proceso en que elementos ajenos son asimilados como propios; por tanto, implica adaptación, transformación o recepción activa con base en un código distinto y propio. Es un modelo que implica una participación en la cultura en términos distintos a los que son puramente imitativos o miméticos. Desde esta perspectiva se matiza la oposición entre lo original y lo imitado, según el investigador Bernardo Subercaseaux supone atención no sólo en la dimensión racional del pensamiento, sino en su dimensión simbólico-expresiva, y en su voluntad de estilo.¹²⁸

Mientras que *agencia*, término que deriva del verbo latino *ago, agis, agere*, significa “hacer, actuar”. Se refiere a la capacidad que tiene el sujeto para generar espacios críticos no hegemónicos de enunciación del *yo* —en y desde lo colectivo—

¹²⁸ Bernardo Subercaseaux, “Reproducción y apropiación, dos modelos para enfocar el diálogo intercultural”, en *Diálogos de la comunicación*, núm. 23, 1989, pp. 97-102.

, con el fin de contrarrestar las lógicas de control que se le imponen. De este modo, el agenciamiento desafía la hegemonía de lo normativo, homogéneo y fijo, y contribuye a poner en marcha distintas conexiones que vinculan entre sí y hacia fuera a personas o lugares.¹²⁹

La palabra *agenciamiento* está directamente relacionada con *territorio*. Desde la perspectiva crítica de la Geografía, el territorio se considera como una construcción social que resulta del ejercicio de relaciones de poder: materiales y simbólicas; son el resultado de la producción de un espacio que se construye de acuerdo con vivencias, percepciones y concepciones particulares de los individuos, grupos y clases sociales que los conforman. El geógrafo Rogério Haesbaert propone:

El territorio envuelve siempre, al mismo tiempo [...] una dimensión simbólica y cultural, a través de una identidad territorial atribuida por los grupos sociales, como forma de “control simbólico” sobre el espacio donde viven (siendo también una forma de apropiación) y ordenación del espacio como forma de dominio y disciplinamiento de los individuos.¹³⁰

En este sentido, el concepto de *poder*, según el filósofo e historiador Michel Foucault, es productivo y no sólo represivo, forma parte de todas las relaciones sociales. Además no se presenta de forma absoluta, sino como un conjunto de acciones sobre otras posibles.

Por su parte, Deleuze y Guattari, a diferencia de Foucault, abordan el concepto *poder* como *deseo*. Sin embargo, también lo consignan agenciado y con un sentido productivo y constructivo. Así pues, a partir de esta elaboración del deseo se reconocen territorios porque éste comprende una serie de agenciamientos estratégicos.

En el libro *Micropolítica*, Guattari escribe sobre las *cartografías del deseo*:

¹²⁹ Un ejemplo de *agencia* se puede encontrar en los artistas que se analizarán en esta investigación, pues sus obras son dispositivos colaborativos, provocan espacios de agenciamiento que conectan prácticas estéticas con prácticas políticas, por tanto, pueden ser vistas como acciones que intentan alterar el funcionamiento ordinario del sistema.

¹³⁰ Rogério Haesbaert, “Del mito de la desterritorialización a la multiterritorialidad” conferencia presentada en el Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM, septiembre 2012. Tomado de <<http://www.scielo.org.mx/pdf/crs/v8n15/v8n15a1.pdf>>. Consultado en mayo de 2021.

La noción de territorio aquí es entendida en sentido muy amplio, [...] Los seres existentes se organizan según territorios que ellos delimitan y articulan con otros existentes [...] El territorio puede ser relativo tanto a un espacio vivido como a un sistema percibido dentro del cual un sujeto se siente “una cosa”. El territorio es sinónimo de apropiación, de subjetivación fichada sobre sí misma. El es un conjunto de representaciones las cuales van a desembocar, pragmáticamente, en una serie de comportamientos, inversiones, en tiempos y espacios sociales, culturales, estéticos y cognitivos.¹³¹

Todos los individuos están situados en determinadas posiciones, cada una de las cuales permite y restringe las posibilidades de la experiencia, además de representar esas experiencias y de legitimarse a través de representaciones. La identidad es una cuestión de poder social, y su articulación y anclaje se encuentra en la población.

En este sentido, *agencia* tiene que ver con la acción y la naturaleza del cambio. En términos culturales, las cuestiones de la agencia implican las posibilidades de la acción como intervenciones en los procesos por los cuales se transforma continuamente la realidad y se ejerce el poder.

La agencia está vinculada con las posibilidades de acción, de esta manera, lo subalterno no es una categoría social sino una declaración de poder. La agencia implica relaciones de participación y acceso, así como las posibilidades de ocupar sitios específicos de actividad y poder, y pertenecer a ellos.¹³²

Por otra parte, la territorialidad es una característica central de los agenciamientos, en *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Deleuze y Guattari afirman “Todo agenciamiento es en primer lugar territorial. La primera regla concreta de los agenciamientos es descubrir la territorialidad que engloban, pues siempre hay una. El territorio crea agenciamiento”.¹³³ Los agenciamientos funcionan como elementos constitutivos del territorio, y operan en la desterritorialización. Por tanto, siempre se necesitan nuevos agenciamientos, encuentros y funciones. Esto refuerza la idea de un constante devenir de relaciones de poder y deseos que van construyendo, modificando y sustituyendo entre sí.

¹³¹ Rogério Haesbaert, *Op. cit.*

¹³² Lawrence Grossberg, “Identidad y estudios culturales. ¿No hay nada más que eso?”, en *Cuestiones de identidad cultural*, Stuart Hall, Paul Du Gay (eds.), España: Amorrortu Editores, 2003, pp. 148-180.

¹³³ Gilles Deleuze y Félix Guattari (1972), *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Pre-textos, 1997, p. 513.

La geógrafa María Teresa Herner profundiza sobre dos componentes de los agenciamientos: *agenciamiento colectivo de enunciación* y *agenciamiento maquínico de los cuerpos*. Los *agenciamientos colectivos de enunciación* remiten a los enunciados, a un “régimen de signos, a una maquina de expresión cuyas variables determinan el uso de los elementos de la lengua”¹³⁴ y hacen referencia a un régimen de signos compartidos, a un lenguaje; mientras que los *agenciamientos maquínicos de los cuerpos* son, como su nombre lo indica, máquinas sociales, relaciones entre los cuerpos, agenciamientos que conducen a un estado de mezcla entre los cuerpos dentro de una sociedad.

Existe una relación entre el agenciamiento maquínico de los cuerpos y el agenciamiento colectivo de enunciación, uno interviene en el otro, no se establece una jerarquización donde la idea es lo primero y el cuerpo lo segundo, no hay una relación causa-efecto. Los componentes son recíprocos; de esta manera, los agenciamientos colectivos de enunciación pueden fijar atributos en los cuerpos de manera que los modifica, resalta o recorta. De esta manera, el movimiento mutuo entre agenciamientos constituye un territorio.

Es importante destacar que la *desterritorialización* implica la desarticulación del referente clave de las culturas: el territorio es un espacio común donde se materializan las prácticas que marcan las fronteras entre un “adentro” y un “afuera”. Hablar de agenciamiento es hablar de territorio, el cual puede desterritorializarse y, a su vez, reterritorializarse, situación que define el movimiento de cualquier agenciamiento y, por tanto, permite pensar en espacios de movilidad, más que en territorios delimitados.

¹³⁴ María Teresa Herner, “Territorio, desterritorialización y reterritorialización. Un abordaje teórico desde la perspectiva de Deleuze y Guattari”, en *Huellas*, núm. 13, Santa Rosa, 2009, pp.158-171.

1.2 PERTENENCIA/*BELONGING*. CONSIDERACIONES SOCIALES Y PERFORMATIVAS DEL PROCESO DE INTEGRACIÓN EN LA MIGRACIÓN

Las personas socializan, interactúan y construyen su entorno local, ya sea en pueblos, ciudades o suburbios residenciales y así entretejen redes sociales con sus vecinos. Es importante recordar que no son los entornos locales los que inducen un modelo específico de conducta o una identidad distintiva, son las personas que interactúan en momentos y lugares específicos, quienes traza y marcan esos modelos. Los individuos tienden a resistirse al proceso de individualización social, y se inclinan por agruparse en organizaciones territoriales. Con el tiempo, generan un sentimiento de pertenencia que en muchos casos y en última instancia definen una identidad cultural y comunal.

Para que esto suceda, se requiere de una fuerza que cohesiona, la cual puede surgir de un proceso de movilización social. Los movimientos sociales son el medio por el cual se descubren y defienden los intereses comunes que se comparten en cierta medida a través de la cotidianidad, y con el tiempo pueden llegar a producir un nuevo sentido. El sociólogo y académico Manuel Castells¹³⁵ propone que los procesos de movilización y sociabilización —organizados en un territorio determinado— producen sentido no sólo para quienes participan en éste, sino para la comunidad en general, permiten acercamiento y, por tanto, conocimiento de las personas que comparten el mismo territorio.

La producción de sentido es un componente del lugar, del entorno construido con su significado, es el resultado de un proceso de negociación entre los intereses y valores de actores sociales, un proceso en constante construcción. Entonces, cuando se percibe un carácter impredecible, desconocido o incontrolable —algunas veces representado por los migrantes—, surgen reacciones para preservar lo que se asume como local frente a la incursión externa o global.

Así pues, los migrantes son actores sociales que pueden llegar a sentirse excluidos de la comunidad o localidad a la que llegan, por tanto, buscan formar parte de comunidades o grupos que les ofrecen solidaridad, agrupaciones que están organizadas desde un conjunto específico de valores, cuyo significado y participación están marcados por códigos específicos para la autoidentificación.

¹³⁵ Manuel Castells (1997), *La era de la información. Economía, sociedad y cultura, El poder de la identidad*, vol. 2, México: Siglo XXI Editores, 2001, pp. 30-37.

La *pertenencia* social implica la inclusión de la personalidad individual dentro de una colectividad, hacia una comunidad que inspira un sentimiento de lealtad. Esta inclusión se realiza de manera general mediante la apropiación e interiorización —al menos parcial— del complejo simbólico-cultural que funciona como emblema de la colectividad en cuestión. Así pues, el estatus de pertenencia se vincula con la dimensión simbólico-cultural de las relaciones e interacciones sociales. Aunado a esto, la pertenencia social se lleva a cabo en diferentes grados, porque no implica una pérdida total de individualidad o de uniformidad hacia el grupo al que se quiere pertenecer.

La pertenencia a un nuevo contexto implica compartir el complejo simbólico-cultural que funciona como emblema del mismo, al tiempo que permite conceptualizar dicho complejo en términos de *representaciones sociales*. Por lo anterior, pertenecer a una comunidad implica compartir —aunque sea de manera parcial— un núcleo de representaciones sociales que caracteriza y define a la comunidad.

Las *representaciones sociales* existen como “una forma de conocimiento socialmente elaborado y compartido, orientado a la práctica, que contribuye a la construcción de una realidad común a un conjunto social”.¹³⁶ Las representaciones sociales, así definidas —socialmente contextualizadas e internamente estructuradas— sirven como marcos de percepción y de interpretación de la realidad, y marcan pautas de comportamientos y prácticas para agentes sociales.

El sentido de pertenencia social puede ser determinado por muchos factores, pero el más importante es la *ciudadanía*; condición que reconoce en las personas una serie de beneficios políticos y sociales, entre los que destacan: el estado de derecho, respeto a las libertades, representación política, mayor acceso a oportunidades de bienestar y protección social.

Por consiguiente, los migrantes aspiran a obtener derechos sociales porque éstos representan su pertenencia a la sociedad de una manera efectiva. Dicha pertenencia implicaría ser incluidos en la dinámica del desarrollo y gozar del bienestar que los Estados promueven. Los derechos sociales suponen un freno a

¹³⁶ Denise Jodelet, *Les représentations sociales*, París: Presses Universitaires de France, 1989, pp. 18-38.

las desigualdades y un reconocimiento de todos los miembros de la sociedad sin distinciones de género, etnia, grupo socioeconómico o procedencia geográfica.

De este modo, el proceso de integración no consiste únicamente en la asimilación del idioma o en la imitación de rasgos culturales. La integración completa reside en la *unión* de la diversidad sin llegar a homogeneizar, es decir, unificar y resolver antagonismos. En este sentido, la integración supone la superación de conflictos y el desarrollo de la solidaridad, la integración de todos los individuos —incluidos los inmigrantes— en una sociedad y por consiguiente en una nación.

La socióloga Carlota Solé define la integración como un proceso mediante el cual los migrantes se insertan en la estructura social y aceptan o son aceptados progresivamente en instituciones, así como también admiten creencias, valores y símbolos de la sociedad receptora.¹³⁷ Bajo esta premisa, se puede hablar de dos niveles de integración:

- Integración estructural o socio-estructural: incorporación en el ámbito ocupacional y social a través de la inserción de clase.
- Integración cultural: reflejada en la voluntad de los inmigrantes de reivindicar como propio el ámbito en donde se sientan y sean ciudadanos y coprotagonistas de un proyecto político colectivo.

Mientras que el proceso de integración global está conformado, al menos, por cuatro subprocesos de integración imbricados:

1. Integración ocupacional, laboral: amoldarse al tipo y condiciones del trabajo.
2. Integración al contexto: adaptarse a las condiciones de la vida urbana.
3. Integración política: aceptación progresiva, voluntaria y libre de las instituciones sociales y políticas.
4. Integración sociocultural: adopción progresiva, voluntaria y libre de las normas, costumbres, valores y lengua de la sociedad receptora.

¹³⁷ Carlota Solé, *La integración Sociocultural de los Inmigrantes en Cataluña*, Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 1981, p. 9.

No obstante, como lo señala la socióloga Cristina Blanco “la incorporación del inmigrante a la estructura productiva —integración estructural— no tiene por qué suponer —necesariamente ni de forma simultánea— una participación efectiva en las instituciones y organizaciones sociales mayoritarias ni el establecimiento de relaciones primarias con la población autóctona”.¹³⁸

Mientras que, en el caso de la dimensión nacional-cultural, la adquisición de hábitos culturales ajenos no significa la adopción de la identidad étnica, cultural o nacional. Sin embargo, la integración puede ser posible mediante la reestructuración de la sociedad receptora de inmigración; la cual se caracterizaría por dos procesos fundamentales: la incorporación de inmigrantes en una única estructura socio-económica de forma igualitaria a la población local, y la existencia de una identidad colectiva compartida cuya función es cohesionar a la sociedad al generar un sentimiento de comunidad y pertenencia, en donde todos los individuos o grupos se reconocen a sí mismos y son reconocidos por los demás como parte integrante de la comunidad.

Entonces, la cuestión de la identidad, en relación con la integración de la población migrante, aborda la identidad como consecuencia y no como base de un contraste. Planteamiento que lleva a pensar la integración cultural no como la meta de un proceso, sino como un desarrollo donde las identidades deben ser negociadas constantemente a través de relaciones que mantienen las unas con las otras; relaciones que también esconden cuestiones de poder o clase. Por consiguiente, el conflicto de la integración tendría su origen en la lucha de intereses y no en el choque cultural.

La integración estructural de los migrantes no necesariamente ha de conducir, de manera unívoca, a la integración cultural, aunque para su incorporación constitutiva se requiere un nivel mínimo de admisión en la parte social y económica.

Por otro lado, es importante distinguir entre *diferencia* —referida a lo cultural— y *desigualdad* —referida a lo estructural—, para considerar que la

¹³⁸ Cristina Blanco, “Modelo para el análisis de los procesos de incorporación inmigrante”, en *La integración de los inmigrantes en las sociedades receptoras*, Bilbao: Universidad de Deusto. Facultad de Ciencias Políticas y Sociología (tesis doctoral, Directora Carlota Solé), 1993, p. 34..

integración puede resultar a partir del ejercicio del derecho a la diferencia y del derecho a la igualdad, al tiempo que se asumen normas que permiten la convivencia en marcos unitarios de condicionantes como el mercado y la globalización. De esta manera, se distinguen y aplican: el derecho a la diferencia como voluntad de diferenciación y el derecho a la igualdad ante la injusticia. En este sentido, cualquier grupo social y cultural tiene derecho a diferenciarse y crear sus propias condiciones, además se deben establecer algunos términos de convivencia compartidos para tener la posibilidad de colaborar en la definición de dichos términos.

La pertenencia o integración cultural no tiene que ser entendida unilateralmente en términos de adquisición de hábitos ajenos, ni de adopción de la identidad étnica, cultural y nacional de las sociedades de acogida, sino como resultado de la configuración de una identidad colectiva compartida, formada por distintos grupos, en la que se reconozca el derecho a la diferencia: diferentes identidades culturales.

Finalmente, la integración sociocultural tampoco tiene que significar la superación total de los conflictos, se tiene que promover una constante negociación de las relaciones interétnicas, y reconocer que las diferencias hacen muy difícil una total armonización de todos los valores y estilos de vida. De este modo, aunque siempre existan conflictos, es posible la simetría en aspectos convencionales, lo que debe garantizarse a partir del derecho a la igualdad.

CAPÍTULO 2. LA CULTURA COMO MANIFESTACIÓN SIMBÓLICA Y EXPRESIVA

Como se ha mencionado anteriormente, las dinámicas migratorias forman una parte esencial de la historia humana y son una expresión de su devenir. La migración se caracteriza por la movilidad de las personas, en todas las escalas y direcciones, cuya subsistencia puede ser tomada en cuenta como una práctica inherente a la existencia de la humanidad. La historia universal demuestra que los procesos migratorios continúan a pesar de los obstáculos y sin importar los costos y consecuencias.

En cuanto a *cultura* se reconoce como una forma expresiva del pensamiento humano, reflejo del espacio donde radican las identidades, vivencias y el transitar de la vida cotidiana. La cultura imbrica contenidos de vida y prácticas sociales que devienen en pueblos: sociedades particulares y muy complejas. La cultura, entendida como contenido de pensamiento, concreta la individualidad de las sociedades y de sus fases históricas, es estructural a la humanidad.

Cultura y migración son procesos sociales profundamente humanos, en necesaria y constante relación. El vínculo entre cultura y migración está sujeto a resistencias, algunas veces derivadas del desfase que ocurre entre el lugar original y los nuevos espacios de vida, y en otras ocasiones influenciado por las resistencias de las sociedades receptoras, condicionado por sus estructuras sociales, políticas y económicas. En función de dichas estructuras abre o cierra su capacidad para la inclusión de la migración y de la cultura que la acompaña. Las migraciones contribuyen a generar tensiones que abren hendiduras en las que se pueden albergar desigualdades y exclusiones.

En ningún otro momento de la historia humana, la migración ha tenido las dimensiones actuales. El número de personas en movimiento, la extensión y la diversidad de territorio involucrados, así como las culturas que transitan en su dinámica van en aumento. Por esta razón, comprender y explicar las relaciones entre migración y cultura son una tarea fundamental para los países y sus relaciones, y por tanto, esencial para el arte y las expresiones artísticas.

La cultura es un espacio crucial para la actividad de los individuos subalternos y marginados que provienen de las periferias dentro del mundo global. La cultura funciona como un campo de conexiones flexibles, los procesos que se desarrollan en ésta están haciendo que el mundo global también sea el mundo de la diferencia. La globalización de la cultura implica la interacción de muchas culturas, su uso se adecua de acuerdo con los contextos, difunde perspectivas diferentes y sufre adecuaciones de acuerdo a dichas perspectivas. De manera consciente o no, todos participan en intensas dinámicas de negociación y rearticulación de las diferencias culturales, imbricadas en la construcción o transformación de nuevas culturas. Así pues, las negociaciones que suceden en las culturas tienen como consecuencia reinenciones y procedimientos que resultan más elaborados que los de origen.

Ahora bien, el término *cultura* es uno de los más difíciles de aprehender y definir. En una de sus acepciones se emplea para dar cuenta de las diferencias aparentes entre las comunidades de personas. La cultura no es un conjunto de rasgos específicos, un concepto estático sino que tiende a adecuarse a los cambios, es dinámica. Zygmunt Bauman, en su libro *La cultura como praxis*, realiza una interesante revisión del concepto y propone: “la cultura se plasma en una serie de características que permanecen y sirven a las personas para pertenecer. A través de la cultura se puede percibir la realidad, se interpreta y transmite principalmente a través del lenguaje”.¹³⁹

La cultura abarca todo un sistema, por tanto, resulta imposible analizar sus componentes de manera independiente, ya que como instrumento de la vida social sólo puede ser comprendida cuando se pone en práctica. La cultura difiere en cada individuo, cada quien posee una visión particular de la cultura a la que pertenece, no es posible explicarla de manera generalizada porque carece de homogeneidad, la constituye una organización de conductas heterogéneas. Por esto, se habla de *multiculturalidad*, todos pertenecen a muchas culturas y la pertenencia a las mismas se va construyendo de manera permanente.

Las relaciones de identificación presentan inestabilidad: un individuo convive con varios grupos, así que, la pertenencia cultural es cambiante. La cultura no queda restringida e integrada únicamente por códigos o símbolos, pues incluye

¹³⁹ Zygmunt Bauman (1973), *La cultura como praxis*, Barcelona: Paidós, 2012, p. 245.

síntomas o manifestaciones relacionados con contextos y situaciones que dependen de circunstancias pasajeras. En consecuencia, los migrantes que entran a nuevos contextos tienen que ser *multiculturales* y desarrollar competencias para integrarse a la cultura del lugar al que llegan.

Dentro de estas circunstancias aparece la *aculturación*, fenómeno que resulta del contacto directo entre individuos que poseen culturas diferentes. La aculturación favorece que las sociedades cerradas se transformen en abiertas y estimula el encuentro, hibridación e interpenetración cultural, además, provoca una doble tensión, por un lado hacia el repliegue y aislamiento y por otro a la apertura y la hibridación. Cuando los inmigrantes llegan a un país se produce una adaptación mutua, no sólo se cambia la cultura de origen, sino que también se produce una adaptación de los rasgos culturales de la sociedad de acogida.

Por otro lado, las culturas se establecen como construcciones histórico-subjetivas y contingentes respecto de factores, condiciones y circunstancias en las que se originan y transforman. La identidad social es un proceso dinámico en permanente construcción; el individuo se apropia de los conocimientos, destrezas y valores de un grupo cultural.

Ahora bien, prácticamente todos los países —aunque a diferente escala— se encuentran en una dinámica de transición social como consecuencia del impacto migratorio y sus componentes culturales. La cultura constituye un campo muy importante donde suceden luchas y negociaciones de poder; estas devienen entre la asimilación, rearticulación de hegemonías, afirmación de diferencias, crítica al poder y apropiaciones o resignificaciones, entre otras cuestiones.

Dicho lo anterior, resulta crucial para este trabajo de investigación analizar y describir imágenes que hablan de la cultura en su relación con la migración para establecer cómo impactan estos fenómenos en la historia del arte. Además de estudiar lo que sucede entre individuos y grupos que pertenecen a culturas diferentes con conflictos sociales y comunicativos, fenómeno representado en las obras que son motivo de reflexión en el arte contemporáneo.

2.1 ADAPTACIÓN DE CULTURA Y TRANSFORMACIONES SOCIALES FRENTE A LA MIGRACIÓN

Los intercambios y negociaciones culturales consecuentes de la migración se desarrollan entre la política y la cultura. A partir de la década de los ochenta, la relación entre política y cultura se ha redefinido por el efecto de las dinámicas surgidas entre la globalización, la creciente sociedad de la información y la valorización de la democracia.

La fluidez global de las circulaciones del capital, la información, las imágenes y los símbolos, contribuyen a diluir la idea de que Estado nación es el principal referente de pertenencia territorial y cultural. A medida de que se van ampliando y deslocalizando los sistemas productivos y los emisores de mensajes, va en aumento una cierta *desconexión identitaria* que se presenta de manera paralela al carácter transnacional de la economía. Esta desconexión se combina, — de manera paradójica o simultánea— con una mayor afirmación de identidades locales que se contraponen a la cultura global.

La economía de consumo va en aumento junto con la adquisición simbólica de conocimiento, información, imágenes y símbolos, al punto de formar y consolidar una sociedad que se basa en el consumo y en la comunicación. Este nuevo modelo sustituye a la tradicional estructura compuesta por la producción y la política. Desafortunadamente, estas tendencias se acompañan de conflictos y asimetrías.

El filósofo Martín Hopenhayn propone que “las promesas de interacción a distancia y de información infinita coexisten paradójicamente con la tendencia a la exclusión, la pérdida de cohesión y la desigualdad al interior de las sociedades nacionales, con un aumento análogo de la brecha entre los recursos productivos de países industrializados *vis-à-vis* los países en desarrollo”.¹⁴⁰ Aunado a esto, los derechos sociales y económicos encuentran mayor dificultad para materializarse en compromisos reales entre Estado y sociedad.

Por otra parte, la globalización se hace acompañar de una mayor conciencia de las diferencias entre identidades culturales al intensificarse la migración. Así

¹⁴⁰ Martín Hopenhayn, “¿Integrarse o subordinarse? Nuevos cruces entre política y cultura”, en *Estudios Latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*, Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2001, pp. 69-89.

pues, aumenta la visibilidad política del campo de la afirmación cultural junto con las demandas por ejercer derechos sociales y económicos, las cuales se enfrentan a los mercados laborales restringidos y a ajustes de las economías nacionales abiertas al mundo.

La cultura puede ser un campo crucial de transformación —tanto de lo político como de lo público— que contribuye a revertir prácticas endémicas de exclusión. De este modo, la cultura es una opción desde la cual es posible repensar estrategias de integración, siempre y cuando lo político se incline a formar parte del espacio cultural y permitir que se difunda a través de nuevos actores comunicativos la diversidad regional y local. Según el teórico Jesús Martín-Barbero y la etnomusicóloga Ana María Ochoa,¹⁴¹ algunas características que parten de la cultura son elementos que pueden crear una nueva identidad a partir de la conjunción de lo oral, escrito, audiovisual e informativo para impulsar lo local/particular en el intercambio social.

Quizá el campo de lucha entre la adaptación cultural y las transformaciones sociales *versus* la migración, sea la *industria cultural*. Desde la *circulación* —y no desde la producción de sentido—, la industria cultural representa el lugar donde se gesta una contienda permanente para la apropiación de espacios comunicativos, donde influyen valores, estéticas y autoafirmación de identidades, con el fin de plantear demandas, derechos, visiones del mundo y sensibilidades.

En la circulación, la cultura deviene en política, y gracias a la globalización dicha circulación se multiplica exponencialmente y rebasa fronteras espaciales. Así, los mensajes que circulan sin límites e instantáneamente suelen ser vistos por millones de receptores. El impacto de las industrias culturales puede tener influencia en identidades individuales, así como en identidades colectivas.

En la actualidad, cada vez más personas alrededor del mundo observan signos variados, consumen símbolos diversificados y así amplían su sensibilidad hacia voces, sonidos y metáforas que provienen de otras zonas y son producidas por otras comunidades. De este modo, la *transculturación* se presenta como una propuesta de apertura que ofrece un incremento en la cultura visual y auditiva, un

¹⁴¹ Jesús Martín-Barbero y Ana María Ochoa Gautier, “Políticas de multiculturalidad y desubicaciones de lo popular”, en *Cultura y transformaciones sociales en tiempos de la globalización. Perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2017, pp. 111-125.

mayor pluralismo interior. La industria cultural provee nuevas alternativas de realización personal, incrementa las posibilidades de comunicación horizontal y brinda oportunidades para que todos tengan acceso a ésta y puedan hacerse visibles en el nuevo espacio público global. Sin embargo, no hay que dejar pasar que existen profundas asimetrías entre los individuos para imponer su visión del mundo en la circulación mediática. Quien maneja el intercambio simbólico incide sobre la construcción de la identidad.

Por otra parte, son comunes los cambios en el ejercicio de la ciudadanía, sobre todo cuando ésta no sólo se define por la titularidad de derechos sino también por mecanismos de pertenencia, capacidad de interlocución en el diálogo público y, cada vez más, por las prácticas de consumo simbólico.

En este sentido, es importante reconocer que los intercambios y negociaciones culturales y políticas en las democracias actuales producen tensión, ya que en la dicotomía global-local se busca, por un lado, recobrar o implementar nuevas dinámicas en torno a la igualdad —inclusión de los excluidos, sin que ello conlleve a la homogeneidad cultural, a mayor concentración del poder político o a la uniformidad en los estilos de vida—, y por otro, tratar de apoyar y promover la diferenciación —diversidad cultural, pluralismo en valores y mayor autonomía de los individuos, ya sean migrantes o no, pero sin que esto se convierta en justificación de la desigualdad o de la no inclusión de los excluidos.

En este sentido, el filósofo Martín Hopenhayn señala que:

La integración sin subordinación pasaría por el doble eje de los derechos sociales y los culturales, en el entendido que una mejor distribución de activos materiales va de la mano con un acceso más igualitario a los activos simbólicos, además de una presencia más equitativa de los múltiples actores socioculturales en la deliberación pública, y con un pluralismo cultural encarnado en normas e instituciones.¹⁴²

Los procesos de globalización han alterado el control social sobre la actividad económica y han deconstruido los controles políticos, ideológicos y legales. De este modo, la aparente división del mundo puede verse reflejada en una diferenciación

¹⁴² Martín Hopenhayn, “¿Integrarse o subordinarse? Nuevos cruces entre política y cultura” en *Estudios Latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*, Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2001, pp. 69-89.

entre las actividades que forman parte del sistema de intercambio mundial y las actividades excluidas o *informales*. Los procesos de globalización han contribuido a la desaparición de sistemas de control político, social, legal y cultural que imperaban anteriormente en las sociedades organizadas a través de mecanismos de reproducción o control social.

En la actualidad las sociedades se caracterizan por dedicarse a la producción o a la transformación, son sociedades en permanente cambio que no alcanzan un equilibrio en el plano del orden social. Esto produce un fenómeno llamado *anomia*, entendido como una descomposición de los sistemas normativos y un sentimiento de pérdida de raíces en los individuos que ya no se someten a las normas.

Si bien, el mundo se significa a través de movilidad, migraciones y modelos de consumo en constante cambio, el poder de los mercados oscila entre los atractivos del progreso y la tradición, razón por la que crece cada vez más la brecha entre quienes se adaptan y viven en un mundo de constante cambio y quienes intentan conservar la identidad de una cultura individual o colectiva.

La constitución del mundo como un todo en permanente transformación ha sido el resultado de múltiples procesos globalizadores: la expansión del capitalismo —y por ende del imperialismo occidental—, la consolidación de una nueva división mundial del trabajo, el desarrollo del sistema global de medios de comunicación, la formación de sociedades nacionales y el sistema de relaciones internacionales, entre otros.¹⁴³ Entre dichas transformaciones culturales impulsadas por los procesos de globalización se pueden destacar: distanciamiento entre tiempo y espacio a través de territorios, *desterritorialización* de producción cultural, reforzamiento de identidades locales, surgimiento de culturas globales e hibridación.

El distanciamiento entre tiempo y espacio se incrementa con la modernización, ya que el tiempo se adecúa a las exigencias de la racionalidad moderna y a la demanda de una cultura urbana e industrial. Mientras que *desterritorialización* (específicamente para este apartado) se refiere a que la mayor parte de los bienes y mensajes que se reciben en cada nación no se han producido

¹⁴³ Ana Rosas Mantecón, "Globalización, cultura y antropología", en *Alteridades*, núm. 3, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1993, pp. 79-91.

en dicho territorio, no surgen de las relaciones de producción, o bien, llevan signos que no se pueden vincular con la comunidad nacional.

Así pues, la desterritorialización de la cultura se intensifica por el crecimiento de la migración internacional, al tiempo que es influenciada por la existencia de múltiples culturas que se reproducen constantemente lejos de su origen.¹⁴⁴ La circulación continua de los capitales culturales que antes se encontraban mucho más restringidos a determinados grupos, han hecho que cada vez más personas tengan acceso a través de la migración y los medios de comunicación a bienes culturales ajenos a sus territorios; la circulación de estos bienes propician el surgimiento de canales de democratización y contribuyen a una multiplicidad cultural.

El concepto de *cultura global*, como resultado de la transformación cultural, resulta conflictivo y discutible. La sociedad de consumo puede ser una de sus expresiones, basta notar la similitud entre objetos que llenan comercios, aeropuertos, supermercados, casas u oficinas de muchos lugares en el mundo. Aunque la cultura global va más allá del consumo de productos similares por todo el planeta, se pueden encontrar grupos de personas que habitan en lugares diferentes, pero comparten ciertas visiones del mundo, necesidades de consumo, además de disponibilidades cotidianas y estéticas, son individuos que aunque estén alejados físicamente comparten una educación visual que proviene de las industrias culturales.

Muchas imágenes se vuelven parte del *dominio común* y toman distancia de su vinculación original en espacios determinados. La globalización cultural o, mejor dicho, las culturas globales son procesos en desarrollo; se mueven en terrenos contradictorios compuestos de diferencias que intentan incorporar culturas locales que parecen antagonistas.

Por otro lado, la noción de *hibridación* no representa una consecuencia obvia de la situación del contacto de lo local con lo global, ya que existe asimetría en el enfrentamiento de diferentes culturas, además, de producciones simbólicas locales a una escala más pequeña establecida por cada uno de los individuos que

¹⁴⁴ Véase: Néstor García Canclini, "Museos, aeropuertos y ventas de garage. La cultura ante el Tratado de Libre Comercio", en *La Jornada Semanal*, México, núm. 157, 14 de junio de 1992, pp. 32-39.

enfrenta de una manera diferente el contacto con lo global. La cultura es un proceso en constante modificación por el contacto y las relaciones sociales, contacto que produce influencias mutuas que después de un tiempo se vuelven irreconocibles y pueden entenderse como culturas híbridas, aunque el adjetivo *híbridas* no dé cuenta del conflicto que existe en la mezcla cultural, del proceso que se desarrolla en medio de la diferenciación y la segmentación social.

En suma, los procesos globalizadores han modificado de distintas maneras la cultura y, en muchos sentidos, a las sociedades a través de la migración. De este modo, la cultura local está constituida por la transnacional; los ámbitos locales y regionales están globalizados en mayor o menor medida. Así pues, la cultura local, nacional e internacional son permeables e interactúan; los migrantes están inscritos en estos ámbitos, por tanto, no tienen una correspondencia cultural exclusiva con un territorio determinado y los flujos culturales transforman constantemente los referentes para la identificación y distinción.

Por todo lo anterior, las dicotomías *unidad/diversidad*, *integración/resistencia*, *integración/desintegración*, entre otras, resultan insuficientes para reflejar la complejidad cultural. Algunos términos como *integración/resistencia* pueden ocurrir simultáneamente, entonces, estos binomios limitan el entendimiento de las relaciones de poder, debido a que los flujos culturales transforman constantemente los referentes y dificultan la identificación y distinción culturales.

2.2 ANTÍPODAS CULTURALES. INTERSECCIONES PARA LA ADAPTACIÓN Y PERTENENCIA

El término *antípodas* es utilizado para enfatizar el doble movimiento de ideas entre centro y periferia: sitios que no son antagónicos en el estricto sentido de la palabra, ya que algunos elementos que provienen de alguno de los dos lados se puede encontrar inserto en el otro o bien en ambos.

Así pues, ubicarse dentro de *antípodas culturales* significa que las personas desplazadas requieren asimilar la nueva cultura a la que llegan para así formar parte del nuevo contexto. Al tiempo que reconocen sus diferencias y su ubicación apartada de los locales intentan ingresar a la corriente cultural dominante y

conservar su identidad de origen que les fue conferida por una tradición histórico-cultural, mítica, geográfica, religiosa, educativa, lingüística y política.

El fenómeno migratorio tiene implicaciones sociales importantes que se despliegan desde el momento mismo del asentamiento de los inmigrantes en una sociedad. Por ello es importante situarse en el proceso de migración y en la implicación que éste tiene en la cultura, tanto para la comunidad receptora como para los propios migrantes, cuyas consecuencias abarcan toda una gama de aspectos de la vida individual y colectiva, económica, demográfica, política, cultural psicológica y cívica.

En este punto surgen las preguntas: ¿de qué manera se incorporan los migrantes a las comunidades asentadas con anterioridad?, ¿se puede respetar y al mismo tiempo asegurar los derechos de los miembros de cada colectividad —con mínimo de cohesión—, su cultura y sus costumbres, con el fin de evitar la fragmentación y la desigualdad en un contexto de diversidad? Así pues, el contacto entre personas con diferentes culturas genera la necesidad de adecuar la convivencia de distinta manera, así como también adaptar parámetros identitarios.¹⁴⁵

Algunos migrantes, en comunidad o individualmente, afirman y defienden su derecho a mantener especificidades culturales y étnicas —aunque lo realizan dentro de las instituciones públicas de la sociedad receptora—, sin pretender instaurar una sociedad paralela como minoría nacional; de esa manera se van constituyendo las naciones pluriétnicas. Esto remite, una vez más, a considerar la complejidad del término *cultura*, puesto que alude a costumbres, perspectivas o al *ethos* de un grupo o de una asociación.¹⁴⁶

En cuanto a la construcción de la cultura y la identidad en contextos interculturales desiguales provocados por la migración, la interacción con los residentes o la adaptación no presupone necesariamente la ruptura de los migrantes con su cultura de origen ni tampoco la pérdida de características étnicas. La migración impulsa tanto la adopción como el rechazo de algunos aspectos culturales, altera algunas prácticas, pero recrea otras, al estar entre antípodas culturales, los migrantes seleccionan, interpretan y adecuan

¹⁴⁵ Cristina Blanco, *Las migraciones contemporáneas*, Madrid: Alianza Editorial, 2000, pp. 191-193.

¹⁴⁶ Hill Kymlicka, *Ciudadanía multicultural*, Madrid: Paidós, 1996, p. 71.

estratégicamente aspectos de la cultura original y de la cultura ajena que hacen propia. No obstante, las nuevas configuraciones culturales construidas por las comunidades transnacionales no llegan a recrearse precisamente como culturas híbridas.

En este sentido, el sociólogo Peter Beilharz sugiere que “la cultura no está atada jamás a ningún concepto geográfico fijo”.¹⁴⁷ El término *antípoda* subraya que la innovación cultural no surge de la residencia de un pueblo en un lugar fijo, sino por medio de las relaciones que estos pueblos forman entre lugares. Néstor García Canclini, por su parte, argumenta que la globalización ha producido enormes brechas dentro de espacios sociales con sectores conectados a través de redes sociales, y también enfatiza en que el mundo se encuentra obligado a traducir lo global a lo local.¹⁴⁸

Así, la experiencia migratoria guarda un vínculo estrecho con los ámbitos de identidad y subjetividad; los migrantes no son los únicos que cambian o conservan determinados rasgos, en realidad es un proceso en dos direcciones, donde también se encuentra inmersa la sociedad que está en continua relación con ellos y en la que se revalora al sujeto mismo y al *Otro*, a la cultura propia y a la de los demás, en donde se ven involucrados los significados e imaginarios.

Para los migrantes, el mayor desafío al que se enfrentan en un nuevo contexto reside en la marginalidad —impuesta por organismos de decisión— y el poder político y social; en este sentido experimentan la exclusión y la otredad, es decir, la marginación de la colectividad nacional y la invisibilidad, a través de la poca o nula representación en los programas sociales y en los medios de difusión.

Respecto a adaptación cultural, el incremento de la migración y la visibilidad de la diversidad cultural interpelan a grupos de individuos sobre sus capacidades para afrontar la diferencia, al tiempo se pone en relieve la problemática del prejuicio y de los conflictos que éste provoca.

Cuando los inmigrantes entran a una nueva cultura que no les es habitual, las formas conocidas contrastan con una realidad diferente, situación que les genera la necesidad de hacer frente a la nueva realidad. En muchos casos también

¹⁴⁷ Peter Beilharz, *Imagining the Antipodes, Culture, Theory and the Visual in the Work of Bernard Smith*, Melbourne: Cambridge University Press, 1997, pp. 120-167.

¹⁴⁸ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires: Paidós, 2001, pp. 141-148.

surge un cuestionamiento de lo aprendido; después del desplazamiento deben adquirir conocimientos y habilidades que les permitan actuar en la sociedad de acogida. Muchos de los conocimientos y códigos culturales que tienen que aplicar no están presentes de manera explícita en la cultura, muchas veces tienen que ser descubiertos y entendidos a través de constantes acercamientos.

La adaptación sociocultural depende del conocimiento que el migrante posee acerca de la nueva cultura, del distanciamiento e identidades culturales, de la habilidad en el manejo del lenguaje de la sociedad receptora, del tiempo de residencia dentro en ésta y de la interacción con sus miembros; este tipo de adaptación también es conocida como *aprendizaje cultural*.¹⁴⁹

En suma, la pertenencia política a la que pueden acceder los migrantes es la ciudadanía, un estatus que determina cada país e implica una serie de procesos y requisitos por cumplir. Por otro lado, la pertenencia social está marcada por las comunidades sociales, las cuales pueden ayudar a los migrantes en el proceso de pertenencia a las comunidades transnacionales, es decir, en el encuentro con individuos que comparten su origen, cultura y costumbres, pero también puede dificultar su pertenencia al contexto social del país de acogida, al restringir el acceso a las comunidades endémicas.

2.2.1 PRECISIONES SOBRE MULTICULTURALISMO

Abordar la temática *multicultural* implica precisar el término *cultura* porque su definición influye en los términos que complementa o que derivan de ella. A lo largo de este capítulo se han ofrecido algunas definiciones de *cultura* de la cual — como se ha señalado anteriormente— no existe, por obvias razones, una definición universal; sin embargo, para comprender mejor la multiculturalidad, es necesario prestar atención a aquella definición que da un tratamiento específico al intercambio dentro de la cultura.

Bajo estos parámetros, *cultura* se entenderá como el conjunto de prácticas, actitudes, valores, tradiciones, costumbres y comportamientos propios de una

¹⁴⁹ Lucas Torres y David Rollock, "Acculturative distress among Hispanics. The role of acculturative, coping, and intercultural competence", en *Journal of Multicultural Counseling and Development*, núm. 32, 2004, pp. 155-167.

sociedad determinada. La cultura es casi una abstracción que resulta de la observación del comportamiento y de las relaciones entre los individuos. La multiculturalidad enfatiza esta cualidad de abstracción, pues considera algunas características de la cultura para determinarla de una forma más precisa.

La cultura es *asimilada*; por tanto, se transmite mediante procesos de socialización. Los individuos aprenden el idioma, sistemas de valores, costumbres, maneras de entender el mundo, formas de organización política y económica, entre otras cosas. De esta manera, los contactos entre personas de diferentes culturas puede llevar a un aprendizaje mutuo de elementos que parten de ambas culturas. La cultura también es esencialmente *simbólica*; el idioma es uno de los aspectos con más carga representativa y uno de los elementos que hace posible la continuidad de las culturas.

La cultura es *funcional*, por tanto, puede ser expresada de forma diferenciada de acuerdo con o en función de las distintas relaciones establecidas con cada uno de los individuos; también puede depender del contexto donde se desarrolle la interacción social, es decir, según el entorno: laboral, religioso, familiar o amistoso, por mencionar algunos, además, la cultura además es *normativa*, el orden social requiere reglas que hagan posible la convivencia de los individuos y el funcionamiento de las instituciones.

Los elementos que configuran la cultura forman parte de un todo, por consiguiente, también es un sistema que desde una perspectiva de totalidad adquiere sentido. La cultura ofrece una mirada peculiar para entender el mundo e interpretar la realidad; así pues, las estructuras cognitivas y las formas de responder a las exigencias del entorno por parte de los individuos y de los pueblos se relaciona directamente con su cultura.

En suma, quizá la característica más importante de la cultura es su *dinamismo*: su funcionalidad requiere capacidad del cambio para poder responder a nuevas situaciones. En este contexto, los movimientos migratorios son, por ellos mismos, elementos que propician cambios culturales, tanto para la comunidad migrante como para la de acogida. Este dinamismo implica interacción, flexibilidad e intercambio, pues las culturas progresan a partir de los contactos; de este modo, la interacción social construye cada una de las culturas, mientras que de la diferencia entre éstas, surge la identidad cultural.

Multiculturalismo es un término que deriva de la cultura, la sociología y la antropología, disciplinas que han entendido tradicionalmente *cultura* como un patrimonio que proporciona singularidad a grupos humanos en función de sus prácticas simbólicas, normas y valores. Como señala el filósofo Francisco Colom “el papel de la cultura en la constitución de las identidades colectivas se refleja en fórmulas narrativas y plásticas que aportan criterios comunes de referencia y delimitan ámbitos de interacción social”.¹⁵⁰

En los tiempos actuales se utiliza *multiculturalismo* para referirse a la coexistencia de diferentes culturas en una sociedad o país. Refiere a la descripción de un hecho social, modelo político o ideología. De este modo, las políticas reconocidas como *multiculturales* han sido diseñadas para dar respuesta a una serie de movimientos sociales que reclaman formas de integración en estructuras de democracias contemporáneas. Las comunidades de inmigrantes, algunos nacionalismos, movimientos feministas, *gay* o *queer*, además de reivindicaciones de las minorías étnicas, comparten entre sí la exigencia política en términos de una identidad diferenciada.

Aunque el debate multicultural sucede de manera paralela en espacios diferentes, presenta diferencias de acuerdo con la realidad social y los actores políticos, es decir, los contextos en los que se presenta lo influyen y determinan, así pues, el multiculturalismo también se reconoce como un lenguaje político gestado en torno a la retórica de la identidad

La *multiculturalidad* refiere al fenómeno que señala la existencia y convivencia de varios grupos culturales en un territorio o situación, mientras que *multiculturalismo*, según el filósofo León Olivé “expresa un concepto que se refiere a modelos de sociedad que pueden servir como guía para establecer o modificar relaciones sociales, para diseñar y justificar políticas públicas, para tomar decisiones y para realizar acciones”.¹⁵¹

Es pertinente diferenciar *multiculturalidad* de *multiculturalismo*, la primera tiene un sentido descriptivo, mientras que *multiculturalismo* tiene un sentido normativo. Así pues, en la definición descriptiva de *multiculturalidad* interviene la

¹⁵⁰ Francisco Colom González, *Razones de identidad: Pluralismo e integración política*, Barcelona: Rubí Anthropos Editorial, 1998, p. 56.

¹⁵¹ León Olivé, *Interculturalismo y justicia social*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, p. 22.

diversidad cultural, entendida como 'pluralidad'; en tanto que la definición normativa de *multiculturalismo* se distingue por regular la convivencia entre culturas.

Sobre el entendimiento de sociedades multiculturales se desarrolla el proyecto político del multiculturalismo, mismo que aboga por el reconocimiento de la diversidad cultural de grupos minoritarios en el ámbito legislativo y ejercicio de políticas públicas. El multiculturalismo vinculado a la diversidad cultural sucede en todo el mundo, respecto al movimiento migratorio se presenta como una posibilidad que contribuye para que los migrantes ejerzan su propia cultura o bien se integren en la sociedad receptora.

Según el antropólogo Gunther Dietz, el *multiculturalismo* engloba un "heterogéneo conjunto de movimientos, asociaciones, comunidades e instituciones que confluyen en la reivindicación del valor de la 'diferencia' étnica y cultural, así como en la lucha por la pluralización de las sociedades que acogen a dichas comunidades y movimientos".¹⁵² Los movimientos *multiculturalistas* forman parte del panorama de los *nuevos movimientos sociales*, que surgen en la década de los ochenta y que se caracterizan por: estructuras organizativas altamente flexibles expresadas mediante redes y un rechazo a liderazgos explícitos, además de la insistencia en la autonomía del movimiento específico frente a otros actores políticos, sobre todo frente al Estado y partidos políticos. El eje de estos movimientos se relaciona con la *política de identidad*; una composición social heterogénea compuesta por varias clases sociales.

El filósofo Charles Taylor, en su libro *The Politics of Recognition*,¹⁵³ propone que el reconocimiento contribuye en la creación de la identidad, es decir, cuando una persona o comunidad advierte a otra de forma negativa causa daño o distorsión en la formación de la identidad. De este modo, la identidad se vuelve una preocupación constante en los movimientos multiculturalistas. Así pues, la identidad se convierte en "política identitaria" en constante negociación, de acuerdo con múltiples identidades frente a los *otros sociales*, no sólo constituye

¹⁵² Gunther Dietz, "Multiculturalismo", en *Diccionario de Relaciones Interculturales: diversidad y globalización*, José Luis García, María Cátedra y Marie J. Devillard (coords.), Madrid: Editorial Complutense, 2007, p. 251.

¹⁵³ Charles Taylor, *El multiculturalismo y la "política del reconocimiento"*, México: Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 13.

una simple expresión de los intereses comunes de un grupo.

La política identitaria comenzó con movimientos heterogéneos —desde los años sesenta se empezaron a articular intereses específicos de las minorías subalternas de las sociedades contemporáneas— y devino en la tendencia que adquirió un matiz cultural. De esta manera, el contexto de la marginación socioeconómica y política de la cultura se convierte en el soporte de una acción colectiva. Como propone Dietz, al recrear “prácticas culturales locales y adaptándolas a nuevas situaciones extralocales, el movimiento es ‘resignificado’, genera su propia identidad y puede convertirse con ello en una nueva ‘comunidad’ para sus miembros”.¹⁵⁴

Por otro lado, el postmodernismo crítica, entre otras cosas, el proyecto moderno de la Ilustración, entendido este último —a grandes rasgos—, como un intento hegemónico de subyugar, uniformar y silenciar una multiplicidad de culturas, identidades y narraciones bajo la pauta del racionalismo cartesiano y de la crítica kantiana, mientras que el postmodernismo reconoce la pluralidad de identidades, géneros y culturas y así le confiere legitimidad a la reivindicación multiculturalista del reconocimiento, tanto de las identidades que históricamente habían sido marginadas y silenciadas como de nuevas identidades emergentes. De esta manera, el multiculturalismo se consolida como movimiento social, e impacta en el conjunto de la sociedad a través de una fase de construcción y estabilización de las identidades de nuevos actores sociales cuyo surgimiento reivindica la cultura como un recurso emancipatorio.¹⁵⁵

En términos generales, multicultural se utiliza para significar realidades sociales en las que coexisten o conviven individuos y grupos de diferentes culturas en un mismo territorio. El multiculturalismo enfatiza el respeto a las singularidades y diferencias propias de cada cultura, subcultura o grupo social; también critica la uniformidad social que impone la cultura mayoritaria de cada sociedad.

Por lo que sigue, la noción de multiculturalidad puede ser aplicada a todo tipo de prácticas culturales que constituyen sistemas de sentidos y valores

¹⁵⁴ Gunther Dietz, *Op. cit.*, p. 251.

¹⁵⁵ Jürgen Habermas, *La inclusión del otro. Estudios de teoría política*, Juan Carlos Velasco Arrollo (tr.) Barcelona: Paidós Ibérica, 1999, pp. 98-145.

generados en diferentes contextos, algunos de dominación y otros de subordinación. De ahí que los habitantes locales se asocien a la posición con más ventajas sociales, mientras que los migrantes se vinculan con la subordinación y se piensa que han internalizado dichas desigualdades. No obstante, los generadores y portadores de las prácticas culturales que conforman el movimiento cultural que representa a los migrantes establecen que estos no se aceptan como víctimas de imposiciones hegemónicas, sino que resultan artífices creativos de esas prácticas.

Lo anterior advierte que los migrantes pueden aprovechar la modificación o el reajuste de una identidad propia de un proceso de recreación de prácticas culturales y de apropiación de espacios de autonomía, oportunidades que suelen representar ventajas fundamentales de los movimientos multiculturales, que funcionan como una construcción hegemónica, pero sólo bajo determinadas circunstancias porque también pueden convertirse en lo contrario, en estrategias contra hegemónicas que separan o dividen frente a los poderes dominantes.

El multiculturalismo, según el escritor y crítico de arte Robert Hughes afirma “las gentes con distintas raíces pueden coexistir, aprender a leer los repertorios de las imágenes de otros, pueden y deben mirar más allá de las fronteras de la raza, la lengua, el género y la edad, sin prejuicios o engaños y aprender a pensar contra el trasfondo de una sociedad en proceso de hibridación”.¹⁵⁶

En el panorama de la globalización y el multiculturalismo, el reconocimiento de *diversidad* ofrece la posibilidad de acogimiento a las subalternidades y migrantes, además permite la visibilidad de evidenciar condiciones de opresión social, reconfigurar identidades y comunidades o bien realizar intervenciones públicas unidas a demandas sociales. En este sentido, el multiculturalismo ha orientado un creciente interés y ha potenciado un proceso en el que la sociología y la antropología se interesan en el arte, y el arte se conecta con estas disciplinas para que sus prácticas sean testimonios de un compromiso directo contra las violencias históricas y las exclusiones culturales a través de una mayor referencialidad de contexto.

¹⁵⁶ Robert Hughes, *Culture of Complaint*, Nueva York/Oxford: Oxford University Press, 1993, pp. 83-84.

A través del tiempo, las marginalidades y las subalternidades han tenido la oportunidad —a través de la crítica que surge de, desde y por las minorías y la teoría poscolonial— de revelar las arbitrariedades, censuras y exclusiones que impulsan el canon modernista de la cultura occidental dominante y su idealismo estético basado en el dogma de la dominación de la forma. Una vez que se rebasan los ocultamientos y la ignorancia, además de la omisión de las diferencias por parte de las instituciones internacionales del arte, se abren las fronteras a relatos no canónicos, a narrativas que se enfocan en la otredad, que el imperialismo del valor absoluto, ejercido por el *centro* que tiende a censurar o discriminar.

En lo que respecta a las *periferias* resulta vital reivindicar los contextos —pues les permite adjudicarse un nuevo sentido como localidad de producción, un sitio a partir del cual enunciarse— establecidos como una articulación de debate, “una particularidad histórico-social de una trama de intereses y luchas culturales que especifican el valor situacional y posicional de cada realización discursiva en oposición a la síntesis homogeneizante de la ‘función centro’ que tiende a desaparecer lo singular y distintivo”.¹⁵⁷

A pesar de esto, el multiculturalismo parece difuminarse —al incluir, tanto a la cuestión de identidad como de diferencia— en la afirmación de una condición predeterminada: latino, africano, mujer, etcétera. Este lenguaje clasificatorio de marginalidades tipificadas se basa en una falsa correspondencia lineal entre *ser*, *hablar como* y *hablar desde*, que lleva a sujetos y contextos al lenguaje reivindicativo y militante de una representación de identidad ya montada, estereotipada, unívocamente designable y asignable. Así pues, las políticas identitarias del multiculturalismo, simplifican el “reconocimiento de un sujeto que implica la representación de la diferencia pero no cuestiona las condiciones de representatividad en las que esa diferencia se configura como tal”,¹⁵⁸ y han censurado la diferencia interna de la contradicción, además, suprimen las ambivalencias y ayudan a sustentar un estado de suspensión y oscilación, impiden

¹⁵⁷ Jacques Derrida (1967), *La escritura y la diferencia*, Barcelona: Editorial Anthropos, 1989. El término *función centro* es utilizado para evitar la determinación topográfica, no ocupa un lugar fijo, incluso se puede entender como un “no lugar”.

¹⁵⁸ Leticia Inés Sabsay, “Deseo y discurso en el sujeto (feminista) de la performatividad”, en *Preterito imperfecto. Lecturas críticas del acontecer*, Leonor Arfuch, Gisela Catanzaro (comps.), Buenos Aires: Prometeo, 2008, p. 193.

definir identidades específicas. Son procesos de identificación cultural que no se basan en denominaciones fijas.¹⁵⁹

Los conceptos utilizados en el multiculturalismo, por ejemplo: *latino*, *oriental* o *africano*, sólo contribuyen a exacerbar el plural heterogéneo de las desidentificaciones. El *Otro* y lo otro —siempre inestables y cambiantes cuestionan su propia formulación versátil e inconstante entre identidad, diferencia y alteridad— desorganizan críticamente los contenidos de identidad en los que los discursos políticos centrales desean atrapar la subalternidad de los migrantes.

Al abandonar el país de origen, además de formar parte de un nuevo contexto, la movilidad espacial ubica al migrante en el ámbito de la *subjetivación*, este concepto, según Jacques Rancière:

Es la formación de un “uno” que no es un yo sino la relación de un yo con otro [...] un proceso de subjetivación es un proceso de desidentificación o desclasificación. Un sujeto es alguien que no pertenece, un extraño, o más aún, alguien que está entremedio (*in between*)... entre varios hombres, categorías e identidades, entre humanidad e inhumanidad, ciudadanía y su negación. La subjetivación es un cruce de identidades que descansa en un cruce de nombres que unen el nombre de un grupo o clase al nombre de ningún grupo o ninguna clase, que unen un ser con un no-ser o con un ser que no-lo-es todavía.¹⁶⁰

Bajo estos parámetros establecidos por Rancière, es posible hablar de la migración como un proceso que comparte la lógica de subjetivación política, una lógica del *Otro*. La subjetivación política nunca es la simple afirmación de una identidad, siempre es, al mismo tiempo, el rechazo de una identidad dada por otro, por el orden dominante.

En este sentido, el filósofo Ernesto Laclau afirma que “la referencia al otro está claramente presente como constitutiva de la propia identidad”,¹⁶¹ parte de la definición de la identidad es la construcción de un sistema complejo y elaborado de relaciones con los otros. De esta manera, la *hibridación* es un fenómeno en el

¹⁵⁹ Jacques Rancière, “Política, identificación y subjetivación”, en *El reverso de la diferencia*, Benjamín Arditi (ed.), Caracas: Nueva Sociedad, 2000, p. 150.

¹⁶⁰ Jacques Rancière, *Ibidem*.

¹⁶¹ Ernesto Laclau, “Sujeto de la política, política del sujeto”, en *El reverso de la diferencia. Identidad y política*, Benjamín Arditi (ed.), Caracas: Nueva Sociedad, 2000, p. 126.

que las identidades políticas contemporáneas son construidas; no es sólo un fenómeno marginal.

Según Laclau —desde una perspectiva fundamentalista— propone que “cada identidad es lo que es sólo a través de sus diferencias con todas las otras [...] el contexto tiene que ser cerrado si todas las identidades dependen de un sistema diferencial, a menos que este último defina sus propios límites, ninguna identidad puede, en última instancia, construirse”.¹⁶² No obstante, frente a esta afirmación nada es más difícil que definir los límites de los contextos, las diferencias son *constitutivas*, por tanto, surgen las preguntas “¿se pueden hallar los límites sistemáticos que definen un contexto, más allá de las diferencias mismas?”, “¿es el cambio de contexto el que plantea el problema de la identidad en los migrantes?” y “¿es la alteración de las personas y los espacios lo que provoca ese repensar de la identificación, ese malestar de la no pertenencia, la indisposición de la diferencia?”. Entonces surge el cuestionamiento sobre si el contexto se conforma a través del acto de exclusión de algo ajeno, de una exterioridad radical. Si se considera como base este argumento, entonces se puede plantear que el antagonismo y la exclusión son constitutivas de la identidad.

Por lo que se refiere a *multicultural* y *multicomunitario* son reconocidas como dos estrategias diferentes que pretenden abordar una situación: la copresencia de muchas culturas en una misma sociedad. El factor más prominente de la vida contemporánea es la variedad cultural de las sociedades, más que la variedad de culturas en la sociedad. La fragmentación ha afectado a todos los campos de vida y la cultura no es una excepción.

Stuart Hall propone distinguir entre la concepción “naturalista” y “discursiva” de los procesos de identificación. La naturalista se construye sobre la base del conocimiento de algún origen común o de algunas características compartidas con otra persona o grupo, o con un ideal, mientras que la discursiva apunta que la identificación es una construcción, un proceso que nunca se completa, siempre acontece. No viene determinada en el sentido de que siempre se puede ‘ganar’ o ‘perder’, apoyar o abandonar”.¹⁶³

¹⁶² Ernesto Laclau, *Op. cit.*, p. 130.

¹⁶³ Stuart Hall, “Who needs identity?”, en *Questions of Cultural Identity*, Stuart Hall y Paul du Gay (comps.), Londres: Sage, 1993, p. 3.

La identificación discursiva, deviene a través del movimiento y la capacidad de cambio, no de la habilidad de retener una forma y contenidos establecidos. La cultura puede ser dividida en un 'dentro' y un 'fuera'; siempre hay como mínimo dos maneras de interpretar su significado, ya que pueden existir muchas interpretaciones desde 'fuera' que distorsionan de una u otra forma la comprensión desde 'dentro'.

2.2.2 REFLEXIÓN EN TORNO A INTERCULTURALIDAD

La mayor parte de la diversidad cultural ha resultado de los movimientos migratorios que han sido una constante a lo largo de la historia de la humanidad prácticamente en todos los lugares. Con la migración se produce un contacto inevitable entre diferentes grupos culturales, situación puede ser conflictiva —con mayor o menor intensidad—, según sea la procedencia de los migrantes, las condiciones de su desplazamiento y la apertura o cerrazón de la comunidad de acogida.

De manera que, la interculturalidad defiende la valoración de todas las culturas y la necesidad de interrelación entre ellas. Como concepto, *interculturalidad* contiene una idea de intercambio entre las distintas partes y de comunicación comprensiva entre identidades culturales que se reconocen distintas entre ellas. Según el investigador Jordi Vallespir: "interculturalidad significa acercamiento y relación entre culturas diversas, reconocimiento explícito de la propia identidad cultural, valoración y aceptación de las identidades culturales diferentes y apertura hacia realidades distintas a la propia".¹⁶⁴

La *interculturalidad* no es homogénea, se distingue por diversos *acentos* continentales, nacionales y regionales de origen, así como por los sesgos de sus protagonistas. La interculturalidad es uno de los temas en torno al cual giran problemáticas sociales, culturales y educativas.

La interculturalidad va adquiriendo más sentido cuando las diversas colectividades tienen conciencia de cuál es su identidad cultural. Así pues, todo tipo de política cultural necesita fundamentarse en la identidad de todas las comunidades que comparten un mismo territorio.

¹⁶⁴ Jordi Vallespir Soler, "Interculturalismo e identidad cultural", en *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, núm. 36, diciembre 1999, pp. 45-56.

Interculturalidad e identidad cultural son dos elementos complementarios, es decir, que se deben reflexionar de forma conjunta. De esta manera, para construir la interculturalidad es necesaria la afirmación de la propia identidad cultural en relación con las otras culturas.

CAPÍTULO 3. DIALÉCTICAS DEL COSMOPOLITISMO EN RELACIÓN CON EL DESPLAZAMIENTO

Desde la década de los noventa del siglo pasado, las sociedades, en general, experimentan una intensificación a escala mundial de sus relaciones, interacciones y procesos sociales, políticos, económicos y culturales. Los diferentes impactos, así como las características específicas de dichos procesos han sido estudiados y descritos por varios pensadores y teóricos, como: Anthony Giddens, Ulrich Beck, Immanuel Wallerstein, Arjun Appadurai, Saskia Sassen, Kwame Anthony Appiah, Michael Hardt y Antonio Negri, por mencionar algunos. El enfoque de todos ellos ha coincidido en analizar la *globalización económica*, la *mundialización de cultura*, la *cosmopolitización* y los *procesos globales*, como términos que describen las múltiples transformaciones de los sistemas mundiales y las consecuencias derivadas de ellas, mismas que son compartidas por gran parte de la humanidad.

Los términos antes mencionados dan cuenta de procesos heterogéneos que tienen impactos asimétricos, desiguales y diferenciales para la mayoría de las sociedades y los individuos. Un paradigma de estas discrepancias son los procesos que van desde la expansión mundial del mercado y el aumento de las desigualdades locales, hasta la democratización de los medios y tecnologías de información. La globalización económica, mundialización de cultura, cosmopolitización y procesos globales involucran un avance de crisis ambientales y alimentarias con dimensiones planetarias, al mismo tiempo que son transformaciones que conllevan a un afianzamiento de las democracias formales —de manera paralela pero involuntaria—, y promueven el resurgimiento de algunos fundamentalismos políticos y religiosos, incluso son acompañados de la emergencia de nuevas y viejas expresiones de radicalización de las formas de un reciente imperialismo político y jurídico. Estos procesos, según el sociólogo Boaventura de Sousa, revelan que “nos encontramos frente a fenómenos

polifacéticos con dimensiones económicas, sociales, políticas, culturales, religiosas y jurídicas, combinadas de las maneras más complejas”.¹⁶⁵

Globalización y cosmopolitización tienen una larga historia. Como procesos sociales han estado presentes desde hace mucho tiempo. Cabe resaltar que el proyecto cultural moderno se ha estudiado y entendido sobre la base de arquitecturas de pensamientos teórico globales como las de Kant, Hegel, Smith, Goethe, Herder, Humboldt o Marx, que, además de contribuir a expandir ideas y pensamientos del progreso y la civilización, también revelan con el tiempo, la imposición y legitimación a escala global y local de la explotación económica, el exterminio global y la homogeneización cultural forzada.

La experiencia de lo moderno hegemónico ha permitido mostrar que a escala global no existe una forma única de modernidad en el mundo, con respecto a esto. El antropólogo Arturo Escobar advierte: “la modernidad también ha suprimido, eliminado, invisibilizado y descalificado aquellos conocimientos subalternos y prácticas culturales diferentes”.¹⁶⁶

Por otro lado, el cosmopolitismo también puede ser entendido como un marco de representación de la humanidad con amplias ambigüedades, tensiones y contradicciones, ligado a riesgos y consecuencias que son propias de una modernidad tardía, entre las cuales se encuentran: la asimetría social, inhumanidad y distancia moral entre los seres humanos. Actualmente el cosmopolitismo exige una visión emancipadora y reflexiva desde quienes afrontan los riesgos e incertidumbres de una modernidad en crisis, así como sus múltiples secuelas.

En este sentido, existen varios tipos de cosmopolitismo. El filosófico se fundamenta en una pretensión normativa e ideológica propia del proyecto clásico de la modernidad ilustrada sobre la imagen de un mundo ordenado, sustentado sobre las ideas de la naturaleza humana propuestas por el físico Isaac Newton y por el filósofo Immanuel Kant. Según el sociólogo Jefferson Jaramillo, las acciones humanas —al encontrarse condicionadas por leyes universales aún sin advertirlo

¹⁶⁵ Boaventura De Sousa Santos, *La globalización del derecho. Los nuevos caminos de la regulación y la emancipación*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia/Instituto Latinoamericano de Servicios Legales, 1999, p. 37.

¹⁶⁶ Arturo Escobar, *Más allá del Tercer Mundo. Globalización y diferencia*, Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia/Universidad del Cauca, 2005, p. 26.

en la mayoría de los casos el mismo hombre— se ven constreñidas a desenvolverse progresivamente siguiendo un “plan de vuelo” histórico dictado por la gran artista del universo que es la naturaleza,¹⁶⁷ que conduce a la humanidad hacia una finalidad establecida, una teleología clara y al desarrollo de sus disposiciones naturales: la razón y la libertad.

Bajo esta idea, la percepción del cosmopolitismo se inserta en una noción de la historia como *hilo conductor*, que desarrolla y despliega los planes y las disposiciones con los que la naturaleza dota al género humano y en los que se pone en juego la libertad de los sujetos —o al menos sus aspiraciones de ser y estar en el mundo—. De esta manera, bajo el cosmopolitismo filosófico subyace la intención moral ilustrada que apunta a garantizar las condiciones para una coexistencia regulada y justa entre los Estados y los hombres.

El planteamiento del cosmopolitismo filosófico tiene que sortear algunos obstáculos como las grandes ambivalencias del género humano. Kant reconoce que en la naturaleza humana está contenido el plan del conflicto y el antagonismo, el pensador también propone que los conflictos, aunque sean internos o externos, pueden sobrevenir por vías racionales globales. Mientras que el cosmopolitismo kantiano aboga por la construcción de un derecho universal, donde cada hombre es asumido como un ciudadano del mundo y miembro de una comunidad global,¹⁶⁸ y coloca en primer plano el presupuesto de que todos los hombres tienen derecho de propiedad sobre la superficie de la tierra que habitan y que ninguno tiene más derecho que otro sobre ella; además concibe como una acción imprescindible de las naciones hacer del derecho un instrumento de repercusiones cosmopolitas — un derecho público de la humanidad y para la humanidad—.

La propuesta de Kant sobre el cosmopolitismo es una apuesta por una paz apoyada en una formación multilateral de la voluntad anclada en el núcleo universal de la democracia y los derechos. Cabe mencionar que el cosmopolitismo de Kant emerge como un proyecto político orientado básicamente a la búsqueda de la consolidación de paz entre los Estados, bajo el sustento de un imperativo moral para todos los seres humanos.

¹⁶⁷ Jefferson Jaramillo Marín, “Cosmopolitismo(s) y modernidad(es)”, en *Revista Diálogos de Saberes* núm. 29, julio-diciembre de 1998, pp. 175-200.

¹⁶⁸ Immanuel Kant, “Idea de una historia universal en sentido cosmopolita” en *Filosofía de la Historia*, Buenos Aires: Lozada, 1958, p. 104-105.

Frente a esto, el filósofo y sociólogo Jürgen Habermas crítica el proyecto filosófico cosmopolita kantiano, al señalar la dificultad para garantizar el respeto de cada Estado a lo pactado internacionalmente mediante un derecho cosmopolita. Es imposible mantener un pacto sólo con el compromiso moral y racional de cumplirlo. Siempre será necesario que exista una obligación jurídica y un mínimo de autoridad coercitiva para garantizar que dicho principio sea operativo y efectivo.¹⁶⁹

En otro orden de cosas, la fuerza asociativa del mercado mundial se ha ampliado desde la época de Kant, los Estados han establecido nexos globales en razón de la ampliación de sus medios de comercio y de comunicación, de sus sistemas tecnológicos y de la intensificación de sus relaciones simbólicas y sociales en el contexto de la globalidad. Aunque también se han incrementado y complejizado las disposiciones pacíficas y de soberanía de las sociedades liberales tanto interna como externamente por las luchas de clases que se han tornado más complejas, la multiplicación de los conflictos civiles locales y los intereses expansionistas de las transnacionales o la desnacionalización de la economía. Actualmente, los Estados tienen que transformar el modo de hacer política tanto en lo nacional como en lo internacional.

La premisa de *noción de derecho* de Kant ha sido rebasada y superada en la época actual. En un mundo globalizado, cada sujeto es ciudadano nacional y ciudadano del mundo con las implicaciones jurídicas que esto conlleva. Por tanto, es posible hablar de la responsabilidad jurídica y penal de los Estados a través de la Corte Penal Internacional, que ha llevado a considerar la protección de los derechos humanos más allá del poder soberano de los Estados nacionales.¹⁷⁰

Pensar hoy en un proyecto cosmopolita de naciones, tal y como lo planteó Kant, con el propósito de hacer efectiva la idea de humanidad común o la intención de “vivir juntos” en una sola aldea global como lo han propuesto algunos sociólogos como Alain Touraine¹⁷¹ o antropólogos como Ulf Hannerz,¹⁷² implicaría comprender que aún subsisten las diferencias históricas, políticas y sociales entre

¹⁶⁹ Jürgen Habermas, “La idea kantiana de la paz perpetua. Desde la distancia histórica de 200 años”, en *La inclusión del otro: estudios de teoría política*, Barcelona: Paidós, 1999, pp. 147-188.

¹⁷⁰ Jürgen Habermas, *Op. cit.* p. 150.

¹⁷¹ Alain Touraine, *¿Perdiendo el control? La soberanía en la era de la globalización*, Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2000.

¹⁷² Ulf Hannerz, *Conexiones transnacionales; cultura, gente, lugares*, Madrid: Cátedra, 1998.

los países; que las luchas de clases se han intensificado y polarizado; que muchas sociedades están amenazadas por conflictos que atraviesan lo social, lo étnico, lo religioso o lo político; que algunas sociedades no son tan democráticas en la solución de sus conflictos o en las propuestas que hacen o imponen a otros países, y que todavía se sigue manteniendo una lógica del expansionismo global y el despotismo democrático.

Es claro que las propuestas de Kant y Habermas sobre el cosmopolitismo como presupuesto de un proyecto moderno emancipador y unificador se enfrentan a un vacío frente a las múltiples transformaciones del mundo actual. En el marco de un mundo en crisis y de una modernidad que ha fracasado en sus intentos universalistas y homogeneizantes, surgen las siguientes preguntas: “¿es posible que la propuesta del cosmopolitismo sea aún vigente?” y “¿qué características debe tener el cosmopolitismo como alternativa para la sociedad, puesto que ya no se responde al presupuesto básico de la modernidad tradicional, como el orden, el diseño y la administración, sino a las consecuencias y desechos de este proyecto?”.

Es conveniente abordar el cosmopolitismo desde miradas diversas y voces críticas para lograr responder al momento histórico y cultural en que se cuestiona la supuesta racionalidad de la sociedad. Por tanto, hablar de cosmopolitismos consiste en reconocer una diversidad que dé cuenta de las tendencias y problemas del mundo actual. Así también resulta pertinente considerar aquellos cosmopolitismos jurídicos, emancipadores y universales que permitan enfrentar la violación de los derechos humanos a escala global. O bien, proponer democracias cosmopolitas para enfrentar el impacto negativo de los fundamentalismos locales y el terrorismo global.

Para que el cosmopolitismo sea propicio para la emancipación y ésta contribuya a la transformación y a la práctica de los derechos humanos, tiene que suceder la transición de un localismo globalizado a un proyecto cosmopolita. Un cosmopolitismo que fortalezca la democracia desde *dentro*, como propone el sociólogo David Held, desde las comunidades y las asociaciones civiles y desde *fuera* mediante agencias y asambleas regionales e internacionales.¹⁷³

Respecto al cosmopolitismo y su relación con la migración, es importante recordar que las migraciones han contribuido a transformar la realidad, alteran la

¹⁷³ David Held, *La democracia y el orden global*, Buenos Aires: Paidós, 1997, p. 317-320.

composición social y cultural de las sociedades receptoras y la percepción de sus miembros sobre su condición de ciudadanos, además, impulsan la reflexión sobre la solidez de sus convicciones democráticas.

Las migraciones actúan como activador social de muchos de los cambios que experimentan las sociedades contemporáneas, afectan a la ciudadanía o a los residentes locales en la medida en que alteran la estructura interna, social y cultural de las sociedades de acogida. El fenómeno migratorio resalta la inadecuación del modelo actual de ciudadanía estatal-nacional frente a la complejidad y diversidad de las relaciones y formas de vida en las sociedades, al tiempo que contribuye a modificar la percepción que los miembros de estas sociedades tienen sobre su condición de ciudadanos.

Los desplazamientos impulsan la reflexión sobre la congruencia de las reacciones y respuestas dadas a la migración por parte de las sociedades receptoras que se rigen con los principios normativos de la ciudadanía democrática. Son sociedades que presuntamente afirman que la democracia y los derechos humanos son los principios inspiradores de su política interna local e internacional.

Es importante establecer que el cosmopolitismo no puede ser revisado únicamente como propuesta filosófica, también es una realidad social, y como tal, puede tornarse en una imposición o secuela de decisiones, pues volverse forastero o extranjero también es consecuencia de circunstancias como huir de la persecución política o del desempleo.

El cosmopolitismo, según el sociólogo Ulrich Beck, puede surgir del sentimiento de formar parte de “un experimento civilizador de la humanidad, de poseer una lengua propia y unos símbolos culturales propios, así como de participar con acciones propias en la lucha contra los peligros globales, es decir, de contribuir a la cultura universal”.¹⁷⁴

Beck también advierte sobre el universalismo, relativismo, etnicismo y multiculturalismo; e informa sobre los rasgos totalitarios y etnocéntricos que anulan las diferencias, igualando y uniformando toda la condición cultural bajo los parámetros del universalismo. También se refiere a la tendencia del relativismo, porque tolera la alteridad, al tiempo que la absolutiza contra el nacionalismo

¹⁷⁴ Ulrich Beck, *La sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad*, Barcelona: Paidós, 1998, p. 34.

porque al intentar producir igualdad bajo la integración nacional niega los derechos a otras naciones o pueblos. Y finalmente contra el multiculturalismo, porque al pretender la censura del esencialismo de la homogeneidad nacional en busca de la defensa de los derechos de las minorías termina siendo una especie del esencialismo que rechaza.

Resulta relevante diferenciar el cosmopolitismo del universalismo, relativismo, etnicismo o multiculturalismo. El cosmopolitismo debe cumplir al menos con tres requisitos:

1. Condición de expresarse en contra de la violación de los derechos mínimos universales.
2. Condición procesal, es decir, con la necesidad de espacios transnacionales, procesos e instituciones que regulen los conflictos.
3. Reconocimiento de la contingencia tanto de lo contextual como de lo universal.¹⁷⁵

Las bases del cosmopolitismo pretenden consolidar un panorama global integrador, no obstante, pueden ser consideradas como una falacia del discurso contemporáneo, puesto que la nueva forma de la sociedad en la que se pretende consolidar de manera transnacional la inclusión social y la redistribución de la riqueza y el bienestar para todos no es una sociedad simétrica. Los nuevos cosmopolitas son, según Zygmunt Bauman, los accionistas, los ejecutivos e incluso los intelectuales, que recurren al discurso de lo global-comunitario, que viven y trabajan en un mundo hecho de viajes y consumos en instituciones metropolitanas y globales. Estos cosmopolitas son selectivos, promueven un modo de vida que no está hecho ni pensado para la imitación masiva, con una comunidad global.¹⁷⁶

Cabe mencionar que existen varios cosmopolitismos que devienen de acuerdo a la multiplicidad de sujetos y situaciones. Los cosmopolitismos pueden funcionar como clave para la emancipación de individuos que resisten desde sus luchas y acciones colectivas —en movimientos como los estudiantiles,

¹⁷⁵ Ulrich Beck, *Op. cit.*, p. 35.

¹⁷⁶ Zygmunt Bauman, *Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil*, Madrid: Siglo XXI Editores, 2003, p. 59.

ambientalistas, feministas, colectivos de exclusión o migrantes, entre otros— hasta procesos locales y globales de exclusión.

En la época actual se ha acentuado la desigualdad, un cosmopolitismo emancipador podría contribuir a la deconstrucción y expansión de la idea de que las alternativas globales son buenas y deben ser iguales para todos: para los no integrados, para los inmigrantes ilegales y para las minorías, puesto que el cosmopolitismo cuestiona el surgimiento de una modernidad integradora y revela que se encuentra plagada de desigualdades, y exige que todos tengan el derecho a la emancipación y a la resistencia global.¹⁷⁷

El cosmopolitismo también puede ser una forma intersticial en los márgenes del sistema capitalista mundial, puede contribuir a actuar contra la hegemonía puesto que no pretende la uniformidad o el derrumbe de las diferencias y las identidades locales, al contrario, aboga por la generación de “una red de luchas locales progresistas con el fin de maximizar su potencial emancipador de conexiones translocales y locales”.¹⁷⁸

Bajo la óptica cosmopolita, todas las culturas son relativas y tienen aspiraciones y preocupaciones por valores universales. En cierto modo, una ciudadanía global contribuiría a reformar la condición jurídica de la población, especialmente para los inmigrantes; aunado a esto, el derecho a la reapropiación de los medios de producción les permitiría el libre acceso a las máquinas y los materiales de producción, al conocimiento, a la comunicación. No hay que olvidar que hay naciones y culturas en desventaja política, económica y social frente a la negociación que imponen las naciones hegemónicas. Para estas naciones y los individuos en desventaja, el cosmopolitismo emancipador puede dejar de ser una ensoñación filosófica, y convertirse en un asunto reflexivo que promueva un cambio.

En este sentido, la emancipación supone una reacción de los individuos asediados que se organizan y resisten a desafíos y riesgos de un capitalismo globalizado y de economías globalizadas que intentan homogeneizar, defendiendo

¹⁷⁷ Jefferson Jaramillo Marín, “Las metáforas de lo comunitario. A propósito de una lectura crítica del sentido de lo comunitario en la óptica de Zygmunt Bauman”, en *Revista Reflexión Política* Bucaramanga, Universidad Autónoma de Bucaramanga, año 9, núm. 18, 2007, pp. 18-31.

¹⁷⁸ Boaventura De Sousa Santos, *La globalización del derecho. Los nuevos caminos de la regulación y la emancipación*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia/Instituto Latinoamericano de Servicios Legales, 1999, p. 60.

las particularidades locales y los ritmos específicos de las sociedades y grupos con menos ventajas.

En suma, los cosmopolitismos pueden permitir la reconstrucción de procesos adecuados a las situaciones problemáticas de las sociedades en riesgo y garantizar, de este modo, la emancipación de los individuos y los colectivos antes que la subordinación.

3.1 REVISIÓN HISTORIOGRÁFICA DEL COSMOPOLITISMO

Una vez establecidas las dialécticas y consideraciones del *cosmopolitismo* en relación con el desplazamiento es importante analizar este concepto y cómo fue su devenir en el tiempo.

La palabra cosmopolitismo se compone de *cosmos* y *polis*, dos importantes conceptos griegos: *cosmos* es la perfección y el orden del universo, el propósito, la naturaleza y el fin de todos los seres, mientras que *polis* significa ciudad-estado, el lugar donde se puede alcanzar la perfección humana en relación con otros. *Cosmos* y *polis* o *physis* y *nomos*¹⁷⁹ están en disputa y armonía, y crean la identidad única y variable de cada individuo, ciudad y cosa.

Con el tiempo, la filosofía estoica introdujo una mutación dramática a la confrontación variable de la *physis* y el *nomos*. Este último se convirtió en el lazo del cosmos, una ley universal e incluso divina, aunque los estoicos no estaban interesados en leyes y constituciones. El único trabajo sostenido de la filosofía política estoica es la *República* de Zenón, la presentación más completa de la teoría estoica de la *polis* (ciudad). Su autor presentó algo muy cercano a una constitución para su ciudad ideal. La *República de Zenón* fue censurada y muy criticada por los estoicos posteriores —Casio y Atenodoro— debido a que Zenón atacó las instituciones y las convenciones más importantes de la ciudad, incluidos la religión, la ley y el dinero.¹⁸⁰

Aunque no es explícitamente cosmopolita, la *República* de Zenón fue la primera discusión amplia de la *polis* en el contexto de la *cosmópolis*. En ese trabajo

¹⁷⁹ *Physis* es una palabra griega que se traduce como naturaleza, mientras que *nomos* significa ley, en el sentido de justicia propiamente distribuida.

¹⁸⁰ Moses I. Finley, "Utopianism Ancient and Modern", en *The Use and Abuse of History*, New York: Viking Press, 1975, p. 254.

es perceptible la influencia de Diógenes, el Cínico más famoso. Según se dice, fue el primero en describirse como *cosmopolites*, cuando declaró la frase célebre *no me siento en casa en ningún lugar excepto en el cosmos mismo*.¹⁸¹ De esta manera, el cosmopolitismo se remonta al concepto *cosmopolita* o *ciudadano del mundo*, término que denota inclusión, igualdad y la idea de una comunidad universal en oposición a las lealtades particulares que supone pertenecer a un Estado nación.¹⁸²

Las creencias estoicas sobre la ciudad se desarrollan como interpretaciones de la frase de Diógenes; para él, ninguna ciudad o ley existente en la realidad es real, mientras que la única república correcta es la del cosmos. Diógenes se describió como un “hombre sin ciudad, sin hogar, sin problemas, pobre y vagabundo que vive el día a día”.¹⁸³

Entonces, la idea cosmopolita se arraigó en el estoicismo tardío, repitiendo y modificando las ideas de Diógenes y Zenón. En sus escritos, diversos fragmentos describen las ciudades terrenas como no reales, porque no están regidas por la ley y la justicia. En sus argumentos, sólo la *cosmópolis* permitirá a sus ciudadanos desarrollar la sofisticación necesaria de sabiduría y virtud.¹⁸⁴ El énfasis de Zenón en la virtud y el amor, su ataque a las ciudades, las leyes, las costumbres y las instituciones influenciaron a Cleme —un estoico posterior— a manifestar que la única ciudad real es el cosmos: “Los estoicos dicen que el *ouranos* (universo) es considerado correctamente como una *polis*, pero las que se encuentran en la tierra no lo son —se llaman ciudades pero no lo son—. Esto se debe a que la ciudad y un *demos* (pueblo) es algo de gran importancia, una organización o grupo de personas regidas por la ley”.¹⁸⁵

El primer cosmopolitismo fue crítico e incluso contradictorio porque el *nomoi* (leyes) y las instituciones de la época no estaban alcanzando los ideales de ley y justicia. La alternativa a la *polis* era el *cosmos*; el lugar donde los dioses y los hombres se unen y donde las leyes expresan naturalmente la integridad de las

¹⁸¹ Diógenes Laercio (1887) *Vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres*, José Ortiz y Sanz (tr.), Madrid: Biblioteca Nacional, 2004, pp. 13-18.

¹⁸² Robert Fine, Robin Cohen, “Four Cosmopolitan Moments”, en *Conceiving Cosmopolitanism*, Steven Vertovec y Robin Cohen (eds.), Oxford: Oxford University Press, 2002, pp. 137-162.

¹⁸³ Diógenes Laercio (1887) *Vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres*, José Ortiz y Sanz (tr.) Madrid: Biblioteca Nacional, 2004, p. 13-18.

¹⁸⁴ Diógenes Laercio, *Op. cit.* p. 16.

¹⁸⁵ Costas Douzinas, “Entre la Polis y el Cosmos: El cosmopolitismo que vendrá”, en *Tabula Rasa*, Bogotá, núm. 11, julio-diciembre 2009, pp. 53-66.

relaciones entre lo humano y lo divino.

El *logos* (pensamiento o razón) y el *eros* (deseo) son las bases contra el artificio de las costumbres, las leyes corruptas y las instituciones. Sus ciudadanos son errantes, nómadas —en la actualidad podrían ser relacionados con los refugiados, los inmigrantes, los individuos que se desplazan.

Siglos después, en Alemania se desarrolla el *cosmopolitismo teleológico y constitucional*, el cual tuvo su origen en una serie de ensayos escritos por Kant. El filósofo destaca dos elementos: un derecho internacional que vincula relaciones metódicas entre los Estados y un derecho global cosmopolita que garantiza los derechos de todos los individuos sin importar el Estado nación del que provienen.

Las primeras aproximaciones reales a lo propuesto por Kant fueron las revoluciones francesa y americana. Después de que se suscitaron estos eventos, los derechos naturales fueron inalienables, independientes de los gobiernos y de factores locales y temporales. Los derechos se declararon como pertenecientes a toda la humanidad; no obstante, el legislador de lo universal fue la asamblea francesa o americana; así que en realidad los beneficiarios de los derechos universales fueron únicamente para los ciudadanos de esas dos naciones.

Las constituciones contribuyeron para dividir a los individuos en humanos y ciudadanos, aunque introdujeron una teleología histórica que prometió la unificación futura de los dos. De este proyecto se reconocen dos variantes: el *cosmopolitismo* —propiamente dicho— en el cual la humanidad supera las diferencias y los conflictos nacionales en una sociedad civil global y un *imperialismo*, en el que la nación se convierte en representante y rector de la humanidad. Estas dos vertientes se vieron reflejadas en la Francia revolucionaria. De este modo, la abolición inicial de la esclavitud y la ampliación de la ciudadanía se movieron al polo cosmopolita, al tiempo que Napoleón y sus ejércitos conquistadores actuaron como representantes y rectores de la humanidad.

Debido a este antecedente, después de la Primera Guerra Mundial, el jurista y filósofo Hans Kelsen promovió un tercer modelo: el *pacifismo legal*, una paz fundada en el derecho y garantizada por una autoridad legal internacional que se erigiera sobre las disputas de los Estados con una fuerza policial y poderes de

vigilancia y control.¹⁸⁶

Por lo que se refiere a los derechos —los cuales deben ser respetados de manera global—, es importante establecer su diferencia respecto a la moralidad. Los derechos son conceptos jurídicos que se originan en la tradición de las libertades individuales, mientras que la moralidad moderna se deriva del canon kantiano.

Cuando los cosmopolitas promueven los derechos humanos, la política se inclina ante la ley no ante la moralidad. Distinguir los derechos de la moralidad excluye a la ética del ámbito del derecho. Cabe destacar que durante la modernidad y después de la experiencia del relativismo y el pluralismo, se destierra la moralidad de las operaciones legales para evitar incurrir en el nihilismo. La ley fue la respuesta a la incompatibilidad de los valores, por tanto, su operación no debe estar influenciada por consideraciones no legales como morales, ideológicas o políticas. Aunque la moralidad y los derechos humanos se identifican en su forma y en su contenido se separan respecto a su acción.

El cosmopolitismo siempre ha comenzado como un universalismo moral, pero se ha degenerado con el tiempo para convertirse en un globalismo imperial. Esta es una conclusión decepcionante de una larga historia filosófica y política, pues el antiguo conflicto entre el *cosmos*, el orden ideal del mundo, y la *polis*, además de la existencia empírica, ha inspirado un pensamiento moral y una historia conmovida.

En la época actual, el cuestionamiento hacia las formas locales de pertenencia ha resultado ser una motivación para todas las corrientes posteriores del cosmopolitismo que muestran una preocupación por formas de pertenencia a una comunidad global más allá de la comunidad en la que se nace. El cosmopolitismo actual, se distingue por una preocupación de *unicidad*¹⁸⁷ del mundo generada por la globalización.

¹⁸⁶ Hans Kelsen, *General Theory of Law and State*, Anders Wedberg (tr.). Cambridge: Harvard University Press, 1946, p. 78.

¹⁸⁷ Término propuesto por Ronald Robertson en *Globalization: Social Theory and Global Culture*, Londres: Sage, 1992, p. 164.

James Clifford, a través de su libro *Routes. Travel and Translation in the Late Twenty Century*,¹⁸⁸ analiza la construcción de las identidades por medio de la escritura del viaje, se enfoca en la cultura como derivada de los *cosmopolitismos interconectados*. Por medio del desplazamiento las interconexiones aumentan la producción de conocimiento, historias, tradiciones, música, libros y otras expresiones culturales. El viaje forma parte del proceso para aprender la historia y cultura de los demás.

Por otro lado, el filósofo Kwame Anthony Appiah en *Cosmopolitismo. La ética del mundo*, explica: “el cosmopolitismo implica que tenemos obligaciones más allá de aquellos a quienes nos vinculan lazos de parentesco o de ciudadanía, y que hemos de tomar en serio el valor de vidas humanas particulares, no solo la idea abstracta [...] No hay lealtad local que justifique olvidar que cada ser humano tiene responsabilidades respecto de todos los demás”.¹⁸⁹

Appiah propone que se necesita desarrollar el hábito de la coexistencia, así pues, el cosmopolitismo se puede presentar como un diálogo entre “culturas universalistas”, que son sensibles a las maneras en que el contexto histórico puede reconfigurar la cultura y la identidad.

De esta manera, el interés del cosmopolitismo recae en los espacios donde se desarrolla un intercambio cultural:

El problema de la comunicación intercultural puede parecer inmensamente difícil en teoría, cuando intentamos imaginar en abstracto la comprensión de un extraño. Pero la antropología nos proporciona una gran lección al mostrar que, cuando el extraño ya no es imaginario sino real y presente —alguien que comparte conmigo una vida social humana— podrá gustarme o no, podré estar de acuerdo o en desacuerdo con él, pero, si eso es en realidad lo que ambos queremos, terminaremos entendiéndonos mutuamente.¹⁹⁰

El cosmopolitismo puede ser una estrategia que permite o participa en la ampliación de horizontes, aporta nuevas vías para la conexión con otras sociedades, culturas y pensamientos, no solamente a través de la migración,

¹⁸⁸ James Clifford, *Routes: Travel and Translation in the Late Twenty Century*, Cambridge: Harvard University Press, 1997.

¹⁸⁹ Kwame Anthony Appiah, *Cosmopolitismo. La ética en un mundo de extraños*, Madrid: Katz Editores, 2007, p. 18.

¹⁹⁰ Kwame Anthony Appiah, *Op. cit.*, p. 139.

también por medio del diálogo.

Por otro lado, el arte producido entre lo local y lo global, a partir de un contexto internacional de movilidad, puede ser relacionado con el cosmopolitismo desde la propuesta de Appiah —que si bien ha sido criticada por estar relacionada con la hibridez cultural— permite pensar en una serie de procesos de identificación y desidentificación con distintos *Otros*, a partir de la interrelación y la convivencia. Así pues, es interesante indagar sobre las fricciones internas de esta postura para poder extender su crítica hacia una idea equivocada de homogeneización global o una defensa de identidades locales puras en relación con las prácticas artísticas actuales, las cuales reflexionan sobre problemas cruzados de identidad.

Para Appiah, el cosmopolitismo busca trascender lo local sin dejar de estar atado a él, también pretende conservar y respetar diferencias, además de entablar intercambio entre diversos agentes a lo largo del mundo a partir de pequeñas similitudes. De esta manera, la propuesta de Appiah intenta disociar el término cosmopolita de sus connotaciones colonialistas y homogeneizadoras que niegan al *Otro*, a través de la implantación de modelos de conocimiento y formas de vida sin atender a las especificidades y necesidades de cada comunidad.

En este sentido, Appiah concibe el cosmopolitismo como una actitud o mirada ante la humanidad, lo cual no necesariamente implica moverse a otro lugar o tener una posición económica privilegiada que permita viajar para desarrollarse. Es decir, no es una condición que depende del desplazamiento, aunque este sí puede contribuir para ampliar el interés por los otros. Respecto a esto, el poeta Charles Baudelaire señala: “muchos, al ser trasladados a parajes lejanos, ven primero la fealdad de los objetos y lugares que desconocen y se quedan en comparaciones en las que ellos mismos están del lado de lo civilizado”.¹⁹¹ Desde este punto de vista, gran parte del problema que plantea el cosmopolitismo comienza con una cuestión de raíces.

La raíz es el comienzo de algo, la base u origen que simbólicamente se asocia a lo que crece dentro de la tierra: cualidad que insinúa una conexión íntima. La unión hacia una base espacial también asociada con *enraizamiento*; es decir, una

¹⁹¹ Charles Baudelaire, *Selected Writings on Art and Literature*, Nueva York: Penguin Books, 1992, p. 50.

identificación con un lugar particular. La raíz, por tanto, es lo que ata, posibilita crecer y alimentarse en un espacio concreto; cumple una función de sostén vital.

En este sentido, la suspensión del vínculo asociado con la raíz produce una sensación de abandono, una inseguridad que el individuo proyecta hacia el interior y exterior. La separación del entorno original del individuo supone una transformación que pone a prueba la sensación de protección, la cual también puede emerger de una unión profunda con la diferencia, de una identificación con el *Otro*. Así pues, Martin Heidegger destaca: “el ser humano se entiende como un ser en la tierra y como habitante de la tierra”.¹⁹² La noción *habitar* no sólo se encuentra unida a un espacio, no sólo es una construcción en la cual el ser humano puede *ser*. De esta manera, lo que caracteriza como *humano* al *ser* en relación con *habitar* implica “dejar ser”, dejar aparecer y, por ende, dejar habitar a otros.

3.2 RECONOCIMIENTO DEL COSMOPOLITISMO DESDE LA ACADEMIA

El cosmopolitismo actual, a diferencia de lo que sucedía en el pasado, conlleva el reconocimiento de la existencia de una multiplicidad de proyectos en el mundo. No es un proyecto exclusivamente occidental, sino que puede ocurrir en cualquier lugar y en cualquier momento. Así pues, el cosmopolitismo se articula como un enfoque de las ciencias sociales interesado por los procesos identificadores de autotransformación que surgen del encuentro con los *Otros* en el contexto de los procesos globales.

El cosmopolitismo ha sido asociado, durante mucho tiempo, con la filosofía moral y política occidental, entonces, los principales defensores del cosmopolitismo influenciado por el pensamiento Kantiano: los filósofos políticos James Bohman y Matthias Lutz-Bachman mantienen la tendencia de asociarlo con una orientación de carácter universalista, es decir, con una inclinación hacia la comunidad mundial.¹⁹³ En la filosofía griega —para los estoicos y los cínicos— el cosmopolitismo implica una lealtad a la comunidad mundial frente a la comunidad en la que se nace.

¹⁹² Martin Heidegger, “Building, Dwelling, Thinking”, en *The Unhomely. Phantom Scenes in Global Society*, Okwui Enwezor (ed.), Sevilla: Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla, 2006, p. 172.

¹⁹³ James Bohman y Matthias Lutz-Bachmann (eds.), *Perpetual Peace: Essays on Kant 's Cosmopolitan Ideal*, Cambridge: MIT Press, 1997.

Kant propone que el cosmopolitismo tenía que ver fundamentalmente con una exigencia del reconocimiento de los derechos universales. La filosofía cosmopolita que se desarrolló posterior a él ha tenido un impacto considerable tanto en las ciencias sociales como en la historia. De esta manera, el cosmopolitismo ha quedado reflejado en los avances de la historia global, los encuentros transculturales que han sucedido en la historia y en los estudios de modernidades alternativas; esto último ha quedado reflejado en la propuesta del académico de la cultura Dilip Parameshwar Gaonkar.¹⁹⁴

Lo que resulta interesante del cosmopolitismo para los científicos sociales es su orientación normativa, la cual resulta especialmente relevante para el transnacionalismo y la creciente conciencia de globalidad, pues, más que una proyección utópica o, como señala la filósofa Martha Nussbaum, un postulado moral, el cosmopolitismo confluye en varias corrientes culturales, sociales y políticas de todo el mundo.¹⁹⁵

En los últimos tiempos el cosmopolitismo ha resurgido con una importante aproximación teórica que parte de las ciencias sociales. Si bien, en su origen se desarrolla dentro del marco de la filosofía moral y política —en la cuestión de una orientación universalista hacia principios que involucran a todo el mundo—, ahora se ha incrementado su pertinencia en las ciencias sociales, especialmente en el contexto de temas relacionados con la globalización y los movimientos transnacionales de todo tipo, tanto que se puede hablar de un *giro cosmopolita* en las ciencias sociales.¹⁹⁶ El cosmopolitismo sugiere una actitud crítica frente a una aproximación del mundo social exclusivamente interpretativa o descriptiva.

Frecuentemente el cosmopolitismo es equiparado a la diversidad e hibridación, sobre todo, en sus concepciones culturales que, a menudo, son relacionadas con la cultura global, las diásporas y los diversos tipos de movimientos transnacionales en los cuales las identidades y las culturas se van mezclando. El sociólogo John Urry propone que la característica clave de la

¹⁹⁴ Dilip Parameshwar Gaonkar (ed.), *Alternative Modernities*, Durham: Duke University Press, 2001.

¹⁹⁵ Martha Nussbaum, "Patriotism and Cosmopolitanism", en *For Love of Country: Debating the Limits of Patriotism*, Joshua Cohen (ed.), Chicago: University of Chicago Press, 1996, pp. 1-12.

¹⁹⁶ *British Journal of Sociology*, núm. 1, vol. 57, 2007 sobre sociología cosmopolita, editado por Beck y Sznaider y el especial del *European Journal of Social Theory*, vol. 10 núm. 1, 2007 sobre cosmopolitismo.

situación actual es el hecho de la movilidad, y sostiene que ésta se expresa en procesos tan diferentes como la complejidad global y la modernidad reflexiva: personas, mercancías, culturas y tecnologías son todas móviles y su realidad es el desplazamiento. Las movibilidades no son sólo flujos, sino relaciones en red y están organizadas globalmente en nuevos tipos de espacios y procesos temporales.¹⁹⁷

Por otro lado, el sociólogo Ulrich Beck sostiene que el cosmopolitismo no es un producto que surge directamente de la globalización, sino del encuentro de lo global con lo local o nacional. En este sentido, también existe en las relaciones de tensión y en las dinámicas transformativas; el cosmopolitismo existe en todas las sociedades y puede ser considerado como un proceso transformativo.¹⁹⁸

De esta manera, una concepción que va más allá de la inclinación universalista del cosmopolitismo se relaciona con las tensiones entre lo global y lo local, por un lado, y lo universal y lo particular, por el otro. Así pues, la dimensión cultural del cosmopolitismo consiste en la creación y articulación de modelos de apertura al mundo, en los cuales, las sociedades experimentan la transformación —a través de procesos de autotransformación— que permite configurar nuevas formas culturales y abre nuevos espacios de discurso que conducen hacia una modificación en el mundo social.

Entonces, la imaginación cosmopolita —que parte de la perspectiva de la teoría social crítica de la modernidad— intenta capturar el momento transformativo, las relaciones interactivas entre las sociedades y las modernidades, lo dialógico y transformador. Así pues, una sociología cosmopolita crítica se basa en el presupuesto de que la cultura dispone de capacidades para aprender y que las sociedades tienen posibilidades de desarrollo.

Ahora bien, el término cosmopolitismo puede llegar a usarse para referirse a principios globales de justicia y a la necesidad de tomar en consideración la perspectiva del *Otro*. Hasta este momento, las concepciones dominantes del cosmopolitismo se centran en la justicia universal al identificar al cosmopolitismo con un orden normativo universal.

Uno de los principales debates frente a esta perspectiva surge de la preocupación por las versiones europeas del cosmopolitismo escritas por el

¹⁹⁷ John Urry, *Global Complexity*, Cambridge: Polity Press, 2002, p. 78.

¹⁹⁸ Ulrich Beck, *The Cosmopolitan Vision*, Cambridge: Polity Press, 2005, p. 56.

filósofo Jürgen Habermas, el sociólogo Ulrich Beck y el politólogo Edgar Grande,¹⁹⁹ puesto que estas aproximaciones sólo toman en cuenta la integración europea y se entienden como un proceso postnacional que supone posibilidades culturales y políticas cosmopolitas.

Es necesario ir más allá de estas consideraciones porque resultan limitadas. La ampliación de estas perspectivas ofrece un entendimiento más completo y matizado culturalmente de la variedad de marcos normativos que existen en el mundo, y ofrecen una base para una nueva concepción del diálogo transcontinental. Los cambios sociales, además de económicos, demográficos, políticos y culturales, sin precedentes en Asia y América, exigen una nueva aproximación. El centro de poder global está oscilando lentamente de Oeste a Este, y los mercados globales están teniendo un enorme impacto en Europa.

En este sentido, el cosmopolitismo crítico se presenta como una alternativa al nacionalismo y a una concepción estrecha de la globalización. Algo muy importante para el desarrollo de formas de cooperación política positiva en una dirección cosmopolita, es decir, para avanzar más allá de las preocupaciones económicas y de seguridad, y comenzar a tratar problemas de justicia global. Una cuestión que es al mismo tiempo cultural, puesto que atañe a las capacidades de una sociedad determinada para transformarse a la luz de la perspectiva del *Otro* y así contribuir en el desarrollo del diálogo a través de mundos culturales.

De esta manera, los intereses nacionales diferentes entran en contacto y aumentan las posibilidades para desarrollar diálogo y cooperación. El diálogo cosmopolita, a diferencia del intercultural, sugiere una transformación en la autocomprensión y no sólo una mejor conciencia de la perspectiva del otro.

Así pues, el cosmopolitismo puede indicar un cambio de ruta para orientar las distintas dinámicas históricas hacia una trayectoria que trascienda las identidades homogéneas en un cosmopolitismo de la diferencia.

Según Appiah, si bien el cosmopolitismo apela a entablar conversaciones entre culturas y supone “que los vocabularios axiológicos de todas las culturas se

¹⁹⁹ Jürgen Habermas, “Toward a Cosmopolitan Modernities”, en *Journal of Democracy*, núm. 4, vol. 14, 2003, pp. 86-100; y Ulrich Beck y Edgar Grande, *Cosmopolitan Europe*, Cambridge: Polity Press, 2007, p. 12.

superponen lo suficiente como para iniciar una conversación”,²⁰⁰ éste no pretende construir un diálogo y, mucho menos, comprensión o cambios en el punto de vista de sus interlocutores.

Este diálogo sin fines de cambio es lo que diferenciaría al cosmopolitismo de los universales absolutos, ya que los cosmopolitas “no suponen, como algunos universalistas, que todos podríamos llegar a un acuerdo si tan solo tuviéramos el mismo vocabulario”.²⁰¹ Aunque lo que sí suponen es que incluso cuando los valores que se discuten parecen ser disímiles, o cuando sólo varía la interpretación de ellos y la importancia que cada quien le da, se puede lograr la comprensión de que cierto valor es importante para el otro.²⁰² Entonces, el interés del autor no está del lado de acuerdos y diálogos equitativos, sino de una simple coexistencia: “acostumbrarnos a nuestra mutua presencia”.²⁰³

La coexistencia que presupone el cosmopolitismo —de acuerdo con Appiah— se basa en insignificantes elementos cotidianos y no en grandes rasgos esenciales. Cuando el teórico habla de un interés por la humanidad de los demás y una obligación frente a otros se refiere a modos de comportamiento éticos en un mundo globalizado. Se trata de un interés continuo por el *Otro* a pesar de las diferencias y de una libertad de escoger respecto a la responsabilidad que se tiene en relación con el otro sin que implique una obligación.

El cosmopolitismo propuesto por Appiah sugiere pensar en extraños concretos, como en otras mujeres u otros migrantes con quienes se tiene una convivencia directa. Su postura, se basa en un elogio a la contaminación, especialmente al interés que genera la diferencia, lo cual es sospechoso por su cercanía de celebrar lo híbrido, sin tener en cuenta las posiciones de poder que también ocurren en las situaciones que acontecen en los bordes.

En conclusión, la posición de Appiah —en torno a los procesos migratorios, al cosmopolitismo y a la contaminación que estos provocan en las culturas— permite comprender que gracias a la cercanía puede ocurrir una aproximación, en el entendido de que contaminar sugiere una proximidad que es producto del

²⁰⁰ Kwame Anthony Appiah, *Cosmopolitismo. La ética en un mundo de extraños*, Buenos Aires: Katz Editores, 2007, p. 91.

²⁰¹ Kwame Anthony Appiah, *Ibidem*.

²⁰² Kwame Anthony Appiah, *Ibidem*.

²⁰³ Kwame Anthony Appiah, *Op. cit.*, p. 115.

contacto con el otro, una confinidad que cambia el estado de un elemento. Las culturas que migran se transforman al entrar en contacto con *Otros* en un lugar ajeno, y así se enriquecen porque amplían su identidad. Esta propuesta permite separar al cosmopolitismo de los esencialismos a los que está asociado.

PARTE 3. REFLEXIONES ESTÉTICAS SOBRE *GLOBALIZACIÓN, MIGRACIÓN Y LUGAR*

CAPÍTULO 1 INFLUENCIA DE *LO SOCIAL* EN PRÁCTICAS Y DISCURSOS ARTÍSTICOS

En distintos momentos de la historia, las sociedades han utilizado el arte como medio para establecer un territorio cultural común. Sin embargo, gran parte del arte que se produce actualmente ocupa un territorio conceptual en donde las tendencias globales se correlacionan con movimientos regionales, e hilan un tejido híbrido de fuerzas culturales en constante proceso de intercambio.²⁰⁴

Hoy en día, los parámetros del arte permiten diálogos transdisciplinarios en los cuales los artistas eligen expresarse como activistas políticos, críticos de la cultura o catalizadores de organizaciones comunitarias, por mencionar algunas estrategias. De ahí que el espacio artístico se convierta en el lugar donde puede ser cuestionada, modelada y definida la identidad transnacional —algunas veces desde la patria y otras desde el exilio.

Algunos artistas —migrantes o con experiencias en flujos migratorios— experimentan cierta confusión o enfrentamiento con la cultura que les resulta nueva después de cambiar de contexto; un sentimiento que ocurre a nivel personal o colectivo y que puede motivarlos para que sus propuestas cuestionen los límites de la cultura con la que se identifican o con la que pretenden integrarse.

El desplazamiento forzado o voluntario provoca una reflexión sobre las *raíces culturales*, al tiempo que cuestiona el sentimiento de pertenencia a una estructura social y estimula la comprensión de otros idiomas e ideologías. Como estrategias, ayudan a establecer alianzas culturales con otros individuos y lugares, así el desplazamiento contribuye para adquirir una nueva conciencia política y opciones en el comportamiento social y estético.

²⁰⁴ Néstor García Canclini, “Bases teóricas para la discusión de las identidades en una época postnacionalista”, presentado en el *XVIII International Congress of the Latin American Studies Association*, San Juan, 10-12 marzo 1994.

Ahora bien, el arte cuestiona y teoriza la relación centro-periferia y los vínculos que establecen los individuos respecto a esta correspondencia, y que en la cotidianidad pueden resultar ambiguos porque conducen a una visión dispersa y, en cierto sentido, conciliatoria del poder.²⁰⁵ Estos vínculos constituyen una diseminación que no implica necesariamente el encubrimiento de jerarquías o niveles de represión que se establecen en el espacio social porque suceden a través de negociaciones culturales; situaciones económicas o políticas en donde los individuos no se ven afectados, es decir, muchas veces estas negociaciones son simbólicas y, por más aportes culturales que puedan ofrecer los migrantes, no se refleja en su situación de residencia o en el mejoramiento de oportunidades para tener una mejor posición económica.

En este sentido, el arte es un llamado de atención frente a este fenómeno, pues los artistas se acercan a la labor de activistas políticos o etnógrafos, y le otorgan visibilidad al tema de la interrelación entre las distintas variantes de poder y subordinación; además, de la fragmentación de tales posiciones y su permutabilidad. Así pues, el descentramiento del poder reflejado en algunas propuestas artísticas puede ser entendido como la visibilidad del intercambio, negociación o simulación. García Canclini entiende al poder y a la subordinación como relaciones de asimilación y rechazo mutuos.²⁰⁶ De acuerdo con esta propuesta, en las negociaciones establecidas entre artistas y migrantes existen tensiones que contribuyen para determinar o establecer un *dentro* y un *afuera*, un *centro* y una *periferia*. Frente a estos binomios surgen las preguntas: “¿quién puede determinar los límites entre éstos?”, “¿cuál es la frontera que los delimita?”, “¿cómo se puede diferenciar lo externo de lo interno, y lo organizado de lo desorganizado, entre el centro y la periferia?”

Algunos discursos artísticos reflexionan sobre sectores sociales minoritarios o marginados —en este caso sobre los migrantes. Así, el artista que lo aborda como tema se ve involucrado eventualmente en el asunto y busca implicar al espectador dentro de un arte que contribuye a enfrentar la realidad. El

²⁰⁵ Véase: Mohamed Abdul R. Jan, “Negating the Negation as a Form of Affirmation in Minority Discourse. The Construction of Richard Wright as Subject”, en *Revista Cultural Critique*, núm 7, University of Minnesota, 1987, pp. 245-266.

²⁰⁶ Néstor García Canclini, “Cultura y poder. ¿Dónde está la investigación?”, en *Signos*, núm. 36, Habana, p. 63.

“acercamiento factográfico”, como explica el historiador del arte Benjamin Buchloh,²⁰⁷ participa como una desmitificación de la realidad y de la obra de arte, y tiende a lograr un público fuera de los límites de la institución artística. Es un arte que opera en, o desde, territorios enunciativos de la política y la etnología, de la sociología y la estética. Es un arte que propicia un movimiento expansivo y transgresivo, a través del cual los discursos artísticos rebasan sus propias fronteras.

En otro orden de ideas, la cultura en occidente se ha configurado a sí misma, construyéndose y autodefiniéndose, abriendo o cerrando sus fronteras, permeando lo interno y lo externo, de acuerdo con las dimensiones fragmentadas de un espacio concebido ideológicamente. Este espacio ideológico se identifica como un punto de referencia, un *centro* ideal, mientras que en el otro extremo se encuentra la *periferia* marcada por una situación abstracta y temporal. La dialéctica centro-periferia es también la dialéctica del antes-después, puesta en crisis por la yuxtaposición de tiempos históricos diferentes.

El arte que se produce en el “tercer mundo”, en esta relación centro-periferia, parece estar condenado a un ayer perenne respecto al arte de las capitales artísticas canónicas. El reconocimiento de las estructuras culturales de la periferia puede implicar una actualización de estructuras imprecisas y pretéritas en comparación con las que posee el centro. Pero la actualización de dichas estructuras no debe ser una simple recuperación paternalista que tienda a neutralizar y dismantelar ideológicamente los contenidos actualizados; lo mejor sería un reconocimiento de ese orden alternativo: de la diferencia.

Lo anterior plantea una reformulación de la tradicional noción de “tercer mundo”, que comúnmente ha sido identificada como una periferia geo-económica conformada por un bloque. Reconocer que el “tercer mundo” no es homogéneo evita encasillar dentro de un sólo concepto muchos países con diferentes devenires, incluso reconocer que las grandes potencias también tienen su propio “tercer mundo” interno (lugares con un desarrollo distinto), lo cual pone en crisis cualquier discurso sobre las polaridades y refuerza la tesis sobre una

²⁰⁷ Véase: Benjamin Buchloh, “Since Realism there was... (on the current conditions of factographic art)”, en *Postmodern Perspectives. Issues in Contemporary Art*, Howard Rissati (ed.), New Jersey: Prentice Hall, Englewood Cliff, 1990, p. 5-11.

multipolaridad sincrética y de una relatividad de los límites entre los márgenes y los centros. Por todo lo anterior, el término “tercer mundo” hace referencia a una relación ideológica y socio cultural, más que a una demarcación precisa.

Las propuestas de los artistas revisados en esta tesis, revelan la trayectoria de transformaciones esenciales que están sucediendo en una esfera cultural y política contemporánea, donde nuevas fuerzas dan paso a la autonomía de experiencias y prácticas estético-artísticas de grupos específicos como *los migrantes*.

En el siguiente apartado se abordará con mayor profundidad la manera como las prácticas y los discursos artísticos funcionan como renovadores de la cultura y la sociedad y contribuyen en la visibilidad de los migrantes y su intento por formar parte de su nuevo contexto.

1.1 ARTISTAS FRENTE A LA MIGRACIÓN. MANIFESTACIONES SINCRÓNICAS

Cuando un individuo llega a un nuevo lugar le surgen interrogantes, debido a que las sociedades son complejas y jerárquicas, tanto en sus elementos constitutivos como en su receptividad o resistencia hacia los inmigrantes. Ante las fuerzas que provoca el cambio, es importante reconocer que las transformaciones son visibles en la vida social y se deben a factores culturales y estructurales que son fundamentales. Estos cambios han sido tema central en varias propuestas artísticas que forman parte de la historia del arte contemporáneo.

La migración posibilita zonas de confluencia, espacios en donde se dan encuentros y negociaciones, James Clifford afirma que en los lugares poblados por inmigrantes se activan zonas de contacto en donde las personas que nunca se hubieran encontrado por vivir en zonas geográfica e históricamente separadas se encuentran y establecen largas relaciones.²⁰⁸

El viaje, la migración, la diáspora, y el desplazamiento son condiciones de este tiempo, hechos que simultáneamente desafían las posturas monolíticas y unívocas y proponen nuevas formas de relacionarse con el mundo. El movimiento de gente supone una sedimentación cultural porque las personas que se desplazan

²⁰⁸ James Clifford, *Routes, Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Londres: Harvard University Press, 1997, p. 130.

se asientan en comunidades que tienen una forma particular de abordar la cotidianidad. Los migrantes contribuyen a ampliar y enriquecer la diversidad cultural; además, mejoran el desempeño económico y social de las sociedades receptoras.

La movilidad afecta desde la manera como las personas construyen su identidad, hasta la economía de los países receptores. La consolidación de nuevos territorios a partir del tránsito implica la creación de lo que la crítica literaria Marie Louise Pratt denominó *zonas de contacto*: lugares donde convergen varias culturas y en donde naturalmente entran en conflicto algunos intereses. La necesidad de resolución de esos conflictos va más allá del exterminio de lo que es diferente, hace que el término *traducción* adquiera dimensiones inimaginables. La traducción se entiende también como una forma de desplazamiento.

Los encuentros culturales y la traducción de una cultura a otra comprende una preocupación latente en algunos artistas. La *transculturación* es un concepto fundamental que se desprende del encuentro entre artistas y migrantes, un fenómeno que posibilita la existencia de un “tercer espacio de enunciación” que se perfila como un *in-between*,²⁰⁹ un espacio de negociaciones entre una cultura y otra.

Los espacios *in-between* pueden favorecer estrategias de identificación, promueven nuevos signos de identidad, y además, son sitios de colaboración y cuestionamiento porque ofrecen la posibilidad de pensar en las posiciones del sujeto más allá de su etnia, género o localización geopolítica. Los intersticios son los lugares en donde se negocian las experiencias intersubjetivas y colectivas de pertenencia asociada con la nacionalidad, con el interés común y el valor cultural. Asimismo, permiten reconocer que la representación de la diferencia no debe ser leída apresuradamente como el reflejo de rasgos étnicos o culturales establecidos y fijados por la tradición, puesto que el reconocimiento que otorga la tradición sólo aporta una parte de la identificación que puede ser alterada cuando se quiebra la relación de los individuos al desplazarse.

Así pues, *la diferencia cultural* —término propuesto por Bhabha— es la que enmarca el reconocimiento de la discordancia a través del proceso de la enunciación de la cultura como *cognoscible*, autoritativa y adecuada a la

²⁰⁹ Véase: Homi Bhabha (1994), *El lugar de la cultura*, Buenos Aires: Manantial, 2007, p. 54.

construcción de sistemas de identificación cultural. Es un proceso de significación mediante el cual las afirmaciones de la cultura, y sobre la cultura diferencian, discriminan y autorizan la producción de campos de fuerza, referencia, aplicabilidad y capacidad.²¹⁰

La enunciación de la *diferencia cultural* problematiza la división binaria de pasado-presente, tradición-modernidad al nivel de la representación cultural y su interpelación autoritativa. Los migrantes, además de desplazarse por los territorios, también se trasladan en los diferentes tiempos de desarrollo económico que dividen al mundo en primero y tercero, y es bajo este parámetro — entre un pasado lleno de tradición y un presente repleto de modernidad, símbolos e íconos culturales globalizados propios del primer mundo— que la diferencia se profundiza.

Por otro lado, y debido a la migración, algunos artistas interesados en problemas relacionados con desplazamientos y crisis de refugiados, han documentado procesos migratorios y creado estrategias para visibilizar las medidas adoptadas por los gobiernos para enfrentar y rechazar a los desplazados.

Los artistas retratan a personas y paisajes de perímetros remotos, filman a aquellos que pueden ingresar a su destino y a los que se les niega el acceso, al tiempo que revelan la fragilidad de oportunidades de acogida, así como también ponen de relieve los problemas de la asimetría económica y social que imperan a nivel mundial, y exploran el significado psicoemocional de verse en medio de mundos diferentes. Sus propuestas revelan las formas sutiles o profundas en que las poblaciones inmigrantes son excluidas o incluidas en la cultura dominante.

En algunas propuestas se puede constatar un reconocimiento de los migrantes como figuras poéticas, conceptuales y culturales del movimiento, con cierta tendencia al cosmopolitismo —individuos que cuestionan el sentido de *pertenencia territorial*— y que revaloran su memoria pasada.

En el caso de las fotografías y videos sobre los migrantes, los artistas otorgan importancia a los individuos afectados por una ruptura espacial, al concederles el derecho a transmitir una historia y una oportunidad para relacionarse con la sociedad y con la autoridad, ya que los inmigrantes necesitan interlocutores, traductores y narradores. Así, la relación que establecen con los

²¹⁰ Homi Bhabha, *Ibidem*.

artistas permite, por un lado, a los migrantes la posibilidad de ser visibles, de salir del anonimato, y por otro, a las obras de restituirlos de la dispersión y la indiferencia.

Dos aspectos imprescindibles al hablar de las manifestaciones sincrónicas en los artistas frente a la migración, son la influencia de la migración en los circuitos globales del arte contemporáneo, y la movilidad de los imaginarios culturales, esto es, los desplazamientos afectan la manera como circulan los capitales simbólicos, inmateriales o cognitivos, y la movilidad de estas formas de capital se ven reflejadas directa o indirectamente en los procesos de globalización del arte. Como señala el investigador Joaquín Barriandos, la globalización de la diversidad se ha materializado bajo una postura teórica y curatorial conocida como *new internationalism*,²¹¹ caracterizado por la idea de yuxtaponer lo local con lo global, lo periférico con lo central y lo legítimo con lo subalterno, y de este modo, convertir en tendencia el lenguaje artístico internacional.²¹² Este supuesto no sólo idealiza el arte global sino también la autonomía misma de lo artístico desde la perspectiva de las políticas transculturales de representación y el análisis de las políticas de la movilidad en el sistema internacional del arte contemporáneo.

Hasta hace algunas décadas, el término *arte contemporáneo internacional*, se aplicaba de forma exclusiva a las obras producidas por artistas occidentales, o bien, con formación o tendencias hacia esa área geográfica; mientras que el arte periférico se relegaba a museos históricos o etnográficos. Parecía que el desarrollo de lo contemporáneo y lo posmoderno se hubiera emplazado en un campo único del mapa visual global. Se estigmatiza a la periferia por suponer que tiene un carácter asociado con la marginalidad económica, misma que se asocia con un retraso temporal. Las producciones que se originan en ésta eran juzgadas como una copia de las vanguardias originadas en occidente.

Hasta cierto punto, la situación actual es diferente: el arte contemporáneo pasó de ser excluyente y centralizado a ser incluyente y abierto. Alrededor del mundo se han establecido bienales, ferias y exhibiciones explícitamente

²¹¹ Veáse: Jean Fisher (ed.), *Global Visions: A New Internationalism in the Visual Art*, Londres: Kala Press, 199, p. 67.

²¹² Joaquín Barriandos Rodríguez, "El arte global y las políticas de la movilidad. Desplazamientos (trans)culturales en el sistema internacional del arte contemporáneo", en *Revista LiminaR. Estudios sociales y humanismos*, núm. 1, año 5, vol. V, Tuxtla Gutiérrez, junio de 2007, pp. 159-182.

internacionales, en donde los artistas —ya sea de la periferia o del centro— conviven de forma igualitaria. La alteridad, lo exótico y lo diverso suscitan el interés de los museos, las galerías, exposiciones internacionales y ferias comerciales de arte.

De esta manera, la escenificación de lo multicultural se convierte en la materia prima de las exhibiciones internacionales. Occidente se interesa en la alteridad y las culturas emergentes que “respondieron muy bien, a todos los niveles, con nuevas experiencias periféricas”.²¹³ A través de este acercamiento, lo periférico y lo híbrido adquieren importancia en la economía cultural y un papel activo en el mercado y la circulación de mercancías contemporáneas “exóticas”.

No obstante, cabe destacar que la fetichización de la alteridad y la estetización de lo subalterno o fronterizo son formas ilusorias y contradictorias de lo multicultural en los procesos de internacionalización del arte contemporáneo. El multiculturalismo y sus estrategias de integración representacional pueden llegar a generar condiciones de restricción de la diversidad cultural mediante el propio discurso estético de la diversidad, sustituyendo la descalificación de las minorías por una representación estética estereotipificadora de lo periférico.

1.2 ARTISTAS COMO AGENTES CULTURALES. REVISIÓN DE CONCEPTOS Y REPERCUSIONES

El término *agenciamiento* da nombre a aquellas interacciones creativas e innovadoras que producen efectos en su entorno. La *agencia cultural* es entonces una acción que produce cambios en las actuaciones e irrumpe en escenarios políticos y sociales. Un artista puede desarrollarse como agente de cambio social y cultural; ya que al crear nuevas obras puede cambiar por esta misma vía paradigmas en crisis al ofrecer vislumbrar otras expectativas.

El término *agenciamiento cultural* adquiere una relevancia singular en la medida en que permite repensar el proceso pragmático de conductas individuales y colectivas, toma en cuenta la complejidad y heterogeneidad de elementos implicados en los modos de existencia contemporáneos, y así habilita una

²¹³ Iván de la Nuez, “Arte latinoamericano y globalización”, en Antich (ed.), *L'art a finals del segle xx*, Girona: Universitat de Girona, 2002, p.108.

articulación con el campo del saber de la historia del arte.

El agenciamiento permite pensar que las individualidades y los colectivos sociales no son puntos de partida sino el resultado de procesos abiertos e imprevisibles de ensamblaje. En este sentido, los artistas como agentes culturales forman parte de procesos abiertos, tales como la migración. Así pues, proponen y crean en torno a ese fenómeno y contribuyen a modificar las sociedades en el mundo entero.

Los artistas son parte de tejidos sociales, redes de relaciones que van excediendo a las organizaciones institucionales que cuestionan los fundamentos del orden social y forman parte de su transformación; con sus propuestas confrontan estructuras como el Estado, determinante del conjunto social. Además, entienden que los individuos de manera aislada no son la causa de los procesos sociales, muchas veces son parte de las consecuencias porque no hay individuos ni sociedades que se valgan por sí mismos: toda forma individual o colectiva se relaciona con otras en un entramado múltiple de flujos de creencias y deseos, de fuerzas elementales que se mueven entre el mundo social y subjetivo.

El artista como agente cultural lleva a cabo una acción y sus propuestas artísticas reciben esta acción, es así que las obras pueden ser percibidas como parte de una serie de secuencias causales, eventos provocados por la voluntad, la intención y la mente.²¹⁴ Cuando se atribuyen objetos o acontecimientos a personas, éstos quedan investidos de una *capacidad de agencia*. Si bien las obras no pueden analizarse como seres intencionales, pueden entenderse como medios a través de los cuales se manifiestan y realizan intenciones. Entonces, las obras son extensiones de los artistas que expresan y extienden su agencia, y es posible llegar a ésta a través del análisis y la contemplación.

Una de las atribuciones del arte es que puede ser un medio de acción social, una herramienta que algunos individuos emplean para afectar, provocar o seducir a sus semejantes, comprometiendo o influyendo sobre sus actos o pensamientos. Las propuestas artísticas materializan intenciones y expectativas que intentan modificar el contexto social en el que están incluidas, por lo que es importante establecer un contexto apropiado y enmarcado dentro de las relaciones sociales

²¹⁴ Véase: Alfred Gell (1998), *Arte y agencia. Una teoría antropológica*, Buenos Aires: SB Editorial, 2016, p. 87

que lo posibilitan y de los efectos que el arte tiene sobre ellas.

En este sentido, las obras son entidades materiales que organizan a su alrededor determinadas reacciones de consideración sobre el tema de la migración. Son *índices* de la agencia dentro de un conjunto de relaciones sociales propiciadas y vinculadas en el mundo del arte. En este contexto se pueden encontrar y distinguir propiedades relacionadas con el índice material hecho por un artista para representar un prototipo ante un espectador. De esta manera, la obra provoca inferencias, interpretaciones y acciones. El artista es un agente cultural al que se le puede atribuir la intención y responsabilidad causal en la existencia del índice y de los procesos en los que se implica.

Los *prototipos* de las propuestas artísticas (migrantes, en este caso) son representados en el índice mientras que los espectadores son las personas sobre quienes la obra ejerce una agencia, pero que también recíprocamente, son capaces de ejercer una agencia en las apropiaciones y reflexiones que hagan de éstas. Es importante establecer que los vínculos que se establecen en el mundo del arte son un esquema procesual, pues las percepciones pueden cambiar de función de acuerdo con los distintos tiempos y situaciones. La agencia no se puede atribuir al artista o al espectador, porque ésta atraviesa procesos que circulan entre ambos, como propone la artista Mieke Bal, “el producto del primero se convierte en el producto del segundo, es decir, cuando el ver se convierte en una nueva forma de hacer”.²¹⁵

Al relacionar la palabra *cultura* con la estrategia de *agencia* se posibilita acceder y cuestionar contenidos que tienen que ver con el poder, la desigualdad o la resistencia, términos revelados cuando la cultura se pone en práctica. En este sentido, es posible entender el poder que tienen las imágenes, ya sea como una persuasión estética o como parte de una función social en el territorio del arte y, de manera ampliada en la cultura visual. Así pues, las obras son expansiones que van más allá de la esfera del arte, porque también se dirigen hacia lo social y lo político.

Por otro lado, muchos artistas se han interesado en destacar la asimetría e injusticia social, política y económica relacionada con la migración. De esta manera, las obras que tratan estos temas, generalmente, poseen un carácter

²¹⁵ Mieke Bal, “Conceptos viajeros en las humanidades”, en *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, núm. 3, Murcia, 2006, pp. 28-77.

contestatorio porque plantean situaciones que se gestan en el entorno social, político y cultural. En este sentido, Mieke Bal²¹⁶ reconoce la importancia del artista para trabajar en la visibilidad de los conflictos, pero no en la intervención para su solución, una estrategia que contribuye para percibir adversarios más que enemigos. Mediante esta distinción, sucede un cambio de paradigmas, y así el enemigo pone a los antagonistas en un punto en que deben de ser combatidos y erradicados, mientras que el segundo, los pone en un punto susceptible de mutua empatía, y con quien la discusión y el acuerdo son posibles. De esta manera es más factible la resolución del conflicto porque el arte contribuye para advertir problemas y negociar para encontrar una solución.

La agencia constituye una de las principales potencias del arte en cuanto intervención política e involucra una apertura hacia los contextos y el involucramiento directo con otras personas. Es decir, la agencia no es sólo algo que el artista posee, sino que se propicia en y para todos, una oportunidad con la que cuenta el arte para intervenir políticamente.

El investigador Lawrence Grossberg propone que la agencia se puede referir a “vectores de existencia espacial”,²¹⁷ es decir, a relaciones espaciales de lugares o espacios y a la distribución de la gente en ellos”.²¹⁸ En esta perspectiva, los actores sociales son individuos sujetos a determinadas locaciones espaciales, pero actúan como agentes en la medida en que pueden movilizarse y (reemplazarse, al ejercer influencia en lugares específicos, hecho que se puede entender como obtención de poder.

En algunas de las propuestas artísticas analizadas en esta investigación, se puede llevar a cabo un proceso de empoderamiento cuando se coloca al migrante como “el prototipo”, es decir, como el tema que le da impulso a la obra, empoderamiento relacionado —por lo menos parcialmente— con el hecho de que cada una de la propuestas artísticas abre espacios de referencia, vivencia y circulación. Por tanto, se revela la importancia del carácter de acontecimiento espacial del arte político.

Por último, en relación con lo *político*, Jacques Rancière establece que el arte

²¹⁶ Mieke Bal, *op. cit.*

²¹⁷ Lawrence Grossberg, “Identidades y estudios culturales: ¿no hay nada más que eso?”, en Stuart Hall y Paul du Gay (eds.), *Cuestiones de identidad*, Buenos Aires: Amorrortu, 2003, pp. 148-180.

²¹⁸ Lawrence Grossberg, *Ibidem.*

es político porque participa de la (re)distribución de lo sensible, la capacidad de propiciar agencia debe ser vista, quizás, como su potencia política más fuerte. Abrir lugares de posibilidad, propiciar emplazamientos y contribuir en la construcción de lazos sociales estratégicos, le otorga al arte un poder de intervención sobre los marcos de posibilidad de la participación social mucho mayor que el que propicia la discusión de problemáticas políticas o sociales y más grande que la acción artística entendida como resistencia estética.

El arte tiene la posibilidad de instaurar, en el devenir de la vida, acontecimientos dan paso a la afectación, reflexión y debate. Por lo anterior, el artista inevitablemente se convierte en agente, al tiempo que propicia la agencia de otros, y quizá —simultáneamente— la intervención artística podría articular la agencia en su centro, no sólo del artista mismo, sino de otros actores sociales como los mismos migrantes.

1.2.1 HANNAH COLLINS. ESTUDIO DE CASO

Para establecer la figura de los artistas como agentes culturales es preciso reconocer que, a través de la creación de obras artísticas, éstos analizan e interpretan la realidad que los circunscribe, ya que por medio del arte visibilizan los problemas o necesidades que atraviesan los migrantes durante su desplazamiento y llegada al nuevo contexto. Así pues, reconocer la participación de los artistas en la representación del fenómeno migratorio permite revisar —desde la *individualidad* presentada a través de la narración y las metáforas visuales— dos casos de estudio: Hannah Collins y Bouchra Khalili.

Hannah Collins nace en Londres en 1956. En 1989, se muda a Barcelona donde vive y trabaja hasta 2010; actualmente radica entre Londres y Almería. Collins ha desarrollado los temas de desplazamiento e identidad en parte de su obra, conformada por fotografías, películas, textos y libros, que comprenden varios marcos históricos y sociales, cuyos temas se desarrollan en distintas ubicaciones geográficas, y algunos de éstos le han implicado una temporalidad de largo alcance. Sus obras forman parte de variadas e importantes colecciones, como el Centre Pompidou, Tate Modern, Walker Art Center, Dallas Art Museum, Sprengel Museum y Reina Sofía, entre otros.

El arte de Hannah Collins es *político*, pues responde a la necesidad de formas de expresión que pueden ser privadas y públicas, expresiones con un impulso realista que describe las complejidades del mundo, al tiempo que se puede percibir en sus propuestas un deseo por mejorarlo. Sus obras insisten de una manera discreta en revelar las complejidades de la vida y las formas en que los individuos se relacionan con el mundo que los rodea de manera colectiva e individual. Utiliza la visión y la memoria como herramientas para construir obras tan delicadas como poderosas.

***Parallel*, Hannah Collins, 2007**



Hannah Collins. *Parallel*. Fotogramas de video (2007).

Con base en lo anterior, en *Parallel* (2007) se puede conocer una obra que representa los flujos migratorios de las personas, característicos de la vida cotidiana actual. Collins utiliza tres pantallas para describir y mostrar distintas experiencias de contextos físicos y temporales que forman parte de la migración. Cada pantalla muestra un video que reúne las experiencias de los inmigrantes proyectadas mientras exploran su nuevo entorno y se adaptan al contexto junto a otros individuos que están en la misma situación.

En una de las pantallas, la artista se enfoca en Dewa, originario de Camerún, país fronterizo con la República Centroafricana. Su madre muere y él queda a cargo de su padre y sus tres hermanos —Usumano, Puleah y Habsatu—. Toda su familia permanece en su pueblo natal y depende económicamente de él. Las condiciones migratorias de Dewa han sido complicadas desde el inicio: primero, toma un avión con destino a Douala y al llegar a la costa soborna a un guardia de seguridad del puerto para que lo deje colarse en una barca; viaja durante todo el trayecto en la parte más baja de la embarcación —durante diecisiete días sólo se alimenta de dos litros de agua y un paquete de galletas—; durante el viaje, sólo en una ocasión puede subir a cubierta, y es entonces cuando ve el mar por primera vez en su vida; arriba a Madrid y, desde entonces, vive ahí como un *sin techo* junto a un grupo de personas en un parque junto al Palacio Real. Habla francés y aprende español para tratar de entender su nuevo contexto. En general, la realidad de Dewa resulta paradigmática para ilustrar la que atraviesan la mayoría de inmigrantes africanos en Europa.

En otra pantalla se proyecta la situación de Pamela, proveniente de Uganda, donde estudia ciencias sociales. Durante la universidad conoce a su actual pareja, un diplomático italiano con quien se casa y tiene tres hijos en el país de origen de su esposo, donde al poco tiempo obtiene la nacionalidad italiana. Collins presenta a Pamela como una mujer disciplinada, trabajadora y comprometida con su lugar de origen: reúne fondos para financiar apoyos sociales de todo tipo, como educación o salud, por mencionar algunos. Su posición social —como esposa de diplomático— ha favorecido que obtenga los recursos para subsanar algunas de las necesidades de su lugar de origen. Gracias a que mantiene un vínculo con seres queridos continúa advirtiendo la situación de pobreza que sufren. En el video se escucha su voz leyendo una carta que recibe de su padre, en donde le cuenta la mala situación por la que atraviesan él y las personas de su comunidad. Aunque su realidad como migrante no es común, su integración al país de acogida ha sido complicada.

La tercera pantalla se dedica a Constantine, originaria de Abidjan, capital urbana de Costa de Marfil. Ella vive con su hijo Brian en Londres, donde conoce a su marido —procedente del mismo país que ella—. La vida de Constantine gira alrededor de su congregación, un pequeño movimiento evangélico marfileño, una comunidad que la acoge pero al mismo tiempo limita su relación con personas

ajenas a la iglesia. La manutención de Constantine y su hijo dependen de la pensión de su marido, y del comercio de productos que van y vienen en las maletas de los miembros de su iglesia hacia Abidjan. Collins presenta a Constantine a través de un diálogo que sostiene con el líder de la iglesia a la que acude, quien le da consejos sobre su situación conyugal.

En conjunto, *Parallel* representa una oposición frente a las estadísticas y retóricas de las políticas oficiales migratorias que suceden hacia el interior de Europa. A través de su obra, Collins muestra los retratos de tres individuos y ofrece una visión amplia tanto de la situación socioeconómica que obliga a las personas a desplazarse como de su integración al nuevo contexto, es decir, en palabras de la propia artista, su trabajo aborda el fenómeno de movimiento de personas en Europa y el acto de *reinención* en los individuos.²¹⁹ A saber, los inmigrantes se ven obligados a crear una nueva forma de vida después de abandonar su contexto originario; a menudo se debaten entre la necesidad de sobrevivir y el apuro por adaptarse a una nueva sociedad. Cada protagonista de *Parallel* encarna el mundo dual de los migrantes: el pasado (costumbre y memoria) y el presente (adaptación y supervivencia).

La puesta en escena de la obra evita una mirada singular y, en su lugar, brinda múltiples miradas sobre situaciones similares que muestran simultáneamente diversos lugares y circunstancias. Así, los museos y galerías donde se exhibe *Parallel* son lugares de encuentro que enmarcan una visión continua y contextualizada de tres vidas independientes que tienen en común el desplazamiento de África hacia Europa.

La propuesta artística es una introspección a la individualidad de los desplazados y sus vidas contingentes: a la cotidianidad de las personas con las que normalmente no se tiene contacto cercano, individuos que sirven comida, limpian las calles, piden dinero o hacen fila para pagar sus productos en el supermercado. Seres que parecen estar ajenos a la vida de los locales, a pesar de compartir el mismo lugar de residencia.

A través de los videos, Collins cuestiona el *sentido de lugar* y revalora la noción de *contexto*. La cámara es testigo de momentos tan cotidianos como vestirse, cocinar e ir de compras, pequeños pero importantes indicadores de

²¹⁹ Véase: <<http://hannahcollins.net/parallel>>. Consultado en febrero de 2021.

adaptación que el migrante adquiere a medida que absorbe o confronta a la nueva sociedad. En *Parallel*, la cámara adquiere el mismo punto de vista del protagonista; así, el espectador puede compartir la sensación del encuentro físico del migrante con hospitales, escuelas o lugares de culto. De esta manera, *acompaña* a los migrantes en sus encuentros con otros integrantes de sus comunidades o fuera de éstas. Cabe destacar que cada protagonista aporta su visión y *sentido de lugar* porque la cámara lo registra y la artista lo proyecta de manera simultánea para permitir que el espectador experimente múltiples encuentros visuales.

Los videos muestran la intimidad de cada persona, mediante espacios interiores. A través de las narraciones se conocen sus objetivos e incluso algunos de sus enfoques que se mezclan con la realidad, por medio de una dinámica visual que permite entrelazar el pasado con el presente.

Las relaciones incidentales que caracterizan la vida de cada uno de los migrantes que evidencia la artista les sirven como elementos cohesionadores a la obra en conjunto. Es decir, aunque las pantallas funcionan de manera independiente, también se desempeñan como unidad, como un todo.

Es importante recordar que *Parallel* fue realizada en 2007, año en que era posible registrar el acontecer de los flujos migratorios sin la influencia catastrófica que los discursos oficiales difunden sobre éstos en la actualidad. Ahora bien, en 2017, Collins retoma su obra y hace una revisión que pone de manifiesto que los acontecimientos devenidos en torno a la migración rebasan el control de Europa.

Las imágenes que ofrece Collins sobre Dewa, Constantine y Pamela ofrecen un punto de vista profundo acerca de cómo conocen y se adaptan al tiempo y espacio que perciben como diferentes, percepción transferida a quienes las observan, a través de las imágenes que revisten a estos espectadores.

La obra, de naturaleza poética e íntima, no comprende una negación de la realidad actual, sino una confirmación de las relaciones humanas y las posibilidades que ofrecen. En este sentido, Roma, Madrid y Londres son los escenarios de la propuesta de Collins porque en los últimos tiempos han experimentado una mayor incidencia de migración, debido a las relaciones establecidas durante la colonización y el comercio de mano de obra. Así pues, la artista, a través de tres migrantes, elige estas ciudades como paradigmas de lo que sucede en toda Europa. Los protagonistas reformulan su identidad; el

desplazamiento los hace coincidir con los demás, y son partícipes —junto a otros miles de migrantes que permanecen en el anonimato— de la multiculturalidad, cosmopolitismo e imbricación entre lo global y lo local.

La artista acerca las tres historias de manera singular a los espectadores: menciona los nombres de cada uno de ellos, su origen y situaciones de vida a través de tomas directas —algunas veces desenfocadas—, o bien mediante acercamientos que dan a conocer la cotidianidad de quienes individualiza y presenta como personas con historias personales, que muestran sentimientos, actitudes y temas complicados de representar y difíciles de advertir, y que frecuentemente se ignoran para negar su existencia.²²⁰

La revisión de *Parallel* provoca algunas preguntas, mismas que dan origen a este trabajo de investigación: “¿cómo se adapta un individuo a un lugar en donde es percibido como diferente?”, “¿qué papel desempeña la memoria del migrante en relación con su presente, una vez que se ha desplazado?” Collins intenta responder a estas interrogantes a través de su obra desde una perspectiva visual. En una entrevista realizada por el artista y crítico de arte Carles Guerra, la artista comenta que Dewa “se convirtió en el primer protagonista de la obra; él tenía sus propias ideas sobre cómo quería ser representado. Esto determinó el resto de la obra”.²²¹ Con estas palabras es posible intuir el desarrollo de *Parallel*, pues la artista permite que las personas con las que colabora no sean sólo un objeto dentro de sus propuestas, sino protagonistas de sus propias historias.

Su obra otorga libertad y mantiene la veracidad de los participantes para describir sus propias experiencias. Con esto, Collins consigue que los migrantes conecten experiencias del pasado con su presente y su nuevo contexto; así, los filmes superponen y vinculan lugares como Madrid, Londres y Roma con Camerún, Costa de Marfil y Uganda, incorporan sentimientos de extrañeza y vulnerabilidad de los migrantes con el deseo de formar parte del nuevo contexto. A pesar del alejamiento físico del lugar de origen continúa la conexión mediante lazos familiares y comunitarios. De esta manera, no están sólo, pues siempre viven unidos —ya sea por interés, compromiso o convicción— a su lugar de partida.

²²⁰ Hannah Collins, *Historia en curso. Películas y fotografías*, catálogo de exposición, Fundación La Caixa, Cataluña, 2008.

²²¹ Hannah Collins, *Op. cit.*, p. 57.

Parallel permite enfocarse en casos concretos de desplazamiento, y así contribuye a entender que los flujos migratorios se componen de historias personales, de individuos que intentan cambiar su futuro. En este sentido, el arte puede contribuir a generar conciencia respecto a las personas que nos rodean, para evitar esa percepción inmediata de *otredad* y permitir un acercamiento que puede ser benéfico pues la convivencia con la *diferencia* contribuye a ampliar la cultura de manera recíproca.

1.2.2 BOUCHRA KHALILI. ESTUDIO DE CASO

La obra de Bouchra Khalili conforma otro caso de estudio que refiere a los artistas como agentes culturales. La artista nace en 1975, en Marruecos; actualmente radica en Berlín. Estudia cine en la Sorbonne Nouvelle y artes visuales en la École Nationale Supérieure d'Art de Paris-Cergy. Los soportes de sus propuestas se diversifican entre cine, instalación, fotografía y grabado, medios en los que se puede apreciar una articulación de lenguaje, subjetividad, oralidad y exploraciones geográficas. En cada proyecto investiga estrategias y discursos de resistencia, mismos que son elaborados, desarrollados y narrados por individuos que forman parte de minorías políticas —a menudo invisibilizados por el modelo de Estado nación—. Su trabajo ha sido parte de numerosas exposiciones internacionales tales como Documenta 14, 55ª Bienal de Venecia, 8ª Bienal de Sídney, 10ª Bienal de Sharjah, la 6ª Bienal de Marrakech y la Documenta de Kassel en 2017. Su obra ha sido expuesta de manera individual en Museo de Bellas Artes de Boston, Galería Nacional Jeu de Paume en París, Museo Folkwang en Essen, Centro Nacional de las Artes en Wexner, MoMA en Nueva York, MACBA en Barcelona y Palais de Tokyo, entre otros.

El arte de Khalili se ha desarrollado en distintos y muy lejanos lugares del planeta —Argel, Atenas, Florida, Hamburgo, Génova, Nueva York, por mencionar algunos—, indicio de *movilidad*, característica importante de algunas producciones artísticas contemporáneas relacionada con las exigencias de la *desarticulación*; particularidad vinculada a la globalización del capitalismo neoliberal en el cual se requiere una fuerza de trabajo con una disponibilidad casi permanente y nómada.

Los artistas globales comparten esta sintonía con la transportabilidad, determinada por la flexibilidad que favorece la digitalización y la desmaterialización de sus soportes que se ven reducidos prácticamente a fotografías y videos —medios que pueden ser de fácil transmisión a través de archivos digitales para su exhibición—. El trabajo de Khalili forma parte de esa flexibilidad, además, la artista recupera y le otorga un nuevo valor al lenguaje formal de las prácticas del arte conceptual del siglo pasado, es decir, no sólo exhibe la documentación, también realiza procesos de edición, selección y montaje; trabaja con una sobriedad casi extrema que provoca tensiones complejas y, al mismo tiempo, sutiles en procedimientos vinculados con el cine documental y la experimentación teatral.

Sus obras son protagonizadas por personas del medio oriente que históricamente han sido invisibles y silenciadas para el mundo occidental: régimen que ha eliminado las imágenes de su opresión con la intención de hacer desaparecer las señales de violencia del proceder neocolonial que con el tiempo se ha globalizado. La artista lo recupera para llevarlo a la luz y cuestionarlo a través de sus obras.

The Mapping Journey Project, Bouchra Khalili, 2008-2011



Bouchra Khalili. Vista de instalación y fotograma de video. *The Mapping Journey Project* (2008-2011).

The Mapping Journey Project (2008-2011) documenta las historias de aquellos que huyen del Medio Oriente, detalla la historia de ocho viajes clandestinos por el Mediterráneo y muestra la difícil situación de quienes se ven obligados a abandonar sus tierras. La obra traza las geografías invisibles que se van creando

mientras los migrantes se desplazan de un lugar a otro en busca de sitios seguros. Asimismo, intenta reflejar una cartografía alterna realizada desde la perspectiva de las personas que se han visto obligadas a cruzar las fronteras de manera ilegal.

Cada video consiste en una toma única, estática y de larga duración; muestra una mano que sujeta un rotulador indeleble que traza, sobre un mapa, trayectos complejos a través de fronteras, viajes marcados como ilegales por atravesar límites físicos y políticos sin la aprobación de los Estados, narrados por los desplazados que se encuentran fuera del plano de visión de la cámara.

A simple vista, *The Mapping Journey Project* parece centrarse en mapas, abstracciones que representan países diferenciados por colores y delimitados por líneas, referencia de territorios acompañados por el mar —señalado con color azul—. A medida que transcurre la obra, los mapas devienen en meras referencias porque los migrantes trazan líneas sobre ellos. Así, las fronteras entre los distintos lugares, son elementos importantes en las historias de cada persona, ya que representan la *situación* que los define como migrantes. En su desplazamiento dejan atrás estas obstrucciones artificiales y arbitrarias impuestas por los Estados. De esta manera, el verdadero protagonista de cada video es el migrante, la obra transcurre entre visualidad y narrativa; cada elemento es importante porque permite destacar el movimiento emprendido por el migrante para buscar nuevas oportunidades.

Las líneas trazadas por los migrantes forman patrones propios de la migración; en algunos momentos parecen formar un círculo al intentar evitar los controles fronterizos. Para la artista, estos desplazamientos y narraciones de los viajes son situaciones cercanas, puesto que Khalili creció en Marruecos y Francia, por lo que las historias de migración ilegal son familiares para ella, forman parte de su juventud, ocupan un lugar en la conciencia de la artista y, de alguna manera, influyen para que busque una forma de proyectarlas y utilizarlas como una manera de resistencia.

En sus propuestas, la artista también se refiere a la *migración masiva* de las antiguas colonias del sur hacia el norte, legado del colonialismo que sigue formando parte del presente, situación consecuente de la dominación, explotación y destrucción que los habitantes del norte llevaron a cabo en el sur, y que ahora con la globalización neoliberal y la reestructura capitalista —además de las

medidas de austeridad y violencia ambiental— condicionan insosteniblemente a gran parte del mundo para la vida y desarrollo laboral en la actualidad.

En la propuesta de Khalili los relatos de los viajes están conformados por la narración de acciones y la señalización de lugares de una manera directa, sin metáforas ni ocultamientos. Los sitios que forman parte de la travesía son recitados y marcados, lugares tan distintos y distantes —Argelia, Annaba, Cerdeña, Somalia, Suecia, Mogadiscio, Moscú, Nápoles, París y Cerdeña—. En muchos de estos sitios los migrantes sólo están de paso, mientras que otros lugares son vistos como una meta, el país al que se pretende llegar desde que parten de su lugar de origen.

Las situaciones por las que atraviesan los migrantes parecen formar parte de pesadillas, muchas resultan absurdas e injustas; además de las inclemencias naturales por las características geográficas de lugares que atraviesan, los migrantes también padecen circunstancias marcadas por las complejas burocracias legales, tráfico de personas, policías locales, cárceles, políticas fronterizas, trabajadores humanitarios, situaciones laborales denigrantes y pobreza.

Khalili destaca que los desplazamientos actúan como modos de resistencia: “son expresiones vivas de posturas políticas que rechazan el control y el poder de los Estados y las restricciones de los nacionalismos, regionalismo e ideología”.²²² De manera literal, el mapa más pequeño es una marca de la arbitrariedad y la subyugación implícita en las fronteras, los mapas más pequeños se pueden equiparar con las minorías. La artista sugiere que las dimensiones no tienen nada que ver con su importancia, pero es un rasgo que permite activar la asimetría que, precisamente, Khalili resalta en esta obra.

Así pues, es posible deducir que lo que aparece en los videos comprende una estrategia para contar la historia de un viaje. Cada una —de las ocho filmaciones— posee una manera particular de *relatar* y *enmarcar* ese recorrido, de crear un vestigio a partir de la acción de trazar con la mano una línea que indica el desplazamiento (hacia el nuevo territorio) que el cuerpo hizo con anterioridad.

²²² Misal Adnan Yildiz y Myrna Ayad, “Profile: Bouchra Khalili”, en *Canvas Magazine*, primavera de 2014, pp. 162-167.

Dibujar y marcar mapas es una acción cotidiana y accesible, no sólo con fines pedagógicos sino también recreativos cuando se trata de planear, recordar o hablar sobre viajes. De hecho, la narración de viajes representa uno de los géneros literarios de mayor antigüedad y tradición, cuya oralidad permite escudriñar, a través de las descripciones de los territorios las travesías de su protagonista —a modo de un diario personal— los cambios internos que estas provocan y que exponen la iniciación y la adaptación a la nueva vida. En este sentido, *The Mapping Journey Project* se presenta como una adecuación visual de ocho historias cuyos personajes experimentan las transformaciones propias de un viaje iniciático.

Khalili utiliza las líneas trazadas sobre el mapa como herramientas para resignificar los viajes individuales y lograr que se conozcan y se escuchen para trascender de lo personal. Es decir, cada línea, cada historia deja de ser un caso aislado e individual para transformarse en la metáfora de los viajes por los que atraviesan muchos de los migrantes que van del medio oriente hacia Europa. De esta manera, la artista ofrece una interpretación diferente a la mirada occidental.

Ahora bien, la propuesta se conforma de discursos orales. Así, la voz y narración de cada individuo emana de una experiencia específica, pero que puede ser amplificada para hablar por el mundo social. Este tipo de discurso, según la propia artista, se remonta al escritor y director de cine Pier Paolo Pasolini y su modelo de poesía civil que originalmente surgió de Dante. *The Mapping Journey Project*, explica Khalili, es “un intento de reactivar la tradición de la poesía civil tal como la redefinió Pasolini: el derecho tomado por un individuo de dirigirse al cuerpo social desde una perspectiva singular para articular una voz colectiva”.²²³

La artista le otorga importancia al lenguaje verbal para representar a los migrantes, porque es así como se muestran ellos mismos. Esta propuesta se puede contraponer con lo que T. J. Demos plantea sobre los “*regímenes de imagen* que median e incluso generan la reproducción de la desigualdad”.²²⁴ La obra de Khalili evita la representación de los cuerpos que sufren, imágenes cargadas o montadas en ambientes para resaltar el afecto; su propuesta se presenta en un marco fijo y libre del lenguaje hablado en sí mismo, al tiempo que ejercen un poder cívico. La

²²³ Misal Adnan Yildiz y Myrna Ayad, *Op. cit.*, pp. 164.

²²⁴ Véase: T. J. Demos, *Return to the Postcolony: Specters of Colonialism in Contemporary Art*, Berlin: Sternberg Press, 2013, p. 89.

narración se presenta sin retórica, las voces de los migrantes describen el desplazamiento, simultáneamente sus manos sostienen una pluma y trazan su recorrido sobre un mapa que invoca el legado aún presente del colonialismo europeo y las distintas maneras en que los migrantes lo resisten y subvierten.

Las voces de los protagonistas presentan a individuos que si bien transmiten deseos, miedos, ambiciones, ansiedades, tristezas y vulnerabilidades, no sólo externan lo negativo, pues también se percibe su fuerza, resistencia y autonomía.

En cuanto a la corporalidad de los migrantes, Khalili se refiere a ésta a través de la *suplantación*, es decir, recurre al imaginario del espectador para completar lo que apenas se vislumbra. Así pues, las manos que trazan líneas son elementos que permiten intuir un cuerpo marcado por características visibles, identificables, clasificables y vulnerables.

En la obra, Khalili contrapone el *cuerpo político*, categoría respetada y determinada mediante la *ciudadanía* —condición que reconoce a una persona derechos políticos y sociales— con el de los migrantes que no cuentan con ningún respaldo político o social. Frente a esta asimetría, quienes se desplazan ejercen y reclaman derechos básicos de agencia, autonomía, deseo y trabajo, pero sobre todo, de movilidad. En este sentido, los mapas de *The Mapping Journey Project* representan elementos poscoloniales —soportes activos que se alteran constantemente, reescriben o reencausan—, documentos que revelan la historia de intentos geopolíticos para controlar las poblaciones, impedir el movimiento y normalizar la precariedad que constantemente es desafiada por los migrantes.

Cada video que conforma *The Mapping Journey Project* muestra subjetividades específicas y narrativas particulares; es autónomo, pero al exponerse de manera conjunta crea una especie de polifonía. Su unión instaaura solidaridad, por tanto, los filmes conforman una historia común, transnacional, anticolonial, poética y reiterativa.

Para resumir, la obra se centra en la relación norte-sur, en los movimientos constantes en ambas direcciones, desplazamientos de cuerpos, recursos, ideologías y capitales, una relación que comenzó en el pasado colonial y que sigue teniendo fuertes repercusiones. La propuesta desafía narrativas hegemónicas sobre la

migración y la pérdida de la ciudadanía, así como la violencia que engendra y normaliza.

Para el mundo del arte, la propuesta de Khalili impulsa y contribuye a redefinir la práctica *documental contemporánea*, desde el comportamiento ético hasta la creación estética. Subvierte las formas tradicionales de representación de los migrantes, es decir, sólo de manera visual, sin ser escuchados, en la obra, los individuos son articulados y esencialmente escuchados, aunque no vistos, pues la *visibilidad*, según Khalili, se inclina del lado de la vigilancia más que de la agencia.

Al ser expuesta en museos de todo el mundo, la propuesta artística contribuye desde su formato de *cartografía* contrahegemónica, compuesta por formas transnacionales de movimiento y resistencia, a reflejar realidades e imposiciones asimétricas del orden mundial.

Finalmente, las asimetrías sociales, económicas y políticas ocurren en todos los puntos del planeta. Las ideologías sobre el privilegio asociado al *lugar de origen* forman parte de reflexiones teóricas. Respecto a esto, Susan Sontag escribe: “el pensamiento más serio de nuestra época se enfrenta con el sentimiento de orfandad”.²²⁵ Este sentimiento de orfandad podría asociarse con lo que experimentan los migrantes al dejar su lugar de origen, o con la sensación que les transfieren las condiciones de precariedad que definen la vida de las mayoría de las personas que nacen en el *sur global*, restricciones que obligan a los migrantes a buscar un lugar que le facilite mejores condiciones. De cualquier manera, la orfandad se convierte en un impulso que contribuye a cuestionar y visibilizar las desigualdades sociales que imperan como causa del sistema económico mundial.

***The Speeches Series*, Bouchra Khalili, 2012-2013**



Bouchra Khalili. Fotogramas de video. *The Speeches Series Project* (2012-2013).

²²⁵ Susan Sontag (1966), *Contra la interpretación y otros ensayos*, Barcelona: Seix Barral, 1984, p. 85.

Otro proyecto de Bouchra Khalili que ejemplifica la figura del artista como agente cultural es *The Speeches Series*, propuesta desarrollada entre 2012 y 2013. Trilogía compuesta por videos divididos en capítulos, centrada en explorar el lenguaje a través de los idiomas, la ciudadanía y la clase trabajadora.

***Mother Tongue*, Bouchra Khalili, 2012**



Bouchra Khalili. Fotogramas de video. *Mother Tongue* (2012).

En el capítulo 01: *Mother Tongue* (2012), la artista colabora con cinco personas exiliadas que residen en París y sus alrededores. Khalili los invita a traducir, memorizar y repetir fragmentos de textos importantes con origen en el pensamiento político y la cultura contemporánea, desarrollados por Malcolm X, Abdelkrim El Khattabi, Édouard Glissant, Aimé Césaire y Mahmoud Darwish. Los textos son aprendidos y recitados de memoria ante la cámara en las lenguas maternas de los migrantes, como el Árabe, Marroquí, Dari, Kabyle, Malinke y Wolof.

Los individuos que forman parte del proyecto son seleccionados después de una investigación realizada por la artista, o bien, a través de algunos encuentros casuales con Khalili. Al final, lo más importante es el deseo de los migrantes de formar parte de la propuesta, por lo que colaboran de manera activa en el proceso de la obra, así la pieza rebasa lo *documental*.

La primera disertación se enfoca en “Discurso sobre el colonialismo” que Césaire, fundador del movimiento *Négritude* con sede en París, escribe en 1950 y publica cinco años después. El texto es entregado a una mujer llamada Naoual, y refiere de manera explícita a las condiciones que continúan definiendo el

continente europeo. En palabras de Naoual, “Europa es incapaz de resolver dos de los principales problemas que su existencia ha provocado y que se incrementan: el proletariado y la Colonia”, problemáticas de largo alcance que se han prolongado de diferentes maneras, incluso en la actualidad, siguen impregnando obras como *The Speeches Series*. Naoual continúa: “Entonces, a menos que Europa emprenda por iniciativa propia una nueva política fundada en el respeto por los pueblos y las culturas, se privará de su última oportunidad de levantar con sus propias manos el manto de la oscuridad”. Naoual traduce el discurso del original, lo memoriza y así lo internaliza para posteriormente exteriorizarlo frente a la cámara, lo pronuncia con calma, no lo recita, esto sucede en el interior de su casa.

Esta sección del video se filma dos meses antes de las elecciones presidenciales en las que Marine Le Pen del Frente Nacional, partido político francés de extrema derecha, ocupa el tercer lugar con diez y ocho por ciento de los votos nacionales, y dos años antes de que el partido encabece las encuestas francesas en las elecciones europeas con su deseo “*stopper l’immigration, renforcer l’identité française*”.²²⁶ De manera paradójica, las palabras de Césaire resuenan como un presentimiento que presagia la regresión a los nacionalismos.

En la actualidad, las ideas de Le Pen hacen eco en toda Europa, debido al reciente éxito y aumento de los partidos nacionales de derecha —Partido de la Independencia del Reino Unido, Liga Norte Italiana, Interés Flamenco Belga, Partido Nacional Eslovaco y Partido de la Libertad de Austria, entre otros—. El principal núcleo de la retórica nacionalista que se promueve en estos partidos es el racismo, un tipo de manifestación que se demuestra a través de una reacción violenta, en parte, consecuencia del pasado histórico colonial de Europa y su *amnesia* frente a las problemáticas de migración e identidad nacional, asuntos que Césaire ya cuestiona en 1950.

Mother Tongue contribuye a reforzar la importancia de los discursos que permanecen a lo largo del tiempo, como el de Abdelkrim Al Khattabi, líder político y militar del Rif que derrota al ejército español en 1921 en el norte de Marruecos. Él pronunció las palabras que retoma Sadija y que, a pesar de la distancia histórica, sus oraciones siguen siendo relevantes, pues las situaciones de intolerancia

²²⁶ Véase el sitio web del Frente Nacional: <<http://www.frontnational.com/le-projet-de-marine-le-pen/autorite-de-letat/immigration/>>. Consultado en abril de 2021.

persisten. Sadija cita en lengua darí (idioma oficial en Afganistán junto con el pastún): “¿Hay algún prejuicio que obligue a Europa a cerrar las puertas a los que sufren la falta del respaldo político?” Sadija se sitúa en una habitación apenas iluminada para enunciar estas palabras, un escenario que refuerza la percepción del abismo que existe entre la élite política de Europa —particularmente de los partidos nacionalistas recién elegidos— y los grupos minoritarios de inmigrantes —personas que rechazan los partidos para obtener más militantes. Cabe destacar que esas palabras no sólo se refieren a la Europa contemporánea, pues su importancia trasciende más allá del continente, con una fuerza moderada pero profundamente subversiva.

En otro capítulo del video se pueden escuchar las primeras líneas de un texto del novelista Édouard Glissant y del escritor Patrick Chamoiseau recitados por Naïma en kabyle (lengua bereber del noroeste de Argelia): “una de las características más frágiles de los individuos es la identidad, ya sea personal o colectiva, y también la más presente, pues se desarrolla continuamente y se fortalece”. Así, la obra reitera cómo se construye la identidad: Naïba habla y asume su propia agencia política a través de las palabras de Glissant.

La estrategia de recitar textos en mother tongue —lengua materna— permite vincular contextos, historias y luchas. Retomarlos y actualizarlos contribuye a articular la identidad de quienes hablan. Lo que Stuart Hall reconoce como “encontrar(se) en el espejo de la historia, un punto de identificación o reconocimiento para sí mismo”.²²⁷ De esta manera, la propuesta de Khalili refuerza y vigoriza los dialectos a través de palabras, historias e ideologías de quienes escribieron los discursos que se recitan.

Ejemplo de esto, es el capítulo del video en el que se escucha en malinke, (lengua africana hablada en la República de Mali) lo escrito por el ministro y activista Malcolm X sobre la fundación de la Organización de la Unidad Afroamericana en 1964, texto que cuestiona la relación de África con Europa Occidental, a través del filtro del idioma y la historia de un país que fue colonia francesa.

²²⁷ Stuart Hall, “Negotiating Caribbean Identities”, en *New Left Review*, núm. 209, vol. 1, enero 1995. Tomado de <<http://newleftreview.org/1/209/stuart-hall-negotiating-caribbean-identities>>. Consultado en febrero de 2021.

Cabe señalar que a través de geografías e historias, los discursos que forman parte de *Mother Tongue* componen un proceso de *creolización*, lo que Édouard Glissant define como:

Contactos culturales en un lugar dado del mundo, que no se producen por un simple mestizaje sino que son resultado de relaciones imprevisibles, algo que no solamente es alentado por la definición de [...] identidades, sino también, por su relación con todo lo posible: las *mutaciones mutuas* generadas por la interacción de las relaciones.²²⁸

Por lo anterior, la *creolización*, retomada por Khalili, es un fenómeno que vincula y propone replantear las relaciones respetando las diferencias frente a los riesgos de la estandarización promovidos por la globalización, esto es “una manera permanente de luchar contra esa suerte de depredador invisible que es la mundialización”.²²⁹

***Word on Streets*, Bouchra Khalili, 2013**



Bouchra Khalili. Fotogramas de video. *Word on Streets* (2013).

La complejidad de *Mother Tongue* revisada en el apartado anterior da paso a un formato más directo en el segundo de los videos: *Word on Streets* (2013), enfocada en cinco inmigrantes que crean manifiestos originales sobre: *nacionalidad*, *ciudadanía* y *pertenencia*. En contraste con los entornos domésticos de *Mother Tongue*, los discursos de *Word on Streets* se pronuncian en el espacio público a

²²⁸ Édouard Glissant, *Poetics of Relation*, Ann Arbor (ed.), University of Michigan Press, 1997, p. 89. Tomado de <<https://newleftreview.org/issues/1209/articles/stuart-hall-negotiating-caribbean-identities>>. Consultado en febrero de 2021.

²²⁹ Entrevista a Édouard Glissant, “Nous sommes tous des créoles”, por Thierry Clermont y Odette Casamayor, *Revista Regards*, núm. 31, París, enero de 1998, p. 40.

manera de homenaje a la tradición italiana de poesía civil revivida por Pier Paolo Pasolini en su poema de 1957: *Las cenizas de Gramsci*. Como escenario para estas narraciones, la artista elige la ciudad de Génova, pues alberga a la mayoría de poblaciones migrantes en Italia, también por ser sede del primer grupo de migrantes autónomo y auto-organizado del país. Además, es el lugar donde se lleva a cabo la cumbre del G8 en 2001, escenario donde ocurren una serie de violaciones a los derechos humanos.²³⁰ De esta manera, el pasado de Génova contrasta como escenario en donde se sitúan los protagonistas para pronunciar sus discursos y articular su relación con el país al que intentan pertenecer, pero en donde son vistos —legal y socialmente— como extraños .

En el primer capítulo del video se puede escuchar el discurso de Malu sobre su búsqueda de ciudadanía: “Ganaré este derecho, no porque ame a este país o conozca el idioma o la constitución, sino porque han pasado diez años de pagar impuestos y eso es lo que dice la ley”. En otra sección, Simohamed, un joven marroquí, explica cómo diecisiete años después de estar en Italia —a donde llegó cuando era un niño— fue reconocido formalmente como ciudadano y un funcionario le dijo: “Gracias y bienvenido”, como si él acabara de llegar. En el apartado de Alice —una chica de diecinueve años— declara: “Soy una italiana disfrazada de china”. Esta frase resulta muy significativa, pues invita a preguntarse cuál es la *identidad nacional* cuando no existe sentimiento de pertenencia.

Los discursos que forman el eje de cada una de las secciones del video contribuyen a ampliar la brecha que existe entre la ciudadanía y la realidad de vivir en un país; trabajar o estudiar sin respaldo político, lo que Saskia Sassen ha denominado *nacionalidad efectiva* o *ciudadanía informal*. Esta noción corresponde a una condición específicamente contemporánea, Sassen la acota como una circunstancia que surge durante los años que los inmigrantes pasan en un país y llevan a cabo la vida y el papel de un ciudadano legal, realizan situaciones cotidianas como asistir a la escuela, tener un trabajo o criar una familia, pero sin un reconocimiento político por parte del Estado nación.²³¹ Sassen señala que las

²³⁰ Véase: Davies, Nick, “The Bloody Battle of Genoa”, en *The Guardian*, 17 de julio de 2008. Tomado de <<https://www.theguardian.com/world/2008/jul/17/italy.g8>>. Consultado en febrero de 2021.

²³¹ Saskia Sassen, “Incompletud y la posibilidad de hacer ¿Hacia una ciudadanía desnacionalizada?”, en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, Universidad Nacional Autónoma de México, Nueva Época, núm. 226, enero-abril de 2016, pp. 107-140.

identidades de los migrantes, como miembros de una comunidad de residencia, asumen algunas de las características de las identidades de ciudadanía, con la única, pero importante, diferencia de que nacieron en otro lugar.

Lo que emerge de las biografías de los ciudadanos informales que participan en el desarrollo de la propuesta artística, va más allá de la ciudadanía y la identidad, pues se enfoca en la relación de las personas con el lugar en donde viven. La obra atestigua que la noción de *nacionalidad* es difícil de conciliar con el mundo contemporáneo y la globalización, ya que el flujo de la economía, además de la influencia y control de las empresas transnacionales, atraviesa las fronteras independientemente de la regulación que pueden ejercer los Estados.

En este sentido, los movimientos para la identidad nacional siguen ganando terreno en Europa y, aunque la Unión Europea se esfuerza por alcanzar sus objetivos federales y se enorgullece de la libre circulación del comercio, entre sus miembros, los movimientos de personas y las leyes de cada país sobre la ciudadanía no están unificadas o no son aplicadas por completo.

La propuesta de Khalili permite navegar entre las narrativas personales de los migrantes; sus videos revelan la realidad y las contradicciones que surgen en la historia colonial europea, y los flujos migratorios que se producen posteriormente. Frente a esto, la mayoría de los países europeos no reconoce su responsabilidad y, lo que es peor, descuidan procesos legales relacionados con ese pasado histórico.

Khalili construye los videos a través de monólogos, así las voces singulares de cada migrante hablan con y para las comunidades globalizadas, independientemente del lugar de nacimiento o del hogar actual del hablante —ya sea que hablen en su idioma original o en el del país de acogida—. Así, los temas de los discursos no son específicos o exclusivos de una etnia, color o historia en particular. En conjunto, la obra equivale a una narrativa comparativa de la migración y la exclusión política, se crea lo que la profesora en literatura y cultura Fatima El-Tayeb denomina "estrategia política no esencialista y no lineal", mediante la cual, los relatos y las historias se alimentan y refuerzan.²³² Se transita

²³² Fatima El-Tayeb, "Creolizing Europe", en *Manifesta Journal*, núm 17, febrero de 2014. Tomada de <<http://www.manifestajournal.org/issues/futures-cohabitation-0#>>. Consultado en enero de 2021.

de historias de vida individuales a narraciones que hablan por y para una multitud sin rostro.

En la secuencia final de *Word on Streets*, Djilly, un hombre senegalés de mediana edad, se dirige a la cámara desde un astillero. Habla de su participación en movimientos políticos ocurridos en la década de los noventa en los cuales se luchaba por los derechos de los trabajadores inmigrantes.

***Living Labor*, Bouchra Khalili, 2013**



Bouchra Khalili. Fotogramas de video. *Living Labor* (2013).

Esta historia sienta las bases para el cambio al tercer y último video filmado en Nueva York: *Living Labor* (2013), donde cinco individuos escriben discursos que memorizan y después pronuncian frente a la cámara. Analizan la estructura de opresión y su reflejo en las condiciones laborales como una manifestación de la exclusión social y política. Las participaciones de cada uno se recitan en inglés, francés o español, una mezcla de sus lenguas maternas y los idiomas adoptados, estrategias utilizadas en los dos primeros capítulos.

Las historias que forman parte de *World on Streets* se centran en las condiciones de los trabajadores indocumentados en Estados Unidos, a quienes Khalili filma y con esto les otorga —a través de su obra— la posición de clase trabajadora contemporánea. En la sección que corresponde al discurso de apertura, un hombre llamado Kante se expresa en francés y establece —de una manera contundente— que: “Estados Unidos es una prisión para sus inmigrantes. Los barrotes de esta prisión son la injusticia, el racismo, la falta de valores morales y la soledad”. Al tiempo que transcurre el discurso se escuchan las palabras entusiastas de Malcolm X que aparecen en el primer capítulo, resuenan como

sonido fondo para emitir un llamado a luchar contra el “ladrido de los perros ‘policía’ y la injusticia de un estado ‘podrido’”.

Esta sección del video se filma casi un año antes de los asesinatos policiales en Ferguson, Cleveland y Nueva York que han llevado la naturaleza endémica del racismo institucional a la conciencia pública, un suceso que provoca que decenas de miles de personas salgan a la calle para protestar contra esa situación. En este contexto, las palabras de Kante hacen eco de las de Malcom X y justifican el movimiento de derechos civiles en el presente.

Lo que emerge en el tercer video es la unión de los ejes explorados en los primeros dos; pues en el primer plano se muestran las historias de las condiciones de los trabajadores indocumentados en Nueva York, de quienes según Kante depende la economía. Él, por ejemplo, tiene una licenciatura en contabilidad pero ha trabajado en un supermercado durante años. “La precariedad”, dice, “es la regla”.

En otra sección del video, Mahoma —quien aunque indocumentado, organiza un sindicato con sus colegas— enfatiza la necesidad de que la clase trabajadora contemporánea encuentre “estrategias y tácticas que otorguen verdaderas victorias”. Esta narración tiene su origen en una situación que es enunciada desde Estados Unidos, pero que se repite en todo el mundo, una constante que redundante, una posición sin derechos, con condiciones laborales opresivas y salarios bajos.

Living Labor destaca el poder que tienen la palabra hablada y la agencia impartida en y por aquellos que formulan y articulan su propia posición. Así pues, la capacidad de hablar, como escribió Jacques Rancière, citando al filósofo Aristóteles, “distingue al hombre del animal y nos hace seres políticos, permitiéndonos discernir entre lo justo y lo injusto”.²³³ Hasta cierto punto, la propuesta artística testimonia que la voz puede ir más allá. Khalili estructura, enmarca y reformula en narraciones las voces de quince personas que revelan diferentes historias y experiencias; así, la artista provoca reflexiones y reacciones en torno al tema de la migración y las injusticias que suceden a su alrededor.

²³³ Jacques Rancière (2004), *Aesthetics and its Discontents*, Steven Concoran (tr.), Cambridge: Polity Press, 2009, pp. 23-25.

Respecto a esto, el sociólogo Stuart Hall propone: "la identidad es, en última instancia, una cuestión de producir en el futuro un relato del pasado, es decir, siempre se trata de la narrativa, las historias que las culturas cuentan sobre quiénes son y de dónde vienen".²³⁴ Los videos de Khalili invitan a considerar cómo se cuentan historias sobre sí mismos: ¿qué es exactamente lo que se quiere articular, desde dónde y para quién? Su obra implica que una historia debe leerse como parte de una serie de narraciones e historias en devenir, a menudo conflictivas.

En conjunto, la propuesta de Khalili se percibe como antagónica frente a las historias nacionalistas originadas en Europa y Estados Unidos —cada vez más xenófobas y afianzadas— e invita a reconocer la necesidad de historias diferentes que se oponen a esa tendencia. La obra convoca a reconsiderar a los *Otros* — personas que continúan padeciendo las consecuencias de sucesos históricos como el colonialismo— y verlos como individuos que pueden ofrecer nuevas miradas a través de la convivencia, el intercambio de cultura y modos de vida.

En suma, la obra de Khalili señala sucesos históricos y políticos, y enfoca la atención del espectador en contextos particulares que abren espacios para construir diferentes formas de identificación política y subjetiva. A través de capítulos —en algunos no se ve quien habla, en otros se escuchan palabras que sólo son repetidas, no *enunciadas* y en otros se aprecia la banda sonora de una película— transmite narraciones que emanan de acciones y así se enmarcan estrategias que determinan la alteridad.²³⁵

En palabras del curador Nick Aikens: "*The Speeches Series* es un interesante estudio de la posición del inmigrante, tanto individuo contemporáneo como sujeto político. Del poder y empoderamiento del acto del habla y de su impacto en diferentes contextos e historias".²³⁶ Juntas, las películas de Khalili, formuladas con gran precisión, ven la realidad y la lucha del migrante contemporáneo e histórico, expresada mediante el habla, y revelan cómo los marginados o excluidos logran actuar articulando su postura.

²³⁴ Stuart Hall, *Op. cit.*, p. 24.

²³⁵ Rogelio López Cuenca, *Bouchra Khalili*, Boletín de Arte, núm. 39, Sevilla, 2018, pp. 351-354.

²³⁶ Nick Aikens, "'The Speeches Series': A Reflection from Europe". Tomado de <[Afterall • Online • Bouchra Khalili's 'The Speeches Series': A Reflection from Europe](#)>. Consultado en mayo de 2021, [la traducción es mía].

1.3 TEORÍAS ESTÉTICAS. PRODUCCIÓN Y REFLEXIÓN DE ARTISTAS GLOBALES

Los aportes y elementos teóricos propios de la historia del arte, enunciados por los artistas —en relación con el tema de la migración—, se llevan a cabo mediante obras cada vez más complejas que van más allá de la búsqueda o experimentación personal o plástica; por tanto, el artista crea un sustento para contribuir a su entendimiento. De tal manera, las obras requieren soportes o elementos teóricos —que pueden provenir de la misma historia del arte o bien de la filosofía, sociología o antropología, entre muchas otras disciplinas— para completar o reforzar su crítica frente a la asimetría social, política y económica, o bien para fortalecer su carácter contestatario.

Algunos artistas se relacionan con la problemática de su entorno —tanto inmediato como global—, y a través de sus obras contribuyen a cuestionar su contexto y ampliar la construcción visual de lo social. Así pues, la teoría estética que proponen los artistas puede contribuir, no sólo, a la representación de algunos problemas propios de la migración —como el rechazo del *Otro*, a través de la enfática asociación con estereotipos o la negación de derechos sociales—. También brinda una mirada para aprender y reflexionar a través de obras, desde una nueva estética que desafía limitaciones disciplinarias e institucionales, así como contribuye a repensar las figuras que se encuentran en los polos opuestos de la *representación* del fenómeno migratorio, por un lado, los inmigrantes y por el otro, los artistas que ejercen una agencia crítica que reside en la movilización estratégica y simultánea de lugares comunes retóricos y culturales, y la yuxtaposición de discursos y contradiscursos dominantes.

De esta manera, los proyectos geográficos, fotográficos o de crítica, son formas visuales de *espacializar* las relaciones humanas que se dan en los territorios, al tiempo que exploran el impacto de la globalización en el ámbito local, junto a patrones de movilidad en todo el mundo. El desarrollo de una teoría que acompaña la creación de las obras permite a los artistas una narrativa más profunda que desafía las formas en que las disciplinas sociales y los medios de comunicación han enmarcado, colonizado o borrado relatos sobre migración.

Para construir sus obras, los artistas participan en debates sociales experimentando con lenguajes culturales y estéticos, y desafiando códigos de

representación tanto visuales como institucionales. Quienes trabajan con el tema de la migración se involucran con los inmigrantes, y así —en la creación de sus obras— fomentan modos de participación que tradicionalmente son utilizados por etnógrafos, antropólogos o sociólogos, pero que, a diferencia de éstos, se insertan dentro del mundo del arte, un universo que se ha resistido a cambiar sus modos de compromiso con el mundo y lo que acontece en él.

Para ilustrar, el teórico Brian Holmes —quien ha colaborado con Ursula Biemann— ve el mundo del arte como una parte integral del turismo global.²³⁷ De esta manera, los dispositivos de visibilidad del arte —museos, ferias o bienales— muestran a todos aquellos que son *invisibles*, y paralelamente llaman la atención sobre la complejidad de los entornos geopolíticos en los que circulan esos cuerpos.

Los artistas proponen obras conscientemente políticas que interrogan de manera efectiva y creativa problemas de desigualdad y estructuras sociales que desafían la subjetividad neoliberal²³⁸ engendrada por la circulación del arte global, la evaluación y las políticas de consumo. Crean propuestas que no sólo politizan el arte al infundirlo con la investigación social y la creación de teoría, también redefinen el papel de un artista contemporáneo, así como el carácter mismo del trabajo artístico, creativo y visual.

Algunas obras que se enfocan en la migración se originan de investigaciones sobre lugares o de revisiones de archivos históricos. Cada propuesta se articula individualmente y en relación con su contexto para circular entre distintas audiencias internacionales dentro de múltiples lugares que forman parte de una cultura pública global sobresaturada de representaciones de la migración y maneras reductivas de involucramiento con el tema. Frente a esta situación, las obras difieren y producen nuevos espacios para analizar formas y discursos diferentes a los relatos oficiales difundidos en los medios de comunicación.

Así pues, las propuestas artísticas, además de presentar información, ayudan a cambiar el discurso que se usa para referirse a la migración como un fenómeno lejano y enfatizan la realidad asimétrica y complicada por la que atraviesan cada vez más personas alrededor del mundo. Mediante obras y teoría —

²³⁷ Brian Holmes, “Beyond the Global 1000”, en *Museums: Intersections in a Global Scene*. Consultado en <https://chtodelat.org/b8-newspapers/12-59/beyond-the-global-1000/> mayo de 2021.

²³⁸ Brian Holmes, *Ibidem*.

desarrollada alrededor de ésta— se presentan articulaciones visuales concretas de cuerpos que devienen en espacios específicos bajo las fuerzas globales que funcionan como la oposición de narraciones totalizadoras. Así, cada proyecto propuesto por los artistas analiza entornos físicos, costumbres, normas legales y prácticas culturales que se van entrelazando en espacios físicos reales vinculados al capital global, pues muestran que los migrantes rediseñan los espacios sociales y materiales a su alrededor. Además, las obras exponen la autodeterminación de los migrantes como estrategias de resistencia y supervivencia.

Por lo anterior, las propuestas artísticas perturban las concepciones que se tienen del mundo y obligan a reconsiderar lo poco que se entiende al respecto. Cada propuesta interfiere con lo que se sabe de la migración porque es un conocimiento relacionado con los tipos de prácticas discursivas en las que cada uno se involucra. En este sentido, la experimentación con los formatos narrativos de las obras son muy importantes para su confrontación, algunos se presentan a través de fotografías, mientras que otros se constituyen en videos que se proyectan simultáneamente y envuelven al espectador.

Las propuestas artísticas hacen una distinción en las formas narrativas que se usan para hablar de migración. Algunos artistas y teóricos enfatizan en la legibilidad y accesibilidad narrativa para comunicar ideas de manera eficiente y hacer una lectura más atenta que funcione para identificar errores e incomprendiones significativas que provocan desatender el tema. A través de formas culturales y maneras estéticas, las obras proponen nuevos y significativos modos de compromiso con su contexto, mediante la revelación de mutaciones y transiciones por las que atraviesan los migrantes, individuos en constante cambio que casi siempre son objetivados.

De esta manera, las obras luchan contra la banalización, invisibilidad y objetivación, a partir de la posibilidad de construir teorías utilizando medios visuales que permiten ofrecer una representación de formas artísticas y poéticas, dejando de lado lo meramente ilustrativo. Así pues, las teorías que visualizan contribuyen a cambiar el pensamiento de los espectadores a través del arte.

Finalmente, la teoría estética desarrollada por los artistas contribuye a evidenciar la distribución asimétrica del poder en las políticas migratorias del *norte* global hacia los sujetos, pueblos y comunidades de migrantes y refugiados

del *sur*, en su trato como “ocupantes” o “intrusos”, políticas que utilizan y reproducen un proyecto de la visualidad como justificación estética de la dominación, evocando la imagen del *Otro* ajeno a la nación, racializado y estereotipado. De acuerdo con esta lógica, se perpetúa la *diferencia colonial*,²³⁹ entre los ciudadanos del norte y el resto del mundo —que incluye no sólo un *afuera* del territorio occidental, sino también un *adentro* repleto de centros y periferias—. A partir de esto, se genera una forma de existencia que cosifica los cuerpos y los somete a la apropiación y explotación que sustenta la lógica capitalista.

En este sentido, la creciente llegada de sujetos con subjetividades diferentes plantea tensiones (y concesiones) entre las sociedades receptoras y los migrantes, desplazados y refugiados que enfrentan la posibilidad real del ejercicio de ciudadanía e identidad. Tales tensiones no son diferentes a las expresiones artísticas y culturales que, desde una amplia diversidad, se convierten en articuladores o reflejo de dichos conflictos y sinergias que se producen en estos territorios, ahora reconfigurados por los nuevos sujetos, muestra de la estrecha relación entre el mundo del arte y el mundo real.

1.3.1 URSULA BIEMANN. ESTUDIO DE CASO

La creación de teoría por parte de los artistas apunta que las obras no son simplemente documentales o ensayos. Por el contrario, la producción de conocimiento en combinación con estrategias artísticas —como documentar, visualizar, estetizar— contribuye a interrogar el papel que desempeña el propio artista en la sociedad. Para dilucidar esta idea, resulta indispensable referirse a casos de estudio.

Ursula Biemann nace en Zúrich en 1955. Se desempeña como artista, teórica y curadora de exposiciones. También trabaja como investigadora en el Institute for Theory of Art and Design de HGK Zúrich, e imparte clases en seminarios y talleres a nivel internacional.

Su práctica de investigación le concede un amplio campo de trabajo en distintas partes del mundo. En los últimos años ha producido algunas propuestas

²³⁹ Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, Londres: Routledge, 1992.

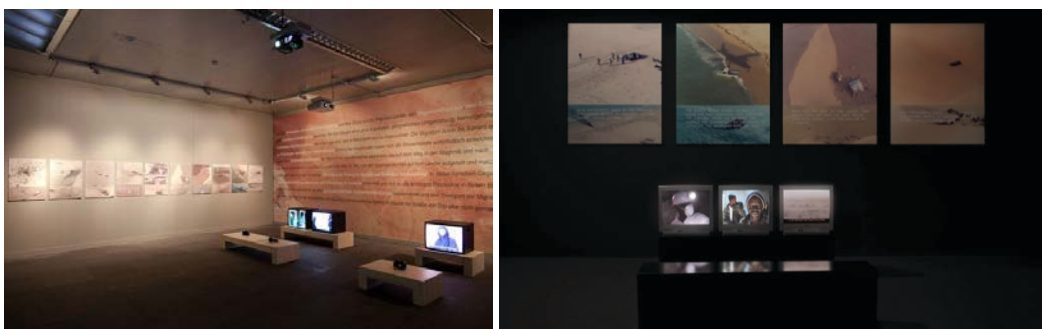
que giran en torno a temáticas como migración, movilidad, tecnología y género.

Muchas de sus obras se conforman por videos y libros que analizan la dimensión del género y el aspecto laboral de la migración: “*Been there and back to nowhere*” (2000), “*Stuff It- The Video Essay in the Digital Age*” (2003) y su monografía “*Mission Reports*” (2008) se constituyen como obras que abordan temas que van desde el contrabando en la frontera hispano-marroquí hasta la situación de trabajadoras sexuales migrantes en el contexto global. Sus video-ensayos conectan un nivel macro teórico con la micro perspectiva de las prácticas políticas y culturales de cada territorio en el que son desarrollados.

Biemann plantea que los espacios se producen por interacciones sociales en lugar de estar predeterminados por autoridades o divisiones geográficas, mientras que sus curadurías cuestionan varios conceptos, entre los que destacan: espacio y movilidad desarrollados en *Geography and the Politics of Mobility* expuesta en la Generali Foundation, Viena (2003); sistemas migratorios que ocurren el norte de África en *The Maghreb Connection* presentada, El Cairo y Ginebra (2006); política petrolera del Caspio en *Black Sea Files* exhibida Kunst Werke Berlín (2005); movilidad en *Sahara Chronicle* (2006-2009) y campamentos de refugiados palestinos como zonas de excepción en *X-Mission* (2008).

En las prácticas de Biemann se integran discusiones y colaboraciones con académicos y otros profesionales como antropólogos, teóricos culturales, miembros de ONG, arquitectos, así como con investigadores de sonido. Sus ensayos realizados en video —como principal soporte— han llegado a una amplia y muy diversa audiencia, a través de proyecciones en festivales de arte, exposiciones, conferencias de activistas, redes y entornos educativos.

***Sahara Chronicle*, Ursula Biemann, 2006-2009**





Ursula Biemann. Vista de instalación y fotograma de video, *Sahara Chronicle* (2006-2009).

Sahara Chronicle (2006-2009) se interesa en la migración desde la dimensión sistémica del tránsito a través del Sahara, experiencia colectiva a gran escala. Estudia los flujos de movimiento que han generado redes operativas muy prolíficas, sistemas de información y organizaciones sociales entre migrantes y poblaciones locales. La propuesta surge de una investigación a largo plazo que desarrolla una noción de geografía en dos sentidos: el primero como práctica social y el segundo como sistema de organización. Se constituye como una analogía abierta de videos sobre las modalidades de migración en todo el territorio del Sahara que explora el sistema de migración como una disposición de sitios fundamentales en donde cada individuo tiene una función particular en la lucha por la autonomía migratoria, así como en los intentos realizados por diversas autoridades para contener y gestionar estos movimientos.

La realización de *Sahara Chronicle* le implica a Biemann varios viajes a los centros de tránsito de migración ubicados en Agadez y Arlit en Nigeria, al desierto de Libia, frontera entre Argelia y Marruecos, entre Mauritania y el Sahara Occidental, así como al puerto de Senegal, lugar del que parten embarcaciones clandestinas hacia las Islas Canarias. La propuesta forma parte de un proyecto colaborativo de arte titulado *The Maghreb Connection. Movements of Life across Northern Africa*.

Para contextualizar *Sahara Chronicle*, es necesario manifestar que la formación y desarrollo del sistema mundial posmoderno, lejos de reducir las desigualdades entre riqueza-poder y pobreza-subalternidad entre los pueblos del planeta, las ha intensificado y continúa haciéndolo. Así que los inmigrantes intentan alejarse de la miseria y opresión que impulsan su partida, es decir, forman

parte de las consecuencias de asimetría económica, y salir de sus comunidades los conduce a renunciar a la lucha colectiva para cambiar las condiciones comunes de grupos dentro de sus países; esto es, se ausentan de sus contextos en beneficio de una adhesión a la ideología del éxito individual en lugares que les son ajenos. Una adhesión que estimula el sistema capitalista y que deja a los migrantes sin posibilidades reales de prosperar en el nuevo contexto al que intentan integrarse.

Por lo anterior, África ha sido el continente más afectado política, social y económicamente a lo largo de la historia. Hasta 1948, sus habitantes siguen luchando por liberarse de gobiernos coloniales y sólo tres países del continente están presentes en la votación de la ONU para adoptar la Declaración Universal de Derechos Humanos: Egipto, Etiopía y Sudáfrica. Posterior a la independencia colonial llega la lucha para garantizar los derechos y establecerlos en la leyes para poder llevarlos a cabo en contextos, a menudo, de Estados monopartidistas, además han tenido que lidiar con represiones brutales y con la persecución de la disidencia. Actualmente, esta lucha dista mucho de haberse ganado, aunque en los decenios transcurridos se han producido algunos avances.

Sahara Chronicle aborda la migración que ocurre en la zona norte de África, un hemisferio con restricciones de visado dentro del continente. A saber, los africanos necesitan visa para entrar a cincuenta y cinco por ciento de los estados que conforman el territorio, aunque la Unión Africana ha intentado resolver el problema y abordar la cuestión de la libre circulación durante los últimos treinta años, hacia 2016 presenta un nuevo pasaporte africano que pretende distribuir entre todos los ciudadanos.

En comparación con Europa que, a partir de 1990, un país tras otro se fue uniendo al acuerdo Schengen, con el objetivo de abolir las fronteras internas del continente y crear una frontera externa única que impone controles de inmigración, medida que ejerce mayor presión sobre los países que configuran los bordes exteriores, especialmente en la zona del Mediterráneo, donde las fronteras reciben a un número considerable de migrantes.

Por lo anterior, la restricción de movilidad en África funciona como contrapunto de lo que sucede en la Unión Europea, continente que realiza un esfuerzo considerable para restringir el principio de la libre movilidad a los inmigrantes, tanto para establecerse como para encontrar trabajo.

Las acciones que Europa ha llevado a cabo para reforzar el régimen fronterizo tienen varios efectos sobre los flujos migratorios del norte de África. Al tiempo que se intensifican los flujos del área subsahariana más alejada, se afectan los movimientos transaharianos y lo que sucede en los estados del Magreb (Marruecos, Argelia, Túnez y Libia). Estas medidas autoritarias implican subcontratar control fronterizo en países donde antes se había practicado la libre circulación de personas durante décadas. Aunado a esto, las obligaciones de visa para los viajeros que ingresan al Magreb desde el sur convierten en ilegal el cruce del territorio, algo que la mayoría de la gente considera como *zona de libre movilidad*. Este hecho permite replantear hasta dónde llegan las fronteras de Europa y las restricciones que tienen con los inmigrantes que intentan llegar a ésta; así, las fronteras de Europa no están en el continente sino en los países de los migrantes.

En este sentido, la libertad de movimiento dentro de Europa sólo puede ser lograda a costa de la circulación controlada dentro de África. Zygmunt Bauman señala que una característica inconfundible del poder es la eliminación de obstáculos para el movimiento propio de manera libre, mientras se limite, tanto como sea posible la movilidad de los otros.²⁴⁰ De esta manera, la movilidad no es un recurso de poder si no se complementa con la fijeza territorial de los demás. La movilidad se convierte en un privilegio para los europeos, un distintivo de poder, mientras que para los africanos queda la privación de un recurso que adquiere cada vez más importancia y que contribuye a enfatizar la asimetría social, política y económica entre los dos continentes.

Por otro lado, a lo largo de la historia, el norte de África se ha desarrollado entre el nomadismo y la política colonial debido a su formación como territorio dividido, un espacio de sustento y movilidad para zonas de Argelia, Libia, Mali, Nigeria y Burkina Faso. Así, los tuareg, una pequeña parte de los habitantes de esta zona mantienen una tradición nómada —aunque el movimiento les implica vulnerabilidad en sus derechos civiles en comparación con los ciudadanos establecidos— se constituyen como un pueblo, poseen una entidad lingüística y cultural, además de que mantienen su identificación, incluso, a través de las

²⁴⁰ Zygmunt Bauman, "Space Wars: a Career Report", en *Globalization-The Human Consequences*, Nueva York: Columbia University Press, 1998, pp. 27-54.

fronteras, así que la estructura territorial tuareg es —por definición— transnacional, ya que su organización está basada en el marco del trabajo social, pues para ellos es más importante la económica y no la política relacionada con un territorio determinado.

Dicho lo anterior, el papel de estos nómadas es fundamental para el proceso de migración transnacional ilícita. Su experiencia en la topografía es única, además, han formado lazos con las demás tribus, factor muy importante para mantener el flujo constante de personas a través de Agadez y Arlit.²⁴¹

En Sahara existen varios sitios de concentración de migrantes que coinciden con lugares que poseen enormes depósitos de recursos naturales, o bien, espacios llenos de conflictos políticos o sociales. Por ejemplo: las rutas para el transporte de materias primas se superponen con las rutas que utilizan los migrantes: el tren en Mauritania que transporta hierro de la montaña de Zouerate a la terminal marítima en Nouadhibou en la costa atlántica, o las vías del tren que establecen la frontera de los territorios minados por el Frente Polisario, donde confluye el movimiento de liberación nacional de Sahara Occidental que trabaja para acabar con la ocupación de Marruecos y conseguir la autodeterminación del pueblo saharauí. Muchos migrantes toman esta peligrosa ruta a través de la franja del desierto minado para llegar a embarcaciones que los llevan a las Islas Canarias, y aunque los navíos vuelcan o son interceptados por la patrulla fronteriza española los migrantes continúan utilizando esa ruta.

Sobre este trayecto —que va de Mauritanian Red a Crescent—, Biemann filma a algunos funcionarios que escriben anotaciones en sus cuadernos respecto a la inspección de higiene realizada en un centro de detención —establecido en donde antes era una escuela—, lugar saturado con cincuenta detenidos en cada habitación, creada originalmente como aula para impartir clases a niños. Reapropiación del espacio consecuente con la crisis en la educación por la que atraviesa el país y de una caída en los salarios de los docentes que refleja un desmoronamiento que sucede a nivel general en la economía nacional y que coincide con un despunte migratorio.

Biemann también construye su video en Nouadhibou, otro sitio estratégico

²⁴¹ Véase: Ursula Biemann, “ ‘Agadez Chronicle’ - Postcolonial politics of space and mobility in the Sahara”, en *The Maghreb Connection*, Barcelona: Actar, 2006, pp. 43-67.

para referirse a la migración en África del norte, lugar que alberga miles de migrantes que mantienen un bajo perfil en espera de salir en un bote —aunque hacerlo implique convertirse en ilegal y ser deportado—. El puerto funciona como plataforma internacional para la migración en tránsito y para la provisión de los recursos que van a necesitar en el traslado ya que los destinos a donde se dirigen son lejanos.

Sahara Chronicle también se enfoca en Mauritania, un paradigma de la situación en África que se caracteriza por ser un lugar desértico donde las dunas se extienden hasta la costa, posee importantes recursos naturales como hierro y combustible que se obtiene de los fósiles, además de pescado y pulpo. Las aguas de la costa mauritana representan las zonas marinas más abundantes en pesca y muchas flotas comerciales y nacionales de China, Japón, Rusia y Ucrania llegan a pescar a ese lugar.

Lo anterior implica una pérdida para la pesca nacional; no obstante, la Unión Europea ejerce presión para mantener una alta cuota de pesca, aunque esto implica la disminución de especies frágiles. A través de licencias generan empleos y plusvalías para mauritanos, aunque cabe destacar, que el recurso de la pesca es único y cuando se agote o se destruya la pesca local, los residentes no tendrán más remedio que migrar para sobrevivir, situación contradictoria porque mientras la Unión Europea busca soluciones para detener los flujos migratorios, al mismo tiempo, ejerce estrategias agresivas para la adquisición de recursos en África sin importar que el recurso se termine. Esta situación es consecuencia del colonialismo y las relaciones de poder entre los dos continentes, pues implica una intensa colaboración entre la Unión Europea y los estados Saharianos en materia de control y tecnología de vigilancia.

Sahara Chronicle ofrece una visión sobre orientaciones y modalidades de los flujos migratorios a través del Sahara; mediante algunos videos narra el éxodo subsahariano hacia Europa y enfatiza su carácter de práctica social, acentúa las relaciones que se van desarrollando entre individuos que provienen de fuera y residentes locales, una relación que se ha ido construyendo a lo largo del tiempo bajo condiciones cambiantes

La propuesta artística refleja el *sistema de migración* desarrollado en África del norte como una disposición crucial de sitios, cada uno de los cuales tiene una

función particular en la lucha por la autonomía migratoria, al tiempo que resalta los esfuerzos de diversas autoridades para contener y gestionar estos movimientos. Los documentos mostrados en los videos incluyen el centro de tránsito de migración de Agadez y Arlit en Nigeria, guías fronterizos tuareg en el desierto de Libia, patrullas militares a lo largo de la frontera Argelia-Marroquí en Oujda, el puerto mauritano Nouadhibou en la frontera con el Frente Polisario y la prisión de deportación en Laayoune en Sahara Occidental.²⁴²

La obra visibiliza la migración que sucede en ese lugar, caracterizada por su forma de red con interconexiones flexibles y una amplia difusión. Propuesta que no tiene la intención de construir una narrativa homogénea, general y contemporánea de un fenómeno que tiene largas raíces en África colonial y que en su organización social es diversa y frágil. En los videos aparece una voz sin autoría, de hecho, ningún dispositivo narrativo se utiliza para vincular las escenas que fueron cuidadosamente elegidas para aparecer juntas. La estructura completa de la red se concentra en el espectador que mentalmente une los lugares abordados en los videos a través de líneas y conexiones entre nodos inestables por la intensidad migratoria.

De esta manera, *Sahara Chronicle* no está destinada a interpretar el fenómeno de la migración; en realidad, ofrece un lugar para reflexionar sobre la política de la práctica visual que se desarrolla en la migración ilegal. Una obra que destaca algunas conexiones y conocimientos adquiridos en el campo de la realidad sobre la naturaleza de una sofisticada red de migración, intersección de recursos, rutas y sostenibilidad que suceden en Sahara provocados por la migración.

La propuesta artística enfatiza la migración asociada con el capitalismo transnacional y sus repercusiones más contundentes ocurridas en los aspectos económico y político, situación en que los migrantes encarnan de manera única la condición de la cultura del desplazamiento y la discriminación social. Su propósito estético y político no es capturar una imagen que simbolice el tiempo actual, la finalidad es intervenir efectivamente en los flujos de representación, en sus narrativas y dispositivos de encuadre.

El modo de significación de *Sahara Chronicle* es a través de fragmentación y

²⁴² Ursula Biemann, *Mission Reports. Artistic Practice in the Field. Video Works 1998-2008*, Suiza Bildmuseet UMEÅ University, 2008.

desmontaje, deconstrucciones que no terminan de mostrar todo lo que sucede en la migración. El proyecto se constituye por una cantidad indefinida de videos, y cuando son expuestos nunca se muestran todos a la vez, estrategia que permite destacar el carácter clandestino de la migración, en donde siempre hay algo desconocido, oculto e incompleto.

La artista presenta su obra a los espectadores a través de una instalación, proyecta algunos videos, mientras que otros son expuestos en monitores para crear una perspectiva múltiple —un *entorno audiovisual* que puede ser habitado por varios espectadores—, y así trata de emular la manera como el espacio de migración es habitado por los actores referidos y representados.

De manera particular, uno de los videos de *Sahara Chronicle* incluye algunos registros de los esfuerzos realizados para frenar las fluctuantes corrientes migratorias a través de Marruecos, Mauritania y Libia, muestra los recursos que las autoridades despliegan para respaldar la política de contención: patrullas todo terreno que inspeccionan la frontera, aviones de hélice para las áreas internas y drones para vigilar desde lo alto. En la propuesta artística, las imágenes obtenidas de estas maniobras son intervenidas con un texto sobrepuesto por Biemann para frustrar la visión de poder. De esta manera, el texto es una contribución de solidaridad para los migrantes en tránsito. Paralelamente, la artista visibiliza a las poblaciones que actúan como cómplices y apoyo de los que se desplazan.

Otro video que forma parte de *Sahara Chronicle* muestra las tecnologías de vigilancia más avanzadas y sofisticadas que comúnmente se despliegan en misiones militares. De manera paradigmática, Libia ha recibido nuevos modelos de aviones no tripulados de Alemania a cambio de su demostración activa para obstaculizar el flujo migratorio hacia Europa. Esta vigilancia equipara a los migrantes con *el enemigo*, pues se intenta frenar su avance a toda costa, utilizan drones que se desplazan por las fronteras del desierto y transmiten datos a un receptor remoto en tiempo real. Son máquinas equipadas con visión nocturna y térmica que extiende la vigilancia a situaciones invisibles para el ojo humano.

Además de las imágenes y el texto, la banda sonora completa los videos con diversas capas de grabaciones del Sahara y estaciones de radio y televisión del Medio Oriente, mezcladas con sonidos electrónicos, fragmentos de música y viento. Así pues, la propuesta aborda el hecho de que el espacio migratorio no puede ser

documentado de manera convencional. Para intentar abordarlo y cuestionarlo es importante ingresar a estratos de señal más etéreos, a los lugares que son creados mediante la transmisión de sonidos e información, territorios que producen de manera implacable y excesiva una producción de significado limitada.

Para contrarrestar los videos antes descritos sobre el despliegue de tecnología por parte de las autoridades, Biemann presenta otros filmes que muestran la dura realidad que experimentan al cruzar las fronteras aquellos que no tienen visa y que han sido capturados en el centro de deportación en Laayoune, en Sahara Occidental, antiguamente una prisión colonial. En el momento de la filmación este centro se encuentra sobrepoblado por quienes se desplazan y son aprehendidos en su trayecto. El lugar detiene a migrantes con hambre, debilidad, enfermedad y ojos quemados por el sol, padecimientos que sólo son percibidos por los que se desplazan como obstáculos a vencer. Lo importante es alcanzar un nuevo lugar para establecerse, pero una vez detenidos, sus esperanzas de llegar a Europa se han deslizado. De sus trayectorias sólo quedan rastros, arquitecturas frágiles que fueron construyendo en las remotas dunas del desierto en donde permanecieron días o semanas esperando la oportunidad de seguir adelante en su recorrido.

Como contraste a esta situación, Biemann filma una de las terminales de camiones donde se aborda el transporte para cruzar el desierto de Agadez, ciudad ubicada en el corazón de Nigeria —conocida como la *puerta sur*— que conduce a las rutas principales que comienzan en el oeste de África y van hacia la cuenca sahariana, lugar estratégico donde se desarrolla el comercio transahariano, centro y capital de los tuareg. Biemann documenta la partida del *éxodo* de jóvenes —una mayoría de hombres y algunas mujeres— que provienen de África Occidental y que buscan una vida mejor en el Magreb o Europa.

Como contraposición a las imágenes fallidas del centro de deportación, este video muestra un momento de esperanza, en el que todo puede ser posible. Los pasajeros abordan autobuses en este punto y creen que su aventura se puede concretar, el anhelo de acceder a los mercados laborales del norte es un elemento que les brinda cohesión. Se unen en una misma situación y contribuyen a un elaborado sistema de intercambio de información, encauzamiento y organización social que abarca la inmensidad de la región del Sahara, al tiempo que crean un

espacio translocal que existe gracias a estas prácticas sociales. De esta manera, cada individuo forma parte de una red humana que facilita infraestructuras materiales y permanentes y se integran a un proceso de espacialización en el que impera el deseo y la ansiedad, la obstinación y la vulnerabilidad.

Sahara Chronicle permite presenciar una reconfiguración geográfica a gran escala activada mediante las prácticas cada vez más comunes de la migración. Así, los desplazamientos son altamente flexibles; quienes forman parte de éstos pueden readaptar o cambiar sus rutas, reorganizarse y ocultarse en un tiempo récord. Los migrantes luchan contra el capitalismo global que pretende su inmovilización para mantener el orden, un estatus que los priva del derecho de trasladarse. La atención del video se centra en las prácticas rebeldes y obstinadas, en agentes que resisten y eluden cualquier intento para disciplinarlos.

En conjunto, los videos de *Sahara Chronicle* funcionan como un contrapunto frente a las imágenes que se difunden en los medios de comunicación occidentales, que representan muy parcialmente la migración ilegal a Europa. En general, se centran en los fracasos de los migrantes varados, los naufragos y celebran los esfuerzos policiales que capturan a los que consideran transgresores. Los medios parecen condensar la realidad en símbolos, llevando todo el problema a un discurso que deteriora la realidad. De manera repetitiva, lo que se presenta en los medios de comunicación es la intercepción de los migrantes, su captura en el transcurso del viaje, antes de llegar a su destino, algunas veces en las embarcaciones a la deriva cerca de Senegal o en el desierto. Bajo esta mirada los migrantes sólo son *exhibidos* como parte de una constante reiteración que induce a verlos como ilegales.

Aunque durante el desplazamiento los migrantes prefieren la invisibilidad, pues es necesario pasar inadvertidos, para no ser detectados por los sistemas que quieren frenar su movilidad y así evitar un problema en el sistema de control de acceso a los países. Hacer imágenes de estos procedimientos trae a la luz un sistema que funciona mejor en la clandestinidad; descubrirlo y documentarlo significa su final simbólico. Los medios de comunicación utilizan una idea presente en la conciencia social, en la que el deseo de saber sobre actividades clandestinas coincide con la ansiedad de ver estas transgresiones resultas, hecho que promueve una difusión reiterada y fomenta la fascinación por las imágenes de inmigrantes

ilegales capturados.

La situación para los migrantes es complicada, ellos encarnan un tipo de injusticia que necesita estar oculto. En las noticias nunca se profundiza en los problemas que orillan a los migrantes a desplazarse, sólo se enfatiza que su presencia crea un “desorden” en las localidades a las que llegan. Los medios de comunicación se reservan informar que los flujos migratorios son las consecuencias del periodo colonial, tampoco muestran la lista de espera de los miles de individuos que solicitan la ciudadanía. Frente a estos hechos es necesario concebir de un modo diferente y más adecuado la distribución de la economía y la vivienda en el planeta, y así evitar la existencia —cada vez más común— de los *translocales*, personas sin ciudadanía y privados de los derechos que ésta conlleva.

En definitiva, el arte de Biemann proporciona una profunda visión de las complejas circunstancias que implica la condición humana. Su obra ofrece una *representación sostenible* que se opone a las imágenes perpetuadas en los medios de comunicación, así como constituye un arte presente en las constantes y notables transformaciones presentadas como crisis, como emergencias que requieren acciones inmediatas frente a la migración.

El creciente fracaso de la sostenibilidad de la subsistencia de las regiones del sur es la razón de la migración. Como arquetipo se puede revisar Sahel, la zona de transición entre el desierto del Sahara al norte y la sabana sudanesa al sur, extendida hacia el norte del continente africano, lugar en donde sus habitantes han perdido un tercio de la viabilidad de su tierra debido a la desertificación en las últimas dos décadas, deterioros que se manifiestan en la región y que han devenido durante un largo periodo. La historia del lugar da cuenta de cómo todo lo que se hace alrededor del mundo está interconectado. El estilo de vida occidental —aunque no tenga la intención— posee un efecto sobre el cambio climático y, por tanto, sobre los pastores de Sahel. Propiciar la atención sobre estas situaciones más que una herramienta crítica es una actitud que refleja la conciencia contemporánea de cómo transcurre la vida occidental *versus* africana.

En conclusión, las imágenes de Biemann son representaciones que constituyen significados y consecuencias de lo que sucede en otros lugares, significados relacionados con diferentes espacios y situaciones. Sus obras ofrecen una posibilidad para pensar en la sostenibilidad y en cómo las acciones que se

llevan a cabo en un lugar afectan directamente lo que sucede en otro, en un país lejano. Permiten reflexionar sobre la contención y movilidad, control y resistencia como parte de las dinámicas sociales que imperan en la actualidad.

***Contained Mobility*, Ursula Biemann, 2004.**



Ursula Biemann. Fotogramas de video. *Contained Mobility* (2004).

Ursula Biemann también ha explorado el desplazamiento desde su obra *Contained Mobility* (2004), pieza que le posibilita reflexionar y organizar ideas que contribuyen para explicar el fenómeno de la migración, percepciones que parten de la observación y que son transcritas al siguiente prólogo:

Al entrar en el puerto, el viajero deja la condición del mar ilimitado —un espacio transitable de inmensidad marítima— para desembarcar en un lugar en alta mar, en un mundo que contiene, que sólo tolera un estado translocal de no ser de este lugar, ni realmente de cualquier otro, pero de existir en una permanente condición de no pertenencia, bajo un carácter jurídico de no existencia. El viajero significa el cuerpo itinerante, atado a una cadena de territorios, que nunca llega a un destino final. Explorando los protocolos de acceso una y otra vez, se mueve por lugares inciviles, espera por un estatus en espacios fuera de lo social, sólo para permanecer suspendido en el lapso post-humanista. Lo que solía ser un estado de extensión temporal —la supervivencia en el espacio de tiempo del emplazamiento legal— se ha convertido en el principal modo de subsistencia de la migración. Conectado pero segregado, forma parte del sistema mundial de la movilidad contenida.²⁴³

Contained Mobility se enfoca en analizar el espacio temporal suspendido que caracteriza la existencia translocal de las personas y las políticas de movilidad y

²⁴³ Ursula Biemann, *Mission Reports. Artistic Practice in the Field. Video Works 1998-2008*, Suiza: Bildmuseet UMEÅ University, 2008, p. 62. [La traducción es mía]

contención. Explora la condición actual que ha surgido de los cambios que ocurren en —y alrededor— de las regulaciones de movimientos de migrantes que se dirigen hacia Europa. El título de la obra compuesto por *contención y movilidad* rescata términos utilizados para enfatizar una paradoja que puede ser tomada como particularidad de la actualidad, en la cual, el desplazamiento sólo puede ser ejercido por algunos cuantos privilegiados y para el resto se pretende que sea totalmente controlado.

La obra enfatiza algunas de las estrictas medidas implementadas bajo el acuerdo de Schengen,²⁴⁴ disposiciones que se consolidan después del 11 de septiembre de 2001. Con esto, cada vez más migrantes son rechazados en su intento por ingresar al espacio europeo de manera regular, aunque, muchos de ellos han encontrado soluciones para superar las barreras impuestas. Puesto que reconocen el asilo como único canal para hacerlo de manera legal, aunque este sea cada vez es más difícil de obtener.

En teoría, los países europeos mantienen el derecho al asilo establecido en las Convenciones de Ginebra²⁴⁵ —mediante un acuerdo básico de cultura humanista—; no obstante, en cada punto fronterizo se implementan medidas legales y prácticas que imposibilitan el acceso a este derecho. *Contained Mobility* analiza métodos y tecnologías que han sido desarrolladas por autoridades para disciplinar y controlar el movimiento de mercancías y personas, al tiempo que se interesa en quienes se desplazan para burlar las restricciones para lograr movilidad y seguridad.

Así pues, los puntos fronterizos se constituyen como sitios de encuentro entre el deseo y la autodeterminación que motivan el desplazamiento de los inmigrantes y el control de las autoridades por tratar de detenerlo. La obra de Biemann aborda ambas estrategias y sugiere su *correlación*. En su propuesta, un

²⁴⁴ Schengen es un acuerdo a partir del cual varios países de Europa suprimen los controles en las fronteras interiores (entre países) y trasladan esos controles a las fronteras exteriores. El acuerdo firmado en Schengen entra en vigor en 1995 y establece un espacio común por el que puede circular libremente toda persona que haya entrado regularmente por una frontera exterior o resida en uno de los países que aplica el convenio. Los países que forman parte del espacio Schengen son: Alemania, Austria, Bélgica, Dinamarca, Eslovaquia, Eslovenia, España, Estonia, Finlandia, Francia, Grecia, Hungría, Islandia, Italia, Letonia, Liechtenstein, Lituania, Luxemburgo, Malta, Noruega, Países Bajos, Polonia, Portugal, República Checa, Suecia y Suiza.

²⁴⁵ Se le conoce como Convenciones de Ginebra al conjunto de los cuatro convenios internacionales que regulan el derecho internacional humanitario, cuyo propósito es proteger a las víctimas de conflictos armados.

contenedor de envío —regularmente utilizado en los puertos— se convierte en un símbolo propicio para representar características contradictorias entre sí: por un lado de confinamiento, y por otro, de movimiento sistematizado a través del mundo.

Por lo anterior, el teórico cultural Imre Szeman²⁴⁶ propone que *Contained Mobility* ofrece una visión directa, contundente y comprometida con las formas en las que en la actualidad los sujetos están inmersos en una red de asuntos y sistemas legales, geográficos, políticos y económicos que dan forma y determinan la *pertenencia*, aspecto fundamental para el devenir del ser humano.

Cabe señalar que la experiencia de la globalización contribuye a conectar la cuestión de la *identidad* con las tecnologías creadas para dividir, organizar, distribuir, prohibir, emplazar y desplazar. Biemann analiza este tema a través de la *historia* de Anatol K. Zimmermann —quien vive en un contenedor como el antes mencionado—, refugiado bielorruso nacido en un campo de detención laboral en el Gulag, habita en un lugar *entre naciones* suspendido en el limbo durante un tiempo indefinido. En su juventud es discriminado por pertenecer a la etnia alemana mientras estuvo en Rusia, al tiempo que el Estado lo consideraba disidente. Su situación política se define como estado de excepción,²⁴⁷ incierta por no tener ciudadanía.

Para profundizar sobre esta situación, la obra expone —a través de imágenes captadas por medio de una cámara web— a Anatol, quien utiliza la tecnología para encontrar lagunas en el acuerdo de Schengen, y así evadir el estado de excepción en que se encuentra desde mediados de la década de los noventa. Anatol ha trabajado en Polonia y, en repetidas ocasiones ha intentado ingresar a la Unión Europea: primero, nadando a través del río helado Neisse para llegar a Alemania, después, cruzando montañas y pantanos en Hungría o Eslovenia —las evidencias de estas acciones son presentadas en la obra a través de algunos documentos de captura, internamiento y escape—, sucesos que forman parte de su odisea para cruzar las fronteras europeas de manera ilegal.

²⁴⁶ Ursula Biemann, Imre Szeman, "Forced Transit: A Dialogue on Black Sea Files and Contained Mobility" en *Political Typographies*, Barcelona: Fundacio Tapies/Actar, 2007, pp. 35-45.

²⁴⁷ El *estado de excepción* es un mecanismo a través del cual se altera la situación de normalidad y regularidad de los derechos y libertades de las personas garantizadas por la Constitución Política, debido a razones extraordinarias y graves, con la finalidad de proteger otro bien mayor.

Anatol representa los cuerpos itinerantes que no llegan a su destino final, su existencia es translocal, pues no se le considera parte de algún sistema judicial, se encuentra en una especie de limbo político y social. Su presencia es captada a través de una cámara de vigilancia, un acto de observación —que pareciera ser muy simple—, pero que la artista utiliza para simbolizar el colapso de la frontera que separa la vida pública de la privada. De esta manera, Biemann expande la *mirada* de vigilancia y cuestiona el control que se pretende ejercer sobre las personas cuando se clasifican entre refugiados irregulares, exiliados, migrantes y ciudadanos, debate la distinción que separa a quienes tienen derechos y quienes no, problema que se ha intensificado con la migración, puesto que los individuos que se desplazan quedan fuera de una representación política que los acoja.

En este sentido, los Estados nación intentan mantener a los desplazados en zonas de tránsito extraterritorial en donde las constituciones nacionales no pueden ser aplicadas y, por tanto, tampoco violadas. De esta manera, las situaciones prolongadas de suspensión legal son experimentadas por cada vez más personas al negarles el derecho a establecerse en algún lugar. Así, lo que solía ser un estado de excepción se ha consolidado poco a poco como un modo primario de subsistencia migratoria. Los lugares provisionales como campamentos o refugios, además de los complicados procedimientos para conseguir el asilo, convierten a los migrantes en algo menos que humanos, pues contribuyen a suspender sus derechos básicos. *Contained Mobility*, desde el mundo del arte, intenta visibilizar esta situación y demostrar que la actualidad es un momento para comprender las cualidades que caracterizan este tema, para debatir, tomar acción y transformar desde otros sectores de la sociedad.

La obra yuxtapone la realidad del sistema global que controla los contenedores de carga y migración humana, Biemann reúne estos elementos para dirigir la mirada hacia la red que los regula de manera global —especialmente en los principales nodos representados en puertos marítimos y aeropuertos—, lugares que utilizan tecnología cada vez más sofisticada para gestionar y controlar flujos globales, mismos que son enfrentados por migrantes a través de tácticas ingeniosas y estrategias que desafían, cuestionan y evaden las prórrogas de acceso a las comunidades políticas y el despliegue de opresión en los espacios a los que llegan.

Conviene destacar que la obra contribuye para que la *resistencia* gestada en la migración se expanda más allá de los espacios donde la dominación se lleva a cabo y así “tiene lugar” en otros sitios, es decir, el arte contribuye para teorizar, cuestionar y visualizar dicha resistencia. *Contained Mobility*, además de ofrecer una visión de las operaciones tecnológicas que constituyen la red de control, propone un contrapunto al mostrar la movilidad y el desplazamiento. De esta manera, la resistencia se define no necesariamente en oposición a un poder específico, sino que deja su impronta en las tácticas que se desarrollan para la supervivencia y el empoderamiento de cada uno de los migrantes, representados por Anatol.

Contained Mobility se erige como una *reconstrucción* que *recrea* una situación muy cercana a la realidad. Cada imagen forma parte de representaciones artificiales, incluso, el paisaje marino es una simulación. En conjunto, la propuesta artística es un montaje visual de datos digitales dispuestos en escena. Biemann aborda la cuestión de la *representación documental* y su utilización por parte del Estado para conocer, identificar y reconocer a cada migrante que intenta acceder a su territorio. La obra enfatiza el carácter testimonial de la fotografía y el video, y su utilización en sistemas de vigilancia, puesto que las imágenes que se obtienen de éstas se emplean como evidencia judicial. Así, la propuesta se enfoca en el estado de suspensión —fuera de la representación legal— cada vez más común en todo el mundo.

En este sentido, la artista reflexiona sobre el testimonio de las imágenes, así como la debilidad de éste: en el video esto queda claro cuando Anatol desaparece de la pantalla y se ubica en un punto donde no es percibido por la cámara, destaca los puntos ciegos que funcionan como una metáfora de las lagunas del sistema de vigilancia. Su obra es performativa, pues reflexiona sobre el medio en el que se realiza, es decir, cuestiona la fotografía y el video.

Por consiguiente, las imágenes que conforman *Contained Mobility* no pertenecen a una realidad concreta, no obstante, el texto y la situación se basan en un caso particular, pues Biemann extrae y reproduce la complicada e itinerante biografía de Anatol con la mayor precisión posible; para conseguirlo realiza entrevistas con él en su ubicación temporal en Liverpool. De esta manera, la artista se apropia e introduce la entrevista (trámite que se requiere para solicitar asilo) al mundo del arte, y la traslada a un contexto en donde puede tener visibilidad y

resonancia.

Ahora bien, el video que inició como una investigación artística se fue transformando en un documento que contiene información de un caso migratorio por resolver —como muchos otros que corresponden a inmigrantes que se encuentran en ese limbo político, privados de sus derechos.

Biemann se involucra tanto en su obra que ofrece comprarle un pasaporte polaco antes de que Polonia fuera parte de la Unión Europea, para que, de esta manera, sólo reemplazará ese pasaporte por uno de la Unión Europea; pues, al ser criado cerca de Polonia y hablar el idioma, parecía que era la forma más adecuada para que él obtuviera la tan esperada libre circulación. Sin embargo, Anatol declina la oferta y continúa con su condición de sujeto *translocal*, fuera de los regímenes y controles políticos y sociales. Con lo anterior, la artista muestra dedicación y sensibilidad frente a la cuestión ética que aborda en su obra. En uno de sus textos explica que intenta ayudar al protagonista, hecho que debate si la intervención directa en la justicia social y política es más importante que la representación estética de la misma.²⁴⁸

1.3.2 ROGELIO LÓPEZ CUENCA. ESTUDIO DE CASO

El tema de la producción artística y reflexiva conlleva reconocer a los artistas como teóricos, así pues, resulta conveniente acercarse a la propuesta artística de Rogelio López Cuenca. Nace en 1959 en Nerja, Málaga, comienza su carrera en los años ochenta, cuestiona elementos que han sido afectados y rebasados por las sociedades contemporáneas, como construcción de identidad, migración y racismo, además interroga y se acerca al análisis de los medios de comunicación y la crítica cultural. Sus obras parten de las artes visuales, creación literaria y ciencias sociales; se desarrollan en el cruce de la poesía con las artes visuales y los medios de comunicación de masas, su práctica es una poesía visual que se mueve dentro de la tradición de la crítica institucional y los residuos del pop. Sus propuestas desbordan y reflexionan sobre lo histórico, señalan efectos del colonialismo, hablan sobre las nuevas formas de adquisición material y simbólica

²⁴⁸ Ursula Biemann, *Mission Reports. Artistic Practice in the Field. Video Works 1998-2008*, Suiza Bildmuseet UMEÅ University, 2008, p. 59.

que induce el capitalismo, y contribuyen para cuestionar la “verdad”. Muchas de sus obras forman parte de la colección de museos, como MACBA, Reina Sofía o Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, por mencionar algunos.

Alrededor de 1992, eventos como el V centenario del Descubrimiento de América, la Exposición Universal de Sevilla, la Capitalidad Cultural de Madrid y las Olimpiadas de Barcelona, provocan un punto de inflexión en su obra, a partir de entonces, realiza distintas intervenciones críticas sobre el sistema contemporáneo, en las que se reflejan aspectos, como políticas migratorias, memoria histórica y distintas consecuencias del capitalismo económico.

El artista recupera imágenes y textos de distintos medios de comunicación relacionados con *alta* y *baja* cultura, y los coloca en dispositivos publicitarios o comerciales en espacios públicos para denunciar situaciones de violencia y discriminación que operan, tanto de manera histórica como actual. La incursión de su obra en el ámbito del museo genera una ruptura de diferentes sistemas de circulación de imágenes, y así propicia una reflexión de asuntos como la unicidad de la obra de arte y el espacio de contemplación convencional, es decir, cuestiona el continente y el contenido del arte.

El paraíso es de los extraños, Rogelio López Cuenca, 1999 a la fecha



Me he tendido como un muerto sobre el árabe tapiz



y el opio, el dulce veneno del color de la esmeralda

me ha llevado a las regiones de un quimérico país

Rogelio López Cuenca. Imágenes varias. *El paraíso es de los extraños* (1999 a la fecha).

El paraíso es de los extraños comienza en 1999 y continúa desarrollándose hasta el momento. Se configura como un proyecto abierto que plantea analizar la construcción de la imagen del mundo árabe-islámico²⁴⁹ en Occidente, a través de publicaciones, cursos, talleres y exposiciones. El objetivo de la obra consiste en explorar algunos elementos que se reconocen como pertenecientes al mundo árabe-islámico. El artista disecciona sus *significados* —algunos abiertos, otros cerrados, algunos sutiles y otros más marcados— que sirven de vehículo en contextos culturales específicos. La obra cuestiona desde dónde se producen ciertas imágenes y discursos, y cómo la industria cultural crea, mantiene y rebasa estereotipos que se pueden subvertir mediante una crítica que devela algunos mecanismos de la representación colonial y neocolonial.²⁵⁰

En este sentido, la constitución del objeto de estudio es compleja, pues va más allá de la simple referencia a la relación que se establece con quien se considera *Otro*. La propuesta examina procesos de definición de *identidad* establecidos mediante de una búsqueda de oposiciones, pues implican la exclusión de elementos que son susceptibles de interferir en la integridad de la imagen, de manera que pareciera que la cultura dominante de occidente rehúsa el conocimiento de las aportaciones árabes a su civilización, aunque en realidad es un

²⁴⁹ Utilizado para designar al conjunto de países en donde habitan los pueblos árabe e islámico o donde el idioma es mayoritario, territorios muy cercanos a España, entre estos la totalidad de la península arábiga, Magreb y parte de África.

²⁵⁰ Véase: <<https://www.lopezcuenca.com/el-paraiso-es-de-los-extranos/>>. Consultado en marzo de 2021.

rechazo consciente y deliberado por parte de las élites que controlan la industria cultural.

Es pertinente aclarar que *El paraíso es de los extraños* permite acercarse a la migración de una forma más sutil que las obras anteriormente analizadas; se constituye como una propuesta que desmonta la configuración que se ha establecido para asimilar algunos rasgos de la cultura dominante —que generalmente, proviene del pasado glorioso del mundo árabe-europeo—, al tiempo que contribuye a desaparecer algunas características que no pueden ser incorporadas en la cultura europea contemporánea a través de la configuración y radicalización del *Otro* en el barbarismo. En la obra, estas cuestiones quedan evidenciadas, a partir de relacionar aspectos que provienen del turismo y de la migración, dos formas que tensan y cambian de manera drástica el territorio, ya que por un lado se glorifica el pasado árabe como herencia histórica del lugar bajo las formas de la industrialización y comercialización que se concentran en el turismo y por otro, se impulsa un temor por el cambio estético y político que sucede en las ciudades con las migraciones.

Cabe recordar que *El paraíso es de los extraños* no pretende debatir o *hacer una construcción* del *Otro*, sino poner en evidencia los modos en que la política de la representación se ejecuta desde una posición de dominación que estabiliza una representación gráfica de lo real en formaciones homogéneas que perpetúan los sistemas de expulsión y exclusión. De esta manera, el trabajo de López Cuenca enfrenta al espectador por medio de operaciones propias del sistema de signos y pone en tensión el referente para cuestionar y movilizar significados y así lograr otra producción de subjetivaciones y subjetividades. Vale la pena advertir que su propuesta funciona como una crítica cultural donde el arte es un dispositivo de desestabilización y desbordamiento cercano a lo arqueológico que pone sobre la superficie las capas de un sistema de producción y hace posible su descripción y cuestionamiento.

A través de *El paraíso es de los extraños*, López Cuenca evidencia los discursos esencialistas en torno a *permanencia, pertenencia, tránsito y traducción*, además de *identidad colectiva y procesos de exclusión social*. Es un proyecto que inicia en un momento de conflicto entre los países que se encuentran en las riberas norte y sur del Mediterráneo Occidental, una propuesta que toma en cuenta el

estallido de la violencia integrista entre Argelia y Túnez, además del cierre de las fronteras europeas y el endurecimiento en la concesión de visados exigidos por el acuerdo de Schengen, situación que con el tiempo se ha intensificado.

Al tomar en cuenta estos sucesos, adquiere relevancia el título del proyecto, según lo explica López Cuenca, procede de un *hadiz*:²⁵¹

A aquellos hombres que, por no haber emigrado, vivían en la más cruel de las torturas, el muftí les dio el nombre de Gurabah, Extraños, remitiéndose así a la Palabra del Mensajero de Dios: “El islam ha empezado siendo extraño y seguirá siendo extraño hasta el final. El paraíso es de los extraños.”²⁵²

La obra es un trabajo en curso que se va adaptando a la actualidad, a los espacios y formatos que surgen en cada una de sus etapas. El artista pretende que su propuesta se constituya como un seminario nómada, un grupo transeúnte de trabajo, lectura, reflexión y producción, que genere en cada una de sus etapas acciones que respondan y se correspondan con cada situación. Así pues, cuestiona los mecanismos de representación que imponen una imagen estereotipada del mundo árabe-islámico basado en un sustrato ideológico que se fundamenta en una distinción ontológica y epistemológica entre oriente y occidente que parece reducirse a un modo natural de sus situaciones históricas desiguales, en donde Occidente parece ser más avanzado, mientras que Oriente es concebido como un lugar sin historia, esencial, inamovible y redundante, ideas que garantizan su atemporalidad.

En este sentido, la obra de López Cuenca incita a debatir la mirada generalizadora, simplificadora y racista que no reconoce individuos sino grupos, invita a la supresión de juicios éticos que promueven un falso respeto, ya que contribuyen a pensamientos y actitudes de inhibición ante injusticias, como la falta de libertades políticas o la explotación del trabajo, que en última instancia pueden llegar a favorecer sólo a los residentes o locales de manera económica o política.

Su obra expande los aportes y elementos teóricos relacionados con el tema de la migración al revisar algunos elementos que incitan a la fascinación y el miedo

²⁵¹ *Hadiz* es un dicho atribuido por la tradición al profeta, por tanto, no forma parte de las revelaciones incluidas en el Corán.

²⁵² Citado en la novela de Amin Maalouf, *León el Africano*.

característicos de la relación con los *Otros* por medio de una idealización negativa producida por la industria cultural que dispersa cierto miedo a la migración, a la invasión de los necesitados. Incluso, podría decirse que es un miedo desarrollado bajo dos vertientes: la primera como un racismo excluyente xenófobo y la otra como un miedo disfrazado de tolerancia y, que de alguna manera, disimula la diferencia con un discurso multiculturalista que oculta el racismo mientras proclama defender las diferencias, actitud que se interesa por el consumo de los aspectos más superficiales de una cultura y así condena al *Otro* a una alteridad obligada.

El paraíso es de los extraños propone un recorrido histórico a través de las diferentes miradas que han contribuido a la fijación de la imagen del *moro* en la cultura occidental, destaca sobre todo las relaciones que suceden entre Europa y España a través los territorios situados en la costa noroccidental africana, conocidos como el Magreb, lugares cuyos límites no se presentan tan marcados como para separar Oriente de Occidente, es un lugar donde el Islam se percibe como cultura y no sólo como práctica religiosa, pues se ha ido insertado en el centro de la vida de cada vez más europeos, no sólo como una evocación sino como una realidad; de hecho, sus habitantes no se encuentran en la periferia, son vecinos y habitantes de España y Europa, en este sentido, los términos *europeo* y *musulmán* dejan de ser excluyentes uno del otro.

La obra de López Cuenca se constituye como un trabajo de crítica que, de varias maneras y a través de diferentes obras, permite reflexionar sobre una de las más invasivas y violentas formas de dominación de la lógica civilizadora de Occidente: la representación. *El paraíso es de los extraños* mezcla la actividad del arqueólogo con la del archivista y permite encontrar en el arte un dispositivo de crítica cultural que analiza las condiciones de posibilidad sobre las que se sostiene el sistema de representación en el mundo occidental y, al mismo tiempo, cuestiona su condición de verdad. Al trabajar con la recopilación de imágenes y documentos, además de la cuestión de significados y significantes, transgrede el índice de la representación para polemizar la supuesta correspondencia entre lo que se representa:²⁵³el significante (o la imagen) y su significado.

²⁵³ El signo lingüístico es la asociación de un significante y un significado; el significante es el portador de la imagen acústica y el significado, la expresión de un concepto o un contenido.

La esencia inevitablemente política del proyecto de López Cuenca desestabiliza estereotipos con materiales y signos propios de la cultura visual, para lograr un montaje —o deconstrucción— de imágenes, signos y representaciones orientales y occidentales; también promueve un espacio de tensión útil para cuestionar prejuicios y miedos hacia los árabes, percibidos como los *Otros*; además, brinda al espectador la oportunidad de erradicar la idea que permea al concepto de diferencia como sinónimo de amenaza, pues al clasificar — anteponiendo una preconcepción históricamente negativa— a los árabes como *árabes* no permite percibirlos como personas.

En este sentido, *El paraíso es de los extraños* parte de la manipulación libre, personal e inquisitiva que el artista ejerce directamente sobre las imágenes y textos, y en consecuencia fomenta una exploración crítica de los materiales que intervienen en la concepción del *Otro*. Así, construye su obra por medio de nuevos discursos narrativos que permiten repensar la aparente neutralidad de las convenciones simbólicas contenidas en carteles, recortes de folletos turísticos, encuadres de prensa, cromos, portadas de revistas, imágenes y frases publicitarias.

De esta manera, López Cuenca elabora, en primer lugar, una propuesta visual y narrativa que cuestiona los parámetros socioculturales dominantes y la manera cómo éstos monopolizan los códigos lingüísticos y de comunicación que definen al “extraño”, con base en una permanente actualización de los temas del pasado; y en segundo lugar, delinea la configuración del *Otro*, fundamental para entender las políticas de representación contemporáneas, no sólo las basadas en la representación —que mantienen la abstracción y exclusión como estructura de una sociedad—, sino en las políticas que determinan la distribución de funciones y lugares para los sujetos, donde algunos pertenecen al *demos* y otros apenas figuran pero no forman parte.

En conclusión, la obra constituye un proyecto determinado por el libre ejercicio de la lógica asociativa del artista que así como habla de los *Otros*, también apela a quienes la observan y participan en ella, al relacionar y cuestionar las imágenes en función de los *Otros* proyectados en ésta.

Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*, Amado Alonso (trad., pról. y notas). Madrid: Alianza, 1987, pp. 322-324.

1.4 PRÁCTICAS ARTÍSTICAS E INSERCIONES POLÍTICAS

Para establecer las inserciones políticas que puedan ejercer las prácticas artísticas, resulta conveniente definir la relación entre el arte y la política. Jacques Rancière en su libro *Sobre políticas estéticas* ofrece una definición al respecto: “la política consiste en reconfigurar la división de lo sensible, en introducir sujetos y objetos nuevos, en hacer visible aquello que no lo era”.²⁵⁴ Entretanto, la estética es definida por el autor como una forma de aprehensión de lo sensible, en donde las prácticas y las formas de visibilidad del arte intervendrán de cierto modo en la división y reconfiguración de lo político sensible, pues también “recortan espacios y tiempos, sujetos y objetos, lo común y lo particular”.²⁵⁵

En este sentido, política y estética reconfiguran lo sensible, por tanto, el arte, según Rancière, expresa una experiencia espacio temporal específica que en su “función comunitaria” construye espacios y relaciones que resignifican territorios comunes, tanto material como simbólicamente. Entonces, se puede proponer que el arte es político “por el tipo de tiempo y de espacio que establece y por la manera en que divide ese tiempo y puebla ese espacio”.²⁵⁶

Los artistas que se analizan en este trabajo más que hacer *arte político*, participan de la política y estructuran el arte como un modo de reconfiguración de lo sensible. Desde un sentido amplio y procesual reflexionan sobre la migración y crean presencias con sus obras. En relación con esto, el filósofo Theodor Adorno apunta que la importancia radical del arte se debe fundamentalmente a su capacidad de hacer visibles los conflictos que pueblan la esfera política y que suelen pasar inadvertidos entre las luchas ideológicas. Así, Adorno defiende el valor político del arte que propicia una práctica posible, es decir, un modo de comportarse en que las experiencias históricas concretas pueden ser asumidas plenamente.²⁵⁷

Aunque la propuesta de Adorno es muy interesante, cabe reconocer que los artistas no resuelven ninguna situación política, aunque sí trabajan para resignificar lo sensible y contribuyen para analizar el espacio y las posibilidades

²⁵⁴ Jacques Rancière, *Sobre políticas estéticas*, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2005, p. 13-36

²⁵⁵ Jacques Rancière, *Op. cit.*, p. 19.

²⁵⁶ Jacques Rancière, *Ibidem*.

²⁵⁷ Theodor Walter Adorno (1970), *Teoría estética. Obra Completa*, 7, Madrid: Akal, 2004, pp. 410-413.

para relacionarse con éste.²⁵⁸ Así pues, el artista es productor de nuevas relaciones entre elementos de lo sensible y, en consecuencia, obras y prácticas abordan algunas de las cuestiones esenciales que conforman la vida.

De esta manera, analizar las posibilidades políticas de las obras implica observar sus condiciones de surgimiento y circulación, estudiar los discursos que las animan y atraviesan, además de examinar el tipo de relaciones que se establecen entre artistas u obras y el ámbito institucional del arte hacia distintos contextos culturales y sociales.

El arte —en amplio sentido— puede ser entendido como una práctica estética que se instaura en el escenario de lo social, escenario donde las obras adquieren un potencial de crítica política, pues permiten visibilizar e influenciar situaciones asimétricas para su transformación. No obstante, las instituciones del arte intervienen para provocar cierta neutralidad sobre las prácticas artísticas, ya que las fuerzas económicas, culturales y políticas hegemónicas pueden condicionar el posicionamiento crítico de los artistas con intenciones transformativas y de resistencia, mientras que algunos otros se sitúan en la frontera, lugar privilegiado que les permite erigir un arte abiertamente crítico frente al tema de la migración, al tiempo que logran eximirse de la imparcialidad que pueda imponer el mundo del arte.

Por tanto, los límites políticos de las propuestas son diferentes para cada artista; la mayoría articula sus prácticas con antagonismos y luchas de diferentes sectores sociales, y así se atribuyen responsabilidad sobre lo sensible y establecen un compromiso que conlleva la posibilidad de una transformación.

Jacques Rancière plantea que el arte permite una redistribución (en el espacio público del arte) de lo sensible, a medida que se hace visible lo que normalmente sería invisible, en este caso, el tema de la migración, la situación de los desplazados o bien las divisiones políticas y sociales.

Por último, es importante reconocer que a través de la visibilización o sensibilización que opera en las obras se interrumpe en la distribución de espacios de lo visible en la sociedad que normalmente intenta pasar por alto las profundas inequidades y divisiones sociales de las que participa. Así pues, el espacio —

²⁵⁸ Véase: Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid: Antonio Machado Libros, 2008, pp. 119-152.

supuestamente neutro y autónomo del arte— es interrumpido por una redistribución a través de obras que visibilizan lo invisible para fomentar la reflexión.

1.4.1 SURENDRA LAWOTI. ESTUDIO DE CASO

El arte *libre y renovador*²⁵⁹ pretende reflexionar sobre la realidad, ya que su raíz posee un carácter político. Aunque cabe aclarar que el arte y la política no establecen una relación unidireccional, sino que se vinculan a través de una vía doble que va de la estética a la política y viceversa. Así, el arte es potencialmente político, pues permite tomar distancia de lo que sucede en la realidad y rechazar la interferencia de los mensajes de la industria cultural y la parcialidad en los conflictos.

En parte, el arte político es consecuencia de situaciones sociales conflictivas, por tanto, las obras que se crean a partir de éstas pueden ser vistas como documentos de hechos reales, testimoniales que parten de la objetividad de la investigación del artista sobre el tema —en este caso de la migración—. De este modo, las propuestas artísticas pueden ser apreciadas como datos históricos y plásticos de las inquietudes del artista frente a su contexto, propuestas que refieren a la tensión de la realidad, alusiones de una conciencia social y política del mundo del arte.

Explicar puntualmente este tema requiere acudir a dos casos de estudio. El primero se dedica al artista Surendra Lawoti. Nace en Nepal y después de terminar sus estudios en la escuela secundaria en Katmandú se muda a Estados Unidos para continuar con su educación superior. Cursa licenciatura en fotografía en Columbia College Chicago en 1999 y una maestría en fotografía en Massachusetts College of Art and Design en 2005 en Boston. Actualmente vive en Toronto, donde es profesor adjunto de fotografía en Ontario College of Art and Design University.

Las propuestas artísticas de Lawoti parten de su interés por visibilizar problemas sociales, asimetrías políticas y activismo. Se interesa en transmitir la

²⁵⁹ Libre y renovador refieren a que el arte es producido por iniciativa del artista en función de su contexto, no por encargo de alguien en el poder, como había sucedido durante mucho tiempo en la producción del arte con el mecenazgo y después con la burguesía.

situación que experimentan individuos y grupos sociales segregados que forman parte de la periferia de la sociedad. Sus obras han sido exhibidas en galerías en Canadá, Estados Unidos, Nepal, Nueva Delhi, Países Bajos, Singapur y Colombia.

Surendra se reconoce como artista transnacional; se muda a Canadá después de vivir un tiempo en Estados Unidos, situación que le permite reflexionar sobre el sentido de identidad y vinculación con más de un país. Reconoce la conexión con Canadá pero también con Nepal, ambos son parte importante de su historia e identidad.

Durante el tiempo que estudia en Estados Unidos las restricciones de visa no le permiten regresar a Nepal; bajo estas circunstancias, desarrolla *Nepali Diaspora* (2003-2004), propuesta enfocada en los migrantes que nacen en Nepal pero que viven en Estados Unidos. De manera sutil y poética el fotógrafo se acerca al tema de la identidad y la asimilación; reflexiona sobre el hogar, la temporalidad, el anhelo y la pertenencia. La serie se desarrolla en las ciudades de Boston, Chicago y Michigan, Lawoti crea tomas fotográficas que contribuyen a suspender momentos específicos en el tiempo y *preservar* experiencias similares a la del artista.

Después de vivir en Estados Unidos, Lawoti se muda a Toronto y puede viajar a Nepal, lo que le permite una reconexión con su lugar de nacimiento que culmina en una serie de fotografías que narran la lucha de Nepal para convertirse en una democracia.

This Country is Yours, Surendra Lawoti, 2012-2016





Surendra Lawoti. Fotografías. *This Country is Yours* (2012-2016).

This Country is Yours reflexiona sobre la *transformación*, concepto que ha definido a Nepal durante los últimos años, a través de diferentes movimientos sociales que intentan derrocar al gobierno monárquico que gobierna a este país durante 239 años. Ante esta situación, los maoístas comienzan una guerra civil en 1996, para enfrentar a los rebeldes con el gobierno monárquico de Nepal, fenómeno que funciona como catalizador para el cambio.

Los maoístas reconocen este movimiento como *La guerra popular*; los disturbios civiles que inician con el movimiento se prolongan durante diez años, los enfrentamientos dejan más de quince mil muertos y desplazados y un gobierno interino que dirige al país con base en una constitución *provisional*, condición que da pie a interpretarla de diferentes maneras. Al final, Nepal queda en un estado de inestabilidad, hecho que facilita la intromisión —en asuntos locales— de India, Estados Unidos y China.

Cabe señalar que, aunque Surendra está físicamente ajeno al conflicto, se involucra lo suficiente para reconocer que la situación está cambiando social y políticamente en Nepal.

This Country is Yours comienza a desarrollarse en el verano de 2012; el artista comenta: “No estaba seguro de lo que buscaba, pero me concentré en la idea de la transformación”, recuerda, “sólo tenía un mes para realizar la serie, y como es difícil viajar por el país, me quedé en la ciudad. Mientras fotografiaba y editaba el

trabajo, me di cuenta de que tenía que documentar el cambio social”.²⁶⁰

En ese momento, la situación en Nepal se caracteriza por la dominación de hindúes sobre diferentes culturas, así que el trabajo de Surendra se concentra en retratar activistas y miembros de grupos minoritarios, incluidas personas homosexuales y transexual. El artista relata: “Tuvimos un rey que conquistó todas las pequeñas naciones y todas esas culturas diferentes fueron dominadas y homogeneizadas como hindúes. Así, el idioma y la religión de India comenzaron a difundirse hasta llegar a ser lo único, incluso, las mujeres fueron marginadas”.²⁶¹

La propuesta retrata a activistas que defienden grupos marginados — mujeres, indígenas, dalit (grupos "intocables"), madhesi (minorías regionales de las áreas adyacentes a las llanuras indias), la comunidad lesbiana, gay, bisexual, transexual y minorías religiosas— al tiempo que muestra lo vernáculo de lo social y político de Nepal mediante retratos y fotografías de asentamientos ilegales, desarrollos de viviendas de nueva construcción, oficinas de partidos políticos y otros lugares. La obra se enfoca en visibilizar a grupos vulnerables, como el pueblo madhesi que habita en las tierras planas del sur que forman la frontera con la India. Según explica el artista: “Los madhesi se ven diferentes a la mayoría de las personas de las montañas de Nepal”, razón por la cual son discriminadas, pues resulta fácil distinguirlos.

Cabe destacar que la distancia física de su lugar de origen le permite a Surendra desarrollar la habilidad de observar y darse cuenta de la asimetría que impera en Nepal, pero no sólo eso, estudiar en un lugar *hegemónico* como Estados Unidos le brinda una visibilidad internacional a su propuesta artística. Frente a esto, Lawoti apunta: “Los grupos minoritarios han marcado una gran diferencia en el proceso democrático, ahora hay partidos regionales que pueden influir en la política nacional”. Con el desplazamiento, el artista obtiene una nueva perspectiva y piensa que Nepal puede aprender de otros países que han experimentado procesos similares.

This Country is Yours favorece a contrarrestar el déficit de los grupos minoritarios. La obra se desarrolla paralelamente al proceso histórico de creación

²⁶⁰ Entrevista realizada a Surendra Lawoti por June Chua, 27 de noviembre de 2013.
<<http://rabble.ca/columnists/2013/11/nepals-social-political-changes-captured-photographs>>.
Consultada en abril de 2021.

²⁶¹ Entrevista realizada a Surendra Lawoti, *Ibidem*.

de la nueva constitución de Nepal. De esta manera, a través de sus fotografías crea una narrativa visual de transformación social y política, desde la perspectiva de seis grupos minoritarios que luchan por hacer de Nepal una sociedad más inclusiva y justa. *This Country is Yours* refiere a luchas políticas, liberación de grupos marginados, transformación, introspección, descubrimiento y liberación.

El trabajo de Surendra aborda temas como *hogar, migración, sentido de pérdida, anhelo y pertenencia*; refleja la experiencia humana en medio de las fuerzas de transformaciones sociales y políticas. La obra permite profundizar el tema de los límites políticos de las prácticas artísticas y reflexionar sobre el linde entre la *representación social* y el arte político, diferencia que parece estar ubicada en un espacio en donde lo visible y lo invisible cuestionan el orden de las cosas, posibilitando nuevos modos de sentir y, por ende, nuevas formas de subjetividad política. Así, mientras Surendra utiliza lo fotográfico para reflexionar críticamente sobre lo que sucede en lo social, sus fotografías visibilizan la situación en Nepal.

Respecto a lo anterior, en *El desacuerdo: política y filosofía*, Rancière define la política como *disenso*, parte de una diferenciación básica entre *policía* y *política*. *Policía* es el orden que supone la estructura social de sujetos y objetos, lugares, disposiciones y jerarquías, lo cual permite que unos sean visibles y otros no, que unos emitan voz y otros, ruido. Este orden constituye una organización del régimen de sensibilidad que ubica cuerpos, capacidades, ocupaciones, modos de ser, de hacer y de decir, en función de reglas impuestas socialmente. Implica también un acuerdo en relación con su funcionamiento y permite que diferentes sujetos, de acuerdo con la posición que ocupan, puedan hacerse visibles o sean ignorados.²⁶²

En este modelo propuesto por Rancière *migrantes y minorías* forman parte de los individuos condenados a ser invisibles, Surendra invierte este modelo y contribuye a que las minorías emerjan al mundo de los que tienen voz, y así distorsiona ese modelo. Las obras pueden asumirse como políticas, la emancipación de las “minorías” resalta que todo orden es contingente y construido. La política distorsiona la permanencia aparente e inmutable y pone en evidencia que hay un escenario común: la existencia de una comunidad integrada por personas diferentes y en la cual todas pueden tener cabida.

²⁶² Jacques Rancière, *El desacuerdo, política y filosofía*, Buenos Aires: Nueva Visión, 2007.

En este sentido, el arte como régimen estético, más que generar subjetividades políticas, perturba la distribución de lo sensible, jerarquiza e identifica los espacios, la ubicación de los cuerpos y establece modos de decir, hacer y ser visible. El arte cuestiona y reconfigura lugares asignados a los cuerpos, funciones y competencias sociales.

This Country is Yours es una obra que permite ver lo que no es visto, y contribuye a repartir lo sensible de un modo distinto al del orden dominante, donde las minorías son ignoradas, Surendra enfoca la mirada sobre estas sin estereotipar, realiza retratos de activistas, de sus objetos y espacios. Frente a las obras, el espectador realiza un proceso de contemplación y traducción, a través de una serie de asociaciones y dislocaciones que implican verificación de igualdad entre cada individuo.

De acuerdo con lo anterior, Nelly Richard señala: “El arte es poderoso como tal, no como cuando actúa comunicativamente al igual que una consigna política, una intervención cultural o un testimonio periodístico, sino cuando explora lenguajes aún no modulados, identidades no finitas, significados entreabiertos”.²⁶³ De ahí que una obra crítica se caracteriza por activar el ensamblaje de lo visual con lo político social para que ambos se vinculen mutuamente.

Las prácticas críticas como la de Lawoti —y la de otros artistas que se han analizado en este trabajo— desmontan el supuesto ideológico de la transparencia y evidencian el carácter artificial de los signos (lo que Rancière llama *ficción*); develan la arbitrariedad de las reglas del código de visibilidad dominante y rearticulan las estrategias de puestas en escena de los cuerpos y de los signos culturales. En general, provocan conflictos de representación en los códigos de significación cultural.

Por otro lado, respecto a la relación de lo político y el arte, no es posible asumir que una obra sea política o crítica en sí misma, sino que se define en acto y situación, en una operación localizada cuya eficiencia depende de la materialidad particular de los soportes de inscripción sociales que se propone afectar. Es decir, lo político o crítico de una obra depende del contexto, de las fronteras que se propone traspasar y la capacidad que tenga de cuestionar los lugares comunes de

²⁶³ Nelly Richard, *La insubordinación de los signos. (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*, Santiago de Chile: Cuarto propio, 1994, pp. 24-30.

lo consensuado oficialmente. Lo político en el arte funciona como una articulación interna a la obra, es decir, el dispositivo artístico en sí reflexiona críticamente sobre su entorno social.

Finalmente, lo político de una obra depende también del contexto donde se produce y donde se exhibe, por tanto, las instituciones artísticas —como los museos— pueden influir en el cuestionamiento de la distribución de lo otorgado, en cuanto permiten una reconfiguración de los territorios, los individuos y la sociedad.

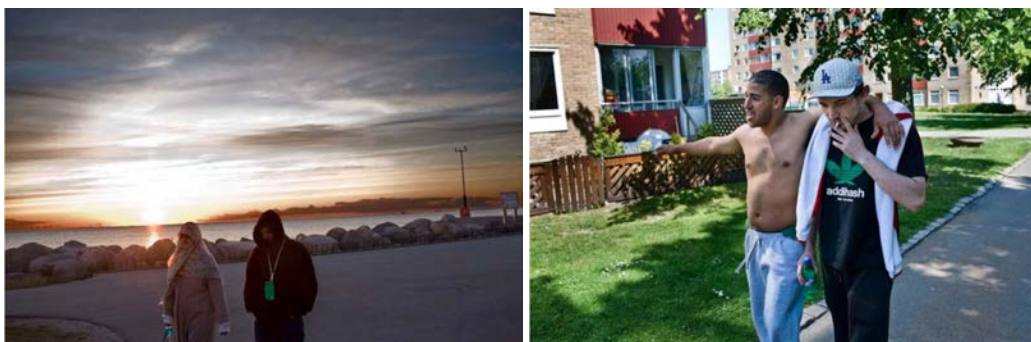
1.4.2 JOSEP RODRÍGUEZ. ESTUDIO DE CASO

Otro de los artistas que se ha vinculado a las prácticas artísticas con enunciaciones políticas es Joseph Rodríguez. Nace y crece en Brooklyn, estudia en el programa de fotografía de la Escuela de Artes Visuales y fotoperiodismo en el Centro Internacional de Fotografía de Nueva York.

Las fotografías de Rodríguez ofrecen una visión de personas y lugares que generalmente son omitidas en museos y galerías. Entre otros temas, ha retratado centros de detención juvenil en California del Norte, pandillas del Este de los Ángeles, trabajadoras sexuales en México y la comunidad hispana en Harlem.

Su trabajo ha sido expuesto en Gallery Kontrast en Estocolmo; Museo Afroamericano en Filadelfia; Fototeca en La Habana; Birmingham Civil Rights Institute, Alabama; Open Society Institute's Moving Walls, Nueva York; Frieda and Roy Furman Gallery en el Lincoln Center y Kari Kennettu Gallery en Helsinki. También se ha desempeñado como profesor en la Universidad de Nueva York y ha impartido clases en algunas universidades en México y Europa.

The Other (Side of Sweden), Joseph Rodríguez, 2006-2007





Joseph Rodríguez. Fotografías. *The Other (Side of Sweden)* (2006-2007).

The Other (Side of Sweden) (2006-2007) “fotodocumental” que realiza en Malmo, ciudad dividida por cuestiones raciales, religiosas y culturales. El proyecto es desarrollado a lo largo de tres visitas a la ciudad en las cuales Rodríguez se enfoca en representar lo que significa crecer como el *Otro* en áreas percibidas por ciudadanos locales como peligrosas.

Históricamente, Malmo se desarrolla como ciudad industrial próspera, aunque con el paso del tiempo se han ido cerrando muchas de sus plantas desde 1990, situación que —en combinación con un flujo interminable de extranjeros— ha provocado un aumento en delincuencia y desempleo; este último llega a registrar hasta un ochenta y cinco por ciento en 2012. La población de la ciudad se compone por doscientos ochenta mil habitantes, de los cuales un tercio son extranjeros y, entre éstos sesenta mil son musulmanes.

Malmo es una ciudad abierta y su gobierno entiende la afluencia de inmigrantes como un recurso para su sociedad. En 2006 acoge a más iraquíes — que solicitan asilo— que Alemania, España, Francia e Italia juntos. De hecho, alrededor de cinco mil refugiados solicitan asilo en Malmo —la tercera ciudad más grande de Suecia, después de Estocolmo y Gotemburgo—, aunque en teoría sólo debería recibir a mil quinientos, situación que trae como consecuencia viviendas superpobladas y una tasa de desempleo que va en aumento.

En el pasado, entre 1950 y 1960, muchos inmigrantes llegan a Suecia como trabajadores, sin embargo, la tendencia actual se modifica hacia refugiados políticos. El estado de bienestar sueco se encarga de todo lo que concierne a lo social, no obstante, en el fenómeno de desempleo queda rebasado y no es posible solucionar el problema. Como se recordará, estar empleado es uno de los factores claves que contribuye a la integración.

Los inmigrantes recién llegados tienden a establecerse donde se encuentran sus familiares y amigos; así, la sobrepoblación de éstos provoca que los suecos abandonen algunos barrios, tal es el caso de Rosengard al sureste de Malmo. Este fenómeno perjudica, tanto a locales como a migrantes. Según Yves Zenou: “cuando muchas personas de un grupo étnico se juntan, ocurre siempre el mismo fenómeno en todas partes: se marginan y desarrollan altas tasas de desempleo y delincuencia. Esto se ha presentado así en Estados Unidos, Francia, Inglaterra y actualmente en Suecia”.²⁶⁴

Para construir *The other (Side of Sweden)*, el artista se acerca a unos cuantos individuos y, a través de ellos, da a conocer la situación por la que atraviesan los musulmanes. Recurre a arquetipos de la situación de otros miles de refugiados en Suecia y de millones de migrantes en el mundo que son partícipes del rechazo y de una situación social precaria que les niega integración al nuevo contexto.

Rodríguez utiliza la fotografía “documental” para referirse a la migración, se interesa en mostrar la realidad social que experimentan los desplazados. A través de la interacción con las personas residentes surgen sentimientos de rechazo o temor; así, los migrantes se reconocen como diferentes, como *los Otros*, y es precisamente esa asimetría y ese malestar social lo que enmarca el artista en su obra. Si bien, algunas sensaciones y situaciones no pueden ser capturadas por la cámara, utiliza simbolismos que transmiten esa sensación. Los testimonios sonoros con las voces de los migrantes en *The other (Side of Sweden)* contribuyen a entender esta problemática tan frecuente en la actualidad.

En su propuesta, Rodríguez aprovecha la asociación del *documental* con la *verdad* para utilizarla como testigo de lo que registra su cámara, entra en contacto directo con los protagonistas de sus fotografías, se inmiscuye en sus historias y colabora para que sean escuchadas; además, proyecta sus vidas y frustraciones, los intentos por formar parte del nuevo contexto y sus limitaciones sociales y económicas. *The other (Side of Sweden)* se compone de imágenes que contribuyen para entender la tensión de ser migrante en un contexto diferente: no cuenta con ninguna herramienta para integrarse, ya que profesan una religión y hablan un

²⁶⁴ Malmo Journal, tomado de: <<http://archive.culturestrike.org/malmo-journal/>>. Consultado en abril de 2021 [La traducción es mía].

idioma diferente, situación que los obliga a buscar el apoyo de comunidades que los migrantes reconocen como propias, aunque eso implique el rechazo de la sociedad a la que llegan.

La propuesta transcurre a través de la narración de tres personajes entrevistados por Rodríguez, en un fragmento se puede escuchar el testimonio de un joven musulmán:

Cuando la gente me ve, ven a un tipo árabe, criminal. Eso es lo primero que se les ocurre. Me despierto todos los días después de las dos en punto. Salgo a las tres, y tres horas después se oculta el sol. Es un sentimiento desagradable. No hago nada, no enorgullezco a mis padres... Siempre ando con un mal presentimiento... Es doloroso.²⁶⁵

Este fragmento resume el sentir de algunos jóvenes musulmanes originarios de lugares con problemas sociales y políticos como Afganistán o Argelia, individuos que intentan definirse ante la indiferencia escandinava, jóvenes que pretenden encajar dentro de un contexto que los rechaza por considerarlos peligrosos.

Así, el artista documenta las vidas alteradas de las comunidades de refugiados, de inmigrantes de países musulmanes que tratan de forjarse una vida en un clima de exclusión y discriminación socioeconómica. Los protagonistas de estas historias se desarrollan en medio de situaciones difíciles, llenas de alienación y esperanzas enfrentadas, circunstancias que no son únicas, pues se comparten a pesar de la lejanía con otras comunidades que también luchan en distintos lugares del mundo

Finalmente, respecto a las prácticas artísticas y las inserciones políticas, algunas miradas pueden percibir que artistas como Rodríguez toman ventaja de las personas que retratan, pues extraen fragmentos de vidas para convertirlos en arte, pero “¿cuál es la labor del arte en esos contextos?” El reflejo de la sociedad no siempre es agradable a los ojos, sin embargo, existe. “¿Qué se le puede exigir al artista que recoge testimonios y memorias para amplificar las voces con su trabajo?”, “¿debe ser ésa una labor del arte?”, “¿es posible establecer un deber del arte respecto a lo que sucede en lo político o social?”

²⁶⁵ Noor, iraquí de 19 años, en entrevista con Joseph Rodríguez sobre su vida en las calles de Malmo, tomado de: <<https://vimeo.com/59837502>>. Consultado el abril de 2021.

En los últimos tiempos, el arte muestra situaciones asimétricas que definen el mundo global y mediante esta acción visibiliza y contribuye a reflexionar sobre injusticias, desplazamientos que el capitalismo ha provocado; sobre la situación de personas que quieren formar parte de una sociedad que los rechaza por ser diferentes, ser originarios de otro lugar o por no tener documentos que les brinden una representación política. En este sentido, la labor del arte no es solucionar problemas, es hacerlos visibles.

1.5 EL *DESPLAZAMIENTO* COMO MOTIVO DE REFLEXIONES ESTÉTICAS

El *desplazamiento* de los individuos y las relaciones transculturales que éstos desarrollan en el contexto de las migraciones transnacionales han seducido al arte para expandir sus puntos de enfoque al referirse a la movilidad, construcción del espacio y percepción del tiempo.

La dimensión simbólica de los individuos que se desplazan se relaciona con procesos y contextos geopolíticos en los que se negocian cultural y políticamente nuevas subjetividades, mismas que estaban ausentes en el cuerpo y memoria de los individuos antes de que emigraran.

La movilidad simbólica de los desplazamientos humanos se vincula directamente con la apertura de un espacio político que contribuye a entender las consecuencias transculturales de la movilidad desde otro punto de vista, como lo señala Joaquín Barriandos: “no sólo tiene que ver con el cambio de posición de los cuerpos en el espacio, sino con el desplazamiento de las representaciones sociales y el poder mismo de autorrepresentación de los individuos”.²⁶⁶

En este sentido, la dimensión simbólica de la movilidad es confrontada directamente con la desconexión de elementos que parecían ser inherentes e inamovibles al individuo y a su inscripción a un territorio específico como: *identidad, nacionalidad, género y pertenencia*, entre otros. Por tanto, referirse a la dimensión simbólica permite —además de utilizarla como herramienta para el desarrollo de conocimiento social y crítica cultural— analizar relaciones de poder

²⁶⁶ Joaquín Barriandos Rodríguez, “El arte global y las políticas de la movilidad. Desplazamientos (trans)culturales en el sistema internacional del arte contemporáneo” en Revista *LiminaR. Estudios sociales y humanísticos*, año 5, vol. V, núm. 1, junio de 2007, Tuxtla Gutiérrez, pp. 59-182.

a partir de localización y transmisión de saberes y subjetividades, y entender que éstas son tema central en la propuesta de obras artísticas, pues se interesan en la negociación entre subjetividades diferenciales que coexisten y adquieren sentido a través —o incluso a pesar— de la relación de proximidad con un contexto cultural específico y de simultaneidad en un tiempo determinado.

En este sentido, las relaciones de proximidad entre individuos y contextos saturados de diferentes rasgos culturales suceden a través de procesos de subjetivación que se vinculan directamente con políticas de movilidad. Así, las reflexiones estéticas consecuentes a desplazamientos problematizan la manera en que operan algunas políticas de movilidad en el mundo a través de obras, pero también en el interior del sistema internacional del arte, es decir, dentro del tejido simbólico, económico y transcultural formado por bienales y ferias de arte internacionales, galerías y museos, así como por los procesos de internacionalización del arte contemporáneo acontecidos en las últimas décadas.

Por otro lado, las diferentes propuestas artísticas enfatizan la realidad social que acontece en muchos y muy diferentes lugares del planeta, pues la creciente llegada de personas y sus diferentes subjetividades plantean tensiones entre las sociedades receptoras y los migrantes, desplazados o refugiados. Tensiones que se convierten en articulaciones o reflejos de conflictos y correlaciones producidos en territorios reflejados y reconfigurados por sujetos desplazados. De manera que los *giros antropológico, global y visual*, además de los *transnational studies* han incorporado planteamientos cercanos a lo que quizá puede ser definido como la movilidad simbólica de los desplazamientos humanos.

Finalmente, el desplazamiento es uno de los lugares centrales de reflexión del arte contemporáneo. Un gran número de artistas ha creado obras con diferentes orígenes, estilos y procedimientos para referirse a este tema. La variedad de problemas y argumentos es bastante amplia y diversa; son obras que hacen evidentes o “trasladan a la vista” de los espectadores conflictos y tensiones, al tiempo que promueven la producción de conocimiento acerca de lo social. De este modo, es posible proponer que el arte hace pensar sobre el mundo a través de estrategias y herramientas, pues las obras permiten dar cuenta de un mundo complejo y global.

1.5.1 GEORGES GEORGIU. ESTUDIO DE CASO

En realidad, todas las propuestas artísticas que componen este trabajo de investigación son reflexiones estéticas consecuentes a los desplazamientos, sin embargo, es necesario referir a un artista en particular para profundizar en el tema.

Georges Georgiou nace en Londres en 1961 de padres griegos chipriotas. Creció en Londres durante la década de 1970, estudia fotografía en Polytechnic of Central London y posteriormente se desempeñó como fotógrafo en diferentes países como Serbia, Grecia, Ucrania, Turquía, Italia y en el continente americano.

Last stop, Georges Georgiou, 2015



Georges Georgiou. Fotografías. *Last stop* (2015).

Después de permanecer un tiempo en Ucrania y Estambul por motivos laborales, Georgiou regresa a su ciudad natal en el 2015 y desarrolla el proyecto *Last stop*,²⁶⁷ según explica fue inspirado por la diversidad que encuentra una manera de coexistir: “Me sorprendió la manera como la ciudad se había abierto a las personas

²⁶⁷ *George Georgiou 's Last Stop – how he captured London 's streets*. Tomado de <<http://www.bjp-online.com/2015/02/george-georgiou-last-stop-london-video/>>. Consultado en abril de 2021.

que nunca antes tuvieron una conexión con el Reino Unido. Me pareció interesante y positivo que muchas personas diferentes vivan juntas; de alguna manera hacen que todo funcione”.²⁶⁸

Para llevar a cabo esta propuesta, el fotógrafo aborda al azar un autobús de dos plantas, toma cualquier asiento que esté libre y desde ese punto captura lo que sucede en la ciudad. Así, su trabajo, principalmente, se enfoca en la dinámica del lugar. Le interesa plasmar la forma en que diferentes grupos sociales, económicos y étnicos se apropian y adaptan a la ciudad.

Georgiou explica: “Este trabajo está diseñado para mirar la topografía y las migraciones en Londres, para explorar el incremento de la diversidad en una importante ciudad occidental, pues el movimiento de las personas continúa cambiando el paisaje urbano y la comunidad dentro de él”.²⁶⁹

El fotógrafo desarrolla *Last stop* después de haber vivido algunos años en el extranjero; le interesa fotografiar la dinámica de la ciudad. En su propuesta existe una conciencia plena de reflexiones teóricas sobre lugares de intercambio y movilidad, esto puede verse reflejado en una referencia que hace al antropólogo Marc Augé²⁷⁰ y el concepto del *no-lugar*.²⁷¹

Así pues, la serie se compone de imágenes muy diversas: una mujer intercambiando cosas con dos tipos en Peckham, personas afuera de un restaurante en Notting Hill, un hombre sin hogar en una calle de la zona uno, algunas personas en el exterior de una iglesia, entre muchas otras. Algo que tienen en común todas estas escenas es que suceden en las calles de Londres. El fotógrafo no tiene control total de la situación, incluso, su perspectiva varía de acuerdo con la planta del autobús en donde se instala para realizar las tomas fotográficas. En la planta baja está más cerca de los actores sociales, mientras que en la superior puede captar mejor la ciudad y las escenas que se desarrollan en ésta.

La serie fotográfica ofrece el reto de analizar una propuesta de narrativa abierta sobre el tema de la migración, el trabajo de Georgiou es un paradigma de la

²⁶⁸ *Ibidem*.

²⁶⁹ *Last stop, London England* en: <<http://www.georgegeorgiou.net/gallery.php?ProjectID=155>>. Consultado en abril de 2021.

²⁷⁰ Augé, Marc, *Los no lugares. Espacios del anonimato. Antropología sobre modernidad*. Barcelona: Gedisa, 2009.

²⁷¹ *Invisible*, consultado en <<http://www.georgegeorgiou.net/gallery.php?ProjectID=155>>. Consultado en mayo de 2021.

fotografía “documental”, pues el artista no interviene de ninguna manera en lo que sucede: fotografía momentos cotidianos, de modo que las imágenes están abiertas a cualquier tipo de significado.

Las fotografías de *Last stop* recrean la estética banal de la vida habitual, no obstante, ofrecen a los espectadores diferentes visualidades y comparten *algo* — cercano a la migración— que el fotógrafo ha encontrado en los individuos que protagonizan cada uno de los retratos, rasgos o características que los distinguen de los residentes locales. Así pues, las fotografías relacionan individuos y ponen en tensión los vínculos que existen entre estos y el entorno; asociaciones o construcciones meramente sociales, porque si bien es cierto que el medio ambiente influye de alguna manera en la constitución física de los individuos, no siempre es así. Por tanto, las imágenes de Georgiou enfatizan la *pertenencia* cotidiana de los individuos al contexto, pues muestra el día a día dentro de su entorno.

Aunque cabe destacar algo que resulta invisible en las fotografías: la interacción social que cada uno de los migrantes tiene con los residentes locales, relaciones que determinan su desempeño e integración social, algo muy importante que contribuye para determinar la pertenencia al lugar.

Ahora bien, la propuesta de Georgiou es un corte temporal y espacial de la *realidad*, creado durante el acto fotográfico. Según el teórico de cine Philippe Dubois²⁷² presupone un conjunto de elecciones que determinan el establecimiento de un punto de vista. *Last stop* contiene una secuencia de imágenes en las que cada una de éstas representa exactamente la mirada del fotógrafo sobre la migración. También es el recorte que determina un *modo de lectura*, pues el fotógrafo selecciona el espacio fotográfico, un espacio que se secciona de manera simbólica. Así, sus imágenes se convierten en fuentes de conocimiento que hablan de un tiempo determinado que el fotógrafo decreta mediante un gesto que separa una porción del mundo.

El fotógrafo elige cada una de las imágenes que componen *Last stop* y las integra en una realidad visual donde mantienen en común profundidad de campo, encuadre, punto de vista y objetivo narrativo. La distancia temporal y espacial entre cada fotografía trata de ser cubierta por el conocimiento que se adquiere a

²⁷² Philippe Dubois (1990), *El acto fotográfico*, Buenos Aires: La marca editora, 2015.

través de cada imagen aislada y su contexto para constituir la narración de la obra; una construcción imaginaria que tiene sus propias leyes similares al mundo en el que se vive. De este modo remite al espectador a una lógica de situaciones narrativas y vínculos entre cada imagen que conforma la obra.

Por otro lado, *Last stop* se relaciona con la vigilancia y su contraparte, la invisibilidad. Recuerda que cada uno de los actos de la sociedad está bajo la mirada de alguien más, ya sea para protegerlo o para castigarlo. La serie fue realizada bajo el anonimato, detrás de la imperceptibilidad que le brindaba al fotógrafo ir en un autobús y utilizar sus ventanas para ver el exterior. Así, mediante un acto adscrito al voyerismo se realizan tomas implícitamente relacionadas con la migración, adaptación y vida común, con el día a día, en momentos parecen intrascendentes, pero que para Georgiou merecían ser capturados y preservados.

Otro planteamiento que puede ser revisado en este proyecto gira en torno a la relación de las personas con el espacio. El paisaje de Londres, la ciudad donde se desarrolló *Last stop*, ha cambiado con el tiempo; sus transformaciones se pueden apreciar en las construcciones, edificios antiguos junto a otros más modernos con fachadas de vidrios, o en casas victorianas junto a tiendas de migrantes de India o Polonia. En este sentido, los cambios son consecuencias de nacientes comunidades que añaden nuevas *capas* y revisten la historia del lugar.

Resulta pertinente reconocer la *unicidad* de la obra porque, aunque el fotógrafo realizará el mismo recorrido en repetidas ocasiones, son las personas que interactúan con los lugares quienes le otorgan particularidades; por tanto, hacen que cada toma fotográfica sea diferente. En conjunto, la propuesta de Georgiou forma una narración sobre la migración cuyos rasgos indicativos cambian en comparación con las obras analizadas anteriormente en este trabajo de investigación. Su obra no se limita al registro, pues a lo largo de sus tomas se mantienen valores estéticos como: iluminación natural y tonalidades. La propuesta se desarrolla a partir de un proyecto elaborado que requiere conocimiento y participación del tema, de su relación directa con la migración, es decir, no está limitada al registro de problemas sociales, pues el artista aborda cada secuencia de una manera organizada.

En suma, *Last stop* describe la vida habitual, retrata situaciones cotidianas en escenarios externos y documenta la integración de los migrantes a sus entornos

cotidianos. El fotógrafo utiliza una forma muy particular de ver y retratar la realidad, a partir de herramientas propias de su cultura —el autobús de dos pisos— para desarrollar su lenguaje y expresarse respecto a la *pertenencia*. Su obra implica originalidad y creatividad, ya que, mediante sus imágenes, Georgiou elabora comentarios visuales sobre el mundo actual.

Conviene destacar que los individuos contribuyen a determinar los lugares, las interacciones entre migrantes y residentes van enriqueciendo la cultura de cada uno de ellos, pues los diferentes grupos sociales, económicos y étnicos se van apropiando, y dan forma, al tiempo que se adaptan a la ciudad.

1.6 PROPUESTAS ARTÍSTICAS E INCORPORACIÓN DE ELEMENTOS TEXTUALES

De manera sucinta, la historia del arte se compone de imágenes que permiten enmarcar y con esto seleccionar, fragmentar o tomar decisiones sobre la gestión de la mirada, es decir, enfocar u ocultar lo que se percibe de las cosas desde el contexto de las percepciones. Así pues, las propuestas artísticas son presentadas a través de imágenes, selecciones que determinan qué y cómo se dirige la mirada y, por tanto, los espectadores entiendan una situación, idea o evocación.

La imagen vincula imaginarios con identidades propias y autoconstruidas, mientras que la palabra o los textos son vínculos que exteriorizan y demarcan ideas, deseos o saberes que trazan significados. De esta manera, las imágenes fusionadas a las narraciones componen una forma de multiplicidad y construyen conocimiento a partir de experiencias concretas.

Las propuestas relacionadas con el tema de la migración están compuestas de pequeños relatos o *micro-historias* que permiten entretejer elementos narrativos que representan distintas voces o aportaciones de cada artista y persona que ha participado en ella, ya sea como migrante, local, espectador o protagonista. Así pues, la conjunción de palabra e imagen constituye un diálogo fértil de significados y establece una situación compleja y enmarcada de interpretaciones, pues en esa simbiosis emerge un relato que posee la estructura que el espectador encadena.

La imagen aislada puede ser interpretada, porta sentido y ofrece

resonancias con su propia narración interna que conecta con posibilidades de apreciación, ya sea personal, contextual, social, cultural o simbólica. Frente a la yuxtaposición de códigos y lenguajes propios del mundo actual, la imagen se convierte en una especie de *fluido* que atenúa la densidad de la palabra, un vehículo que posibilita un imaginario repleto de elementos conscientes e inconscientes que convocan al deseo y a la voluntad de quien la observa.

Mientras que las palabras ofrecen estructura y anclaje al significado de la imagen como representación de una porción de realidad y permiten establecer una lectura más ajustada frente a la multiplicidad de interpretaciones que las imágenes pueden ofrecer por su propia naturaleza de *no-lugares*, y por su característica de polisemia. Es decir, la palabra ofrece un significado de la imagen que limita otras posibles narraciones, se adapta a un lugar específico y confiere una narración particular.

De esta manera, la relación que concilia imagen y texto implica *imaginar* el texto escrito con el fin de estrechar la relación entre emisor y receptor, en otras palabras, constreñir y hacer *visible* para el espectador aquello que representan los artistas —en algunas de sus obras, incluso, con total libertad interpretativa—, y que no siempre es tan asequible, por lo que se vuelve necesario *escribir* la palabra en la imagen y la imagen en la palabra.

Cabe mencionar que en el arte contemporáneo el espectador es partícipe activo del hecho de la comunicación porque completa el proceso y otorga significación a la mirada que deposita sobre las imágenes y las palabras: recurso comunicativo y estético utilizado por algunos artistas contemporáneos como aportación y ampliación semántica de la obra, algunas veces como diálogo visual o referencial con el mundo de la literatura o de la crítica.

En algunas obras, mientras las narraciones son la base para desarrollar la propuesta estética, las imágenes median y asisten la experiencia del espectador, porque no sólo funcionan como retórica visual; por el contrario, representan un punto de encuentro, como metáfora o *conflicto*, que resignifica texto-imagen en un inevitable y constante vaivén.

Ahora bien, las obras de este trabajo de investigación proponen estrategias de comprensión e interpretación cultural que enriquecen y contribuyen a las críticas u observaciones sociales realizadas por los artistas frente a la migración.

Disponer de imágenes y palabras en una obra resulta ser una construcción dialógica y simbólica de una realidad compartida que posibilita narraciones con rigor reflexivo, implicación y compromiso social y político, más aún, cuando esas narrativas pueden implicar a todos los espectadores.

Así pues, las narraciones construidas por imágenes y textos contribuyen para desarrollar un proceso que invita a reflexionar sobre la experiencia del espectador respecto a la *reconstrucción de la identidad*, esto es, la experiencia de reconocerse como un *ser en tránsito*, a través de propuestas que unen a la palabra con la imagen y que forman parte de un extenso campo de maneras de narrar: collages de textos y fotografías, mapas conceptuales o cartografías de la identidad y videos presentados de manera simultánea, por mencionar algunas.

En definitiva, las obras permiten reflexionar sobre experiencias de vida a través de diferentes narrativas que reconocen e interrogan los discursos dominantes, para así dar paso a la construcción de otras alternativas que, desde una mirada crítica, configuran y reflexionan sobre la construcción de la identidad.

Por lo anterior, las obras pueden fungir como testimonios que condensan la *identidad* vinculada con la narración, pues parten de una perspectiva que prima la investigación artística como una *manera en que el artista hace frente a su contexto*.²⁷³

1.6.1 EMILY JACIR. ESTUDIO DE CASO

Para complementar la visualidad de las propuestas artísticas, algunos artistas han experimentado con palabras escritas directamente sobre sus obras o bien utilizan frases o datos que les permiten completar sus imágenes, a saber, utilizan textos como un suplemento que les permite enmarcar su crítica. La obra de Emily Jacir representa un paradigma de esto.

La artista nace en Belén en 1970 y crece en Arabia Saudita, estudia educación secundaria en Italia y posteriormente se gradúa en Arte en Memphis. Actualmente vive entre Estados Unidos y Palestina. Jacir trabaja con diferentes medios de expresión como cine, fotografía, instalación, performance, video,

²⁷³ Vicente Blanco Mosquera, "*Identidad narrativa (estrategias del arte)*", Tesis doctoral, Facultad de Ciencias de la Educación de Granada, 2012.

escritura y sonido. Se desempeña como docente, curadora independiente y gestora de diferentes proyectos culturales.

Sus propuestas difuminan la frontera entre arte y vida, con un énfasis frecuente en la movilidad global y el exilio político, también ha explorado el impacto de las acciones israelíes en los palestinos. Sus obras han sido expuestas en América, Europa y el Medio Oriente desde 1994.

Sus propuestas ofrecen una presencia de igualdad entre palabra e imagen que cuestionan procesos visuales relacionados con el mundo textual. Así el discurso del texto —como elemento constitutivo del lenguaje— permite construir, comunicar y transmitir el hecho artístico. Ofrece al espectador diferentes reflexiones a través de la palabra escrita que acompaña diferentes ámbitos de presentación de imagen, como fotografía y video.

Where We Come From, Emily Jacir, 2001-2003





Emily Jacir. Texto y fotografía. *Where We Come From* (2001-2003).

Where We Come From (2001-2003) articula una crítica al privilegio de la movilidad, capacidad que se pretende limitar sólo para los ciudadanos de países del primer mundo. La artista utiliza el respaldo que le brinda el pasaporte estadounidense para entrar y salir de Palestina e Israel libremente, una concesión que muchos palestinos no pueden ejercer, pues la libre circulación está restringida para ellos.

Para realizar esta propuesta Jacir contacta a veintisiete palestinos que viven alrededor del mundo y comparten una situación política que no les permite regresar o moverse libremente por su país de origen, por lo que sigue, el proyecto se construye a partir de una pregunta que la artista les plantea a los protagonistas de sus obras: "Si pudiera hacer algo por usted, en cualquier lugar de Palestina, ¿qué sería?". La respuesta a esta interrogación —que cada uno de los palestinos le da a la artista— constituye la primera parte de la obra y se complementa con imágenes de acciones o situaciones con las que Jacir intenta cumplir a las solicitudes o deseos de los palestinos.

El montaje de la obra se compone —además del texto de las solicitudes originales escrito en inglés y árabe sobre paneles— del registro del cumplimiento de esos actos a través de fotografías a color y de algunos videos que funcionan como acompañamiento a las narraciones; así se constituyen los elementos que registran las misiones. En conjunto, la obra reúne textos e imágenes que transmiten una mirada que contrarresta la repetición de los ataques e intimidaciones que han llegado a definir la ocupación de Palestina.

Las solicitudes que Jacir recibe de sus compatriotas desplazados ilustra de manera auténtica las consecuencias de la ocupación y las afectaciones a la vida de las personas. Por lo general, son simples y pueden resolverse a través de algunas expresiones: le han pedido que encienda velas en algunas iglesias y mezquitas, juegue fútbol con el "primer niño palestino que conozca a Haifa", asista a una cita con una "joven palestina del este de Jerusalén con la que sólo se ha hablado por teléfono". Otras peticiones son más mundanas como: consumir un plato de pescado y arroz, solicitud hecha por Sonia, o bien comprar un poco de *arak* (un licor de anís claro) para cumplir con lo que ha pedido Habib, o pasar "un día disfrutando de Jerusalén libremente" para Osama.²⁷⁴

La propuesta muestra la diversidad de los deseos y las peticiones de personas que comparten la situación del exilio, pero difieren respecto a sus anhelos. Las solicitudes van desde cuestiones prácticas como pagar una factura o llevar regalos a la familia del solicitante, hasta tratar de resolver asuntos sentimentales como regar un árbol del pueblo o comer dulces de una tienda específica, o profundamente personales: un hombre le pide que ponga flores en la tumba de su madre en Jerusalén porque a él se le negó la autorización para visitarla; alguien más, que vaya a la iglesia del Santo Sepulcro y a la mezquita Al-Aqsa a rezar por la paz en cada uno de los lugares. Otro solicitante escribe: "Visita a mi madre, abrázala y bésala y dile que son de su hijo", y uno más, visitar el mar al atardecer, olerlo y caminar un poco, por mencionar algunos. La artista cumple cada una de las peticiones de los palestinos, y las evidencia a manera de fotografías instantáneas.²⁷⁵

En conjunto, el proyecto de Jacir individualiza a las personas y contribuye a cuestionar estereotipos, pues muestra parte de la identidad de ciertos palestinos, presentados ante el espectador como individuos sensibles. Su obra representa una oportunidad para conocer a los palestinos como personas, pues a través de conocer sus problemas afectivos se puede establecer un vínculo simbólico con ellos. La artista muestra realidades provocadas por el exilio: algunos de los desplazados extrañan la comida, otros los espacios relacionados con su familia y su comunidad, mientras que otros echan de menos la libertad de transitar por lugares

²⁷⁴ Tom Breidenbach, "Emily Jacir", en *Art Forum*, Reviews, verano 2003, pp. 188-189.

²⁷⁵ Holland Cotter, "Art in Review; Emily Jacir", en *The New York Times*, 9 de mayo de 2003.

que eran accesibles en su pasado. *Where We Come From* critica las condiciones políticas y sociales que provocan los conflictos entre Palestina e Israel.

En este sentido, la obra de Jacir ofrece una posibilidad para contrarrestar las imágenes que difunden los medios masivos de comunicación sobre el mundo árabe, confronta la idea de los palestinos como fanáticos de terroristas suicidas y de la derecha militante israelí. La artista abre una brecha dentro del espacio estético y facilita entender el sentir de los palestinos, sin necesidad de testificar la amargura del exilio. Las acciones que realiza como respuestas a las peticiones de los desplazados se presentan acompañadas de una sensación de pérdida que va más allá de una simple retribución.

Where We Come From está muy cerca del arte conceptual porque integra textos que hablan de deseos, algunos se refieren a gestos que revelan la intimidad sentimental de los solicitantes. Si bien la propuesta es intensamente política porque refiere a la prohibición de acceso y movilidad de los palestinos en su propio país, también se vuelve tan íntima (pues va más allá de esta polémica) que puede llegar a conmover a los espectadores, ya que en varios casos, transmite el sentir más profundo de sus protagonistas.

Jacir sugiere mediante su obra que la capacidad de desplazarse libremente es un privilegio y evidencia que mediante la posesión de un pasaporte estadounidense es posible acceder a territorios restringidos a ex habitantes palestinos.

De acuerdo con Martin Heidegger²⁷⁶ *Where We Come From* apunta hacia la persistencia de no dejar habitar al otro, de impedir su presencia en aquel espacio del que en el pasado formaba parte. La restricción de regresar al país de origen intenta quebrantar los vínculos sociales y afectivos que se establecen con el lugar de origen, por medio de políticas opresivas. Así, la obra de arte de Jacir visibiliza esta situación e intenta compensarla, al tiempo que rompe estereotipos e individualiza situaciones de exilio.

²⁷⁶ Martin Heidegger, "Building, Dwelling, Thinking", en *The Unhomely: Phantom Scenes in Global Society*, Okwui Enwezor (ed.), Sevilla: Bienal Internacional de Arte de Arte Contemporáneo de Sevilla, 2006, pp. 17-26.

1.6.2 OLIVIA VIVANCO. ESTUDIO DE CASO

Otra artista que entreteje texto e imagen en sus obras para explorar el fenómeno del desplazamiento es Olivia Vivanco Torres. Nace en la Ciudad de México, estudió Comunicación Gráfica y Artes Visuales, se forma en el Programa de Fotografía Contemporánea en 2013 y forma parte del Seminario de Fotografía Contemporánea del Centro de la Imagen en 2007. A lo largo de su trayectoria ha realizado varias series enfocadas en representar el tema de la migración en México. Sus obras han sido expuestas tanto en su país de origen, como en Alemania, Colombia, Chile, Dinamarca, España, Estados Unidos, Francia, Marruecos y Puerto Rico.

Reliquias, Olivia Vivanco, 2012



Albergue: "La 72". Tenosique, Tabasco.
Nombre: Carlos David Cuadra Artola Edad: 07 años Estado civil: -----
Origen: La Gallera, Nicaragua Destino: Estados Unidos
Motivo de migración: -----
Contratiempos durante el trayecto: Su papá busca trabajo y escuela para él. Van a tener en los Estados Unidos un taller de herrería.



Albergue: "La 72". Tenosique, Tabasco.
Nombre: Luis Manuel Flores Edad: 45 años Estado civil: Casado
Origen: San Miguel, El Salvador Destino: El Paso, Texas
Ocupación: Fijería y electricidad
Motivo de migración: Vive ya en Estados Unidos y regresó a su país por cuestiones familiares. Intenta volver a Texas para reunirse con su esposa e hijos.
Contratiempos durante el trayecto: Ninguno



Albergue: "La 72". Tenosique, Tabasco.
Nombre: Fredy Roldán Correa Herrera Edad: 32 años Estado civil: Separado
Origen: La Ceiba, Honduras Destino: Estados Unidos
Ocupación: Albañil
Motivo de migración: Conseguir trabajo para pagar deudas, dinero para apoyar a la madre de su hija y a sus padres
Contratiempos durante el trayecto: Ninguno

Olivia Vivanco. Texto y fotografías. *Reliquias* (2012).

Reliquias explora el desplazamiento, fenómeno asociado a un estado transitorio y provisional que ha devenido en una situación permanente para muchos habitantes del *sur*. Esta transposición de ser algo pasajero a ser algo duradero ha tenido consecuencias en las construcciones sociales, pues ha dejado a muchos individuos sin proyecto de vida, restringidos y a disposición de políticas que los perjudican por no tener ciudadanía.

La obra de Vivanco establece una estrategia para explorar los objetos que llevan consigo los migrantes durante su trayecto al país destino, aquellos que les proporcionan conexión y estabilidad con la tierra que dejaron, con sus familiares y comunidades, es decir, aquellos contenedores de símbolos que los sostienen a la distancia. Por medio de la obra se conoce el impulso que lo motivó a dejar su lugar de origen y se entiende al protagonista desde su individualidad.

Vivanco ha dedicado varios años de su investigación artística al tema de la migración, lo cual le ha permitido realizar estancias en el norte de México, en puntos importantes de cruce, deportación y detención de migrantes en diversas ciudades, como Mexicali, Baja California, Altar de Sonora, Ciudad Juárez y Chihuahua; estadías que le posibilitan conocer, desde diferentes perspectivas, lo que acontece con los desplazados con quienes coincide en esos lugares. Esos encuentros le permiten interactuar con algunos migrantes, de quienes obtiene las imágenes, testimonios y relatos que componen cada una de sus obras.

El resultado de la propuesta de Vivanco es un arte que consiste en la creación de oportunidades de cooperación y conversación entre la artista y

algunos migrantes que toman un descanso en su viaje. Es una propuesta que se contrapone con lo que ofrecen los medios de comunicación, imágenes difundidas a través de periódicos, revistas y televisión que presentan los flujos migratorios como una invasión de territorio, una incursión que pretende aprovecharse de los recursos y de las personas del país al que pretenden llegar.

Reliquias se concentra en el trayecto de algunos migrantes que viajan desde distintos países del centro y sur de América, en el cruzan México para llegar a Estados Unidos; la mayoría de las veces no hay espacio para un equipaje, sin embargo, llevan algo especial: una imagen o un objeto, pequeñas memorias materiales que evocan su pertenencia y, con ello, su identidad.

La serie fue desarrollada en un albergue llamado La 72, Hogar Refugio para Personas Migrantes, ubicado en Tenosique, Tabasco, un espacio que brinda servicios básicos como alimentación, atención médica, descanso y protección temporal a individuos que se desplazan y tienen como objetivo llegar a Estados Unidos.²⁷⁷ En este refugio se puede hacer una pausa del viaje, en el que llegan a ocurrir pérdidas materiales, por tanto, los pocos objetos que llevan consigo adquieren mayor importancia porque le otorgan sentido a su desplazamiento, y se convierten en evidencias valiosas de lo que han dejado o bien en símbolos de las razones por las que deben continuar.

Reliquias se constituye por —además de fotografías— palabras que dotan de identidad e individualizan al migrante: nombre, origen, ocupación, edad, destino y motivo de migración. Así pues, la artista plantea que esta información es suficiente para darse cuenta de que no es necesario ver un rostro que permita identificar a cada desplazado como individuo. La obra rescata el vínculo del migrante con su lugar de origen —personas, cultura, lugares, etcétera—, por medio de un objeto que representa el apego hacia lo que forma parte de su pasado.

En conjunto, la serie mantiene una composición fotográfica sencilla, aunque esto no le resta poder al concepto. Vivanco logra mostrar el tema de la migración a través de datos anagráficos, mientras mantiene el anonimato visual del migrante. De esta manera, transforma la *sencillez* en *complejidad* al mostrar los objetos como un enlace que une la fuerza afectiva del protagonista con la empatía del espectador.

²⁷⁷ Véase: <<http://www.oliviavivanco.com/reliquias#1>>. Consultado el 23 de mayo de 2021.

Cabe recordar que la migración es un fenómeno económico, político, social y cultural, que afecta de manera singular a cada individuo que lo experimenta. El Estado nación intenta invisibilizar a los migrantes y someterlos por alterar el paisaje que el *status quo* proyecta en los medios de comunicación. En este sentido, la imagen de los inmigrantes que se da a conocer contribuye a crear una *ceguera social* que impide ver de frente al individuo en su estado más vulnerable: sin techo, familia, patria y derechos que lo respalden.

Ahora bien, el concepto *migrante* se refiere a una categoría que engloba a personas muy distintas unas de otras. *Reliquias* ofrece la posibilidad de conocer un poco más de ellos a través de la lectura de las fichas que acompañan las imágenes: desde un niño originario de Nicaragua que sostiene un dinosaurio de plástico y un carrito, hasta un señor de El Salvador que busca regresar a Estados Unidos para reunirse con su familia; no importa edad o nacionalidad, ni siquiera género, todos y cada uno de ellos decidieron desplazarse fuera de su país de origen.

Así pues, la propuesta de Vivanco va más allá de los objetos o posesiones, pues integra los motivos que hicieron posible la movilidad: Fredy Roldán Correa Herrera, originario de La Ceiba, Honduras busca “conseguir trabajo para pagar deudas, recursos para apoyar a la madre de su hija y a sus padres”, muestra sus manos desgastadas por el trabajo físico, lleva escrito “Astrid” en su palma izquierda, la representación de una persona lo suficientemente importante para él como para enfrentar un viaje que implica arriesgarse a la incertidumbre que representa ser un *migrante*, un individuo sin garantías políticas ni sociales, cuyo único recurso es su cuerpo, pues a través de su esfuerzo busca una recompensa que lo retribuya, Fredy trabaja como “albañil” (constructor), manipula materiales para edificar viviendas, edificios, habitaciones y, curiosamente, estos elementos le son ajenos en su desplazamiento, pues carece de una protección, de un hogar. No obstante, mantiene la esperanza de que esa situación sea sólo temporal, pues su viaje tiene un destino claro, un lugar idealizado en donde los individuos pueden prosperar y por el cual vale la pena moverse, dejar el lugar de origen, apartarse de su familia, comunidad y nación.

En este sentido, el objetivo del desplazamiento es cruzar fronteras y llegar al destino, aunque no hay certezas de lograrlo, no existen garantías. La incertidumbre que transmite Vivanco en su propuesta estremece al espectador

para reflexionar sobre la situación del migrante, pero también sobre la propia, pues la migración no es un tema exclusivo que afecta sólo a quienes se ven en la necesidad de dejar sus lugares de origen, ya que el dominio de la economía sobre la política y los Estados nación hace que todos sean vulnerables de padecer sus consecuencias.

Cabe resaltar que en los últimos años la migración hacia los países del norte se ha intensificado; cada año son cientos de miles de personas que intentan ingresar clandestinamente al primer mundo, fenómeno migratorio que ha llamado la atención de muchos artistas que han producido múltiples acercamientos al tema, pues no sólo afecta a quien lo realiza, es una situación que ha perturbado al mundo del arte y por esta razón varias exposiciones, curadurías y museos se han interesado en su representación. Revisarlo desde este universo permite una reflexión más profunda, una crítica simbólica que puede tener repercusiones importantes en la sociedad.

En suma, las obras que se abordan en este trabajo de investigación comparten la capacidad de desplazar el horizonte que tienen los espectadores, un horizonte marcado por haber visto —durante los últimos años— el tema de la migración sobrerrepresentado y, a menudo alterado, en la industria cultural. Así pues, las propuestas artísticas, más allá del fenómeno social y mediático, buscan la reflexión y el sentimiento de empatía con una problemática que resulta constante.

En definitiva, las propuestas exploran distintos momentos y dimensiones del viaje del migrante, sin olvidar que, más allá de desplazarse para conseguir una mejor vida, este siempre es un recorrido que transforma a quien lo realiza. Quizá alguno se quedará en el camino, a lo mejor logre vivir en otro país o regrese a su tierra, pero después del viaje ya no será exactamente el mismo, quedará marcado por el trayecto: se vuelve un *ente* donde confluyen varios mundos en tensión, el migrante anda fuera de su contexto, de su escenario más *natural* o *primigenio*, es alguien que debe aprender a convivir más a menudo con la alteridad, a vivir en otra cultura.

PARTE 4. ACONTECER ACTUAL FRENTE AL DEVENIR DE *GLOBALIZACIÓN, MIGRACIÓN Y LUGAR* EN ESCENARIOS ARTÍSTICOS CONTEMPORÁNEOS

CAPÍTULO 1. GLOBALIZACIÓN EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Los procesos globales, demográficos y neocoloniales han tenido una gran influencia sobre el interés que, en los últimos años, han experimentado los centros hegemónicos del arte hacia las producciones artísticas de las periferias. En este sentido, la globalización ha facilitado *visibilidad* en el arte internacional de cada vez más artistas y países, al tiempo que facilita la intervención de voces que históricamente habían sido silenciadas y marginadas por los centros hegemónicos.

A lo largo de la historia, el *tercer mundo* o *Sur* ha tratado de prosperar, más aún desde finales de la década de los cincuenta, aunque paralelamente ha fracasado en sus intentos por mejorar las situaciones económica, política y social. En cierto modo, logra expandirse de manera importante en el terreno cultural por todo el planeta, especialmente en el arte, pues muchas propuestas creadas por artistas del *tercer mundo* han sido valoradas, aceptadas y equiparadas —aunque con sus restricciones— con las que se producen en las capitales artísticas.

La globalización del capitalismo industrial —que comienza a desarrollarse en Europa desde finales del siglo XVIII y se expande a través de una acción colonial y neocolonial— generaliza la cultura occidental como una metacultura de la modernidad, cultura que también funciona, de alguna manera, como articuladora de instituciones y funciones generales de la vida contemporánea. Frente a este proceso de *homogeneización* se generan nuevas diferencias dentro del mismo sistema a gran escala; esto puede ser visible, tanto en la readaptación de la cultura dominante que sucede en los espacios de *periferia* —los cuales no necesariamente se encuentran fuera de los centros— como en la acción heterogénea que representan los migrantes en cada lugar al que llegan.

Así pues, la apropiación de una metacultura conlleva *adaptación*, adecuación que no necesariamente es una réplica de lo que se observa, pues cada

persona individualiza la metacultura a través de la modificación o mezcla paulatina de lo exterior con lo propio.

Conviene recordar que *globalización* no es una interconexión de todo el planeta que funciona como una trama en la que se puede tener comunicación y hacer intercambios; en realidad, se trata de un sistema radial con núcleos de poder diversificados y a distinta escala que fluyen de norte a sur y ejercen control hacia zonas económicas múltiples y variadas. Así, la globalización transcurre desde y hacia los centros, lo que provoca la existencia de zonas desconectadas, ubicadas generalmente alrededor de ejes, hecho que produce contradicciones en los centros económicos y sociales en relación con los migrantes. De esta manera, quienes dejan su lugar de origen y se desplazan al norte son necesarios pero también temidos; por tanto, los Estados nación intentan frenarlos y controlarlos permitiendo el acceso sólo a los “estrictamente necesarios”.

La globalización —en su particularidad de abarcar y unificar mercados y cultura— hace posible la apertura de conciencia frente a las *diferencias*, e impulsa la percepción de desigualdades y asimetrías al facilitar la cercanía de los lugares a través de la accesibilidad para transportarse o mediante las tecnologías de la información y comunicación.

La estrechez en los vínculos de lugares y personas también representa la revisión de todo lo relacionado con el Arte, con sus dispositivos de visualidad: museos, galerías, bienales y ferias, o bien de las relaciones de poder que establecen tendencias, además se han cuestionado los mercados del arte, pues contribuyen para conservar el monopolio del valor de las obras de arte que siempre ha mantenido occidente.

De esta manera, lo global facilita el acercamiento del centro a la alteridad representada por la periferia; no obstante, el arte alejado del centro, se aprecia comúnmente anteponiendo *diferencia, otredad y exotismo*. A pesar de estas vicisitudes, la aproximación del arte que se produce en el *tercer mundo* respecto al arte *canónico* significa una pluralización y complejización de lo que sucede en la escena artística, además, implica cambios estructurales y una readecuación del sistema de circulación de exposiciones que implica la intervención activa de las periferias en la comunicación de su propio arte frente al centralismo dominante, al tiempo que se establecen nuevos circuitos de intercambio y legitimación en las

periferias.

Por lo anterior, la distinción del lugar de origen de los artistas o sus propuestas tienen mayor relación con una geografía del poder que con una física. Así pues, distinguir propuestas artísticas envuelve derivaciones vinculadas con la situación postcolonial, condición subalterna que obedece a ciertos valores e intereses estratégicos que perpetúan el *status quo* del arte.

De esta manera, la pluralización en el arte implica un beneficio no sólo para el *tercer mundo*, pues la circulación internacional se amplió hacia sectores que estaban abandonados y que en consecuencia favorecen una participación más amplia y activa de varias comunidades. Así, el arte encuentra nuevos públicos, réplicas más frescas y reflexiones más incluyentes.

Cabe recordar que en la década de los ochenta se produce una ampliación en las relaciones económicas y sociales a nivel mundial, lo que implica visibilidad e inclusión de artistas en el arte contemporáneo, así como el aumento de la representación cultural global, que antecede a las interacciones que se intensificaron en la década de los noventa con la globalización.

Es importante aclarar que la presión por las reivindicaciones de las comunidades inmigrantes en las metrópolis habían ocurrido ya desde décadas atrás, mientras se desarrollan teorías enfocadas en posmodernidad y género. De esta manera, el poscolonialismo y los estudios culturales comienzan a cuestionar las políticas de representación y participación, así como narrativas que sólo refuerzan un sistema de jerarquías y exclusiones que caracterizan el período de la modernidad y posguerra.

Los procesos de decolonización y la inclusión de *periferia/Sur/tercer mundo* impacta en los espacios donde se negocia el arte contemporáneo internacional y en la historia del arte monolítica que establece los términos básicos de la producción artística de *avanzada*.²⁷⁸ En este sentido, la multiplicidad y multiplicación de los flujos de información y de artistas impulsados por la globalización hacen imposible continuar manteniendo narrativas euro-americanas que ignoran la producción plástica de más de la mitad del planeta.

Durante este período, los problemas de *representación* y los límites de las

²⁷⁸ Véase: Okwui Enwezor, *Snap Judgments. New Positions in Contemporary African Art*, Nueva York: International Center of Photography, 2006, pp. 21-26.

propuestas artísticas que deben ser incluidos en las instituciones del arte se debaten en el ámbito de las políticas curatoriales; en consecuencia, algunos textos de crítica y teoría ilustran el efecto que ciertas exposiciones tienen en la construcción de sentidos sobre el llamado arte *latinoamericano* y *periférico*. La creación de la Bienal de La Habana (1984) junto a la realización de *Magiciens de la Terre* (1989), además de *The Decade Show* en Nueva York (1990), Bienal de Whitney (1993) y la *Documenta X* (1997) son algunas exposiciones que marcan la discusión en esa época.

El caso específico de América Latina, en el período que corresponde a finales de la década de los ochenta, se caracteriza por una fuerte demanda de las producciones artísticas desde diversos espacios de comercialización y exhibición metropolitanos.²⁷⁹ La cercanía del v Centenario del ‘encuentro de dos mundos’ favorece el auge del arte latinoamericano en Estados Unidos, época caracterizada por la realización de intervenciones de escritura de textos y curadurías que — anunciadas por teóricos de América Latina y de los sectores más críticos estadounidenses— replican las abundantes exposiciones panorámicas elaboradas sobre el arte de América Latina en los centros artísticos de Estados Unidos y de algunos países de Europa como España, Inglaterra y Bélgica.

Posteriormente en la década de los noventa se configura un escenario internacional para la circulación del arte. El discurso de la globalización da lugar a una nueva apreciación estética que cuestiona la mirada etnocéntrica cuyo criterio juzga las producciones artísticas en función del canon imperante del modernismo occidental. La apertura de ese paradigma trae consigo la esperanza de una horizontalidad multicultural, y en ese contexto, Latinoamérica, África y Oriente experimentan un renovado interés en sus producciones artísticas.

Cabe mencionar que como uno de los efectos de la globalización en el arte contemporáneo, surge *el arte global* constituido por un discurso de definiciones, criterios de selección e ideas que circulan en espacios artísticos. Paralelamente, algunas *estrategias* de curadores respaldados por instituciones de arte,

²⁷⁹ Mari Carmen Ramírez, “Brokering Identities. Art Curators and the Politics of Cultural Representation”, en *Thinking about Exhibitions*, Reesa Greenberg, B. W. Ferguson (eds.) et. al., Nueva York: Routledge, 1996, pp. 21-38, véase también: Shifra M. Goldman, *Perspectivas artísticas del continente americano. Arte y cambio social en América Latina y Estados Unidos en el siglo xx*, Ciudad de México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2008.

contribuyen a determinar la manera en que circula el arte en espacios donde se pretende aspirar a una hegemonía cultural. De esta manera, se impulsan con eficacia posiciones distintas de enunciación a través de elementos relacionados con cierta sistematicidad y coherencia. Así pues, los discursos que se van creando se contraponen al *internacionalismo*,²⁸⁰ una posición que domina el circuito internacional desde los años sesenta. Por lo que sigue, la idea de globalización permite cohesionar una sucesión de acontecimientos dispersos y referirlos a un mismo y único principio organizador.²⁸¹

En consecuencia, *arte global* deviene en unidad discursiva, constituida por operaciones interpretativas,²⁸² que no requieren una relación necesaria y son agrupadas por formulaciones por medio de analogía o contigüidad, o bien por referencia de enunciaciones semejantes que parecen estar enlazadas. Entre las distintas formulaciones del discurso de la globalización del arte, se pueden observar elementos que poseen una cierta unidad, pero cuyas reglas no son explícitas, pues hay desfases entre sus elementos, al final, son objetos disímiles pero que pueden llegar a tener una concordancia que los relaciona entre sí. Respecto a esto, Michel Foucault señala que se trata de un “a priori histórico” que hace que todas las propuestas dependan de la misma *formación discursiva*.²⁸³

Por lo anterior, los discursos de la globalización organizados alrededor de un conjunto de ideas describen *la época* en términos de una serie de rupturas con respecto a un momento histórico precedente. No obstante, la dispersión de todos los elementos radica en que la definición de ese momento anterior varía entre los distintos autores y, en consecuencia, las descripciones de los rasgos del *mundo contemporáneo* presentan diferencias. Esto implica que la positividad del discurso²⁸⁴ de la *globalización del arte* obedece a una relación determinada entre

²⁸⁰ Andrea Giunta, “Arte y globalización: agendas, representaciones, disidencias”, en *Centro de Arte*, núm. 4, Madrid, noviembre de 2002, pp. 66-77.

²⁸¹ Michel Foucault (1997), *La arqueología del saber*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2002, p. 34

²⁸² Michel Foucault, *Ibidem*.

²⁸³ Michel Foucault, *Op. cit.*, p. 198.

²⁸⁴ De acuerdo con lo propuesto por Foucault se utiliza el término *discurso* porque “[...] designa actuaciones verbales, es decir, conjuntos de actos de formulación. El discurso está formado por un conjunto de secuencias de signos, en tanto que estas son enunciados, es decir, en cuanto se le puede asignar modalidades de existencia. La ley de semejante serie es precisamente lo que hasta aquí se ha llamado una formación discursiva, [...] ésta es el principio de dispersión [...] de los enunciados” en Michel Foucault (1997), *La arqueología del saber*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2002, p. 74.

elementos y formulaciones que pertenecen a distintos dominios o disciplinas, tales como economía, estética, crítica cultural e historia del arte, entre otras.

Como todo discurso, el de la *globalización del arte* no está compuesto sólo por signos, como sugiere Foucault, todo discurso pone en relación un conjunto de objetos de orden diverso, relaciona ideas y en ellas también vincula instituciones y actores que negocian y acuerdan intereses y valores: “Estas relaciones se hallan establecidas entre instituciones, procesos económicos y sociales, formas de comportamiento, sistemas de normas, técnicas, tipos de clasificación, modos de comportamiento; relaciones que no están presentes en el objeto”.²⁸⁵

En suma, el arte global como unidad de discurso estructura múltiples elementos que no siempre son coherentes entre sí. Algunos elementos —como instituciones, actores y conocimientos— que configuran una trama relativamente coherente se pueden describir —de acuerdo con Foucault— como una *unidad de dispersión* a la que se puede denominar el *discurso de la globalización del arte*, un discurso en el que se encuentran las principales condiciones de circulación del arte de países periféricos a principios de la década de los noventa.

Como contraparte, el artista conceptual Rasheed Araeen propone que el mundo sigue dominado por las estructuras eurocéntricas de la modernidad, a pesar de toda la retórica posmoderna que, según el autor, no ha hecho más que disfrazarlas y dejar intactas las estructuras de dominación porque entra en juego “el derecho a definir con autoridad”, y el mayor interés de la lucha de poder es la apropiación o retención del derecho a definir y, no menos importante, el derecho a invalidar e ignorar las definiciones que proceden de otros territorios,²⁸⁶ incluso con la globalización, el sistema del arte mantiene las cuestiones sobre qué debería pertenecer, quién debería hacerlo y cuáles son los criterios a emplear para tal discusión. Así pues, la globalización ha permitido el acceso a varios artistas en la difusión y exhibición del arte, siempre y cuando sea occidente el que determine su importancia dentro del arte.

No obstante, en el ámbito del arte contemporáneo, la globalización contribuye para establecer un proceso de *cosmopolitización*, al tiempo que impulsa

²⁸⁵ Michel Foucault, *Ibidem*.

²⁸⁶ Rasheed Araeen, *Visiones globales: Hacia un nuevo internacionalismo en las artes visuales*, Londres: Kala Press, 1994, p. 67-93.

el surgimiento de instituciones globalizantes y cierta proliferación de eventos que exhiben arte dentro de marcos globales, además de una expansión en la creación de arte contemporáneo en zonas que anteriormente no eran tomadas en cuenta.

La globalización parece necesaria para reconocer que la vitalidad cultural depende del intercambio y la movilidad de artistas y críticos, además de la aparición de debates académicos sobre la posibilidad de que el arte contemporáneo exprese un mundo interdependiente.

En definitiva, la globalización también contribuye a enfatizar la desigualdad y la asimetría entre artistas; por tanto, es necesario desarrollar nuevos enfoques hacia la función crítica del arte. Frente a esto, Gerardo Mosquera señala que no se trata de simplemente ampliar los términos estéticos de aceptación y extender las categorías históricas de recepción del arte, sino desarrollar una perspectiva policéntrica sobre la multitud de prácticas artísticas, repensar los marcos conceptuales con que se aborda la interacción entre el arte y política, y expandir el horizonte donde se sitúan los flujos entre las facultades perceptivas y el nivel contextual.²⁸⁷

1.1 VISIBILIDAD Y DIFUSIÓN

Referirse a visibilidad y difusión con respecto a globalización en el terreno del arte contemporáneo, implica realizar una breve revisión histórica de muestras expositivas que permiten establecer lo ocurrido en este aspecto.

En 1939 surge en la ciudad de Nueva York un nuevo modelo de museo: el MoMA, arquetipo que rompe con la concepción y exhibición tradicional de las Bellas Artes para actualizarse frente a la situación sociocultural y económica poscolonialista, un nuevo formato de museo con transformaciones significativas en el ámbito de teoría, producción y sistematización del conocimiento, consecuente de cambios apoyados por nuevos medios y tecnologías que van influyendo cada vez más en tales procesos.

Tiempo después, en 1985 sucede un antecedente histórico que marca el rumbo del arte contemporáneo al presentarse un nuevo formato de exposiciones:

²⁸⁷ Gerardo Mosquera, Nikos Papastergiadis, "La geo-política del arte contemporáneo", en *Errata# Geopolíticas del arte contemporáneo*, núm. 14, Bogotá, julio-diciembre 2015, pp. 18-38.

la muestra internacional de artes visuales en Venecia, que al recibir el arte más moderno se convierte en un centro de referencia, pues alberga nuevas ideas y expresiones artísticas contextualizadas desde un centro histórico, cultural y turístico de Europa. Si bien, el formato se asemeja al de las exposiciones universales, contribuye para presentar disposiciones distintas, tanto de ideas como de piezas artísticas en comparación con los museos y galerías.

Ahora bien, la genealogía y condiciones para la constitución de *nuevas formas* para el arte contemporáneo parecen desfasadas respecto al auge de algunas bienales presentadas desde mediados de la década de los ochenta como: la Bienal de La Habana (1984), Estambul (1987), Lyon (1992), Kwan Ju (1995), Johannesburgo (1995), Berlín (1996), entre algunas otras, puesto que sus procedimientos expositivos no se ajustan a su contemporaneidad; en realidad son presentadas como estructuras influenciadas por el historial de actuación de las grandes exposiciones de arte contemporáneo que las antecedieron. Actualmente, algunas bienales alrededor del mundo continúan orientadas hacia el mismo sistema operacional y mantienen, de manera indirecta, dictámenes y premisas establecidas por procesos de dominación socioeconómico-cultural eurocéntrico.²⁸⁸

Por lo anterior, cabe destacar la singularidad de la Bienal de La Habana que, según el crítico Charles Escher, inicia una tendencia: “pretende fomentar una visión internacional de arte capaz de ser desarrollada y entendida localmente”.²⁸⁹ Pero, además, como lo registra Gerardo Mosquera

Creó un nuevo espacio, actuando como un gigantesco *Salon des Refusés*, que relacionó a gran parte del mundo, nacido de un espíritu de acción [...] La Bienal reconoció y enfatizó las diferencias artísticas y culturales, pero dentro de una práctica compartida, poscolonial, de arte contemporáneo. En este sentido, también, previó el modo actual en que el arte es creado y consumido globalmente”.²⁹⁰

²⁸⁸ Véase: Martin Grossmann, “Desplazamientos y reposicionamientos en el arte: en el paso de lo internacional a lo contextual”, en Errata# Fronteras, migraciones y desplazamientos, núm. 5, Bogotá, agosto 2012, pp. 140-166.

²⁸⁹ Rachel Weiss, *et. al.*, *Making Art Global (part 1): The Third La Havana Biennial 1989*, Londres: Afterall, 2011, p. 12.

²⁹⁰ Rachel Weiss, *Ibidem*.

La Bienal de la Habana pretende propiciar un encuentro que brinde una reflexión abierta, democrática, plural, híbrida, propia de interacciones, cruces y apropiaciones.

Con base en estos comentarios es posible proponer que uno de los efectos más importantes y positivos de la globalización en el arte contemporáneo —en particular en el caso de la expansión de las bienales, a partir de la década de los ochentas— es la posibilidad de inversión en localidades, con sus contextos y especificidades, así como para impulsar la potencialidad de lugares y activar redes que, además de facilitar la comunicación y producción local, sean capaces de conectar propuestas curatoriales y agentes que contribuyen —desde otros contextos— a crear configuraciones y posibilidades de acciones que ignoren fronteras y desconozcan la intermediación de centros consagrados del sistema global del arte. En este sentido, las bienales contribuyen en el desarrollo de estrategias que invierten y contradicen la lógica del colonialismo, sistema que mantiene centros desarrollados y perfeccionados para ser aceptados como universales.

Así pues, las bienales que se establecen a partir de la década de los ochenta, en diferentes lugares del mundo, manifiestan una mayor flexibilidad para procesar, interactuar y absorber características específicas de los lugares en donde se encuentran, al tiempo que operan como posibles instancias integradoras y sensibles a las distintas realidades urbanas de las ciudades que las cobijaban, pues ocurren de manera más dialógica que en el pasado. De esta manera, las bienales necesitan, por su característica de evento, negociar con varios agentes de su localidad: comunidad artística local, esfera social, ámbito educativo, mercado de arte y público en general.

En cuanto a *globalización* como tema de exposiciones, es importante referirse particularmente a dos casos: *Magiciens de la Terre*, organizada por el Centro Pompidou en París (1989), proyecto intercultural que se propone destacar una selección de artistas para representar a medio centenar de culturas del mundo y *Whitney Biennial* presentada en Nueva York (1993), propuesta multicultural que selecciona artistas con obras que manifiestan su rechazo al racismo, patriarcado, discriminación y nociones fundamentalistas de familia y género.

Magiciens de la Terre constituye una exposición paradigmática que se aproxima a la globalización y multiculturalidad, muestra seminal para la curaduría gracias a su iniciativa de reunir objetos utilitarios junto a obras reconocidas por el arte canónico. Su objetivo consiste en propiciar un encuentro no jerarquizado de obras realizadas por artistas contemporáneos de Estados Unidos y Europa, junto a propuestas de artistas de áreas *periféricas* como Haití, India, Madagascar, Panamá, Zaire, Brasil, Japón y México, entre otros países, que hasta ese momento han sido ignorados por los centros hegemónicos del arte contemporáneo.

Esta exposición puede asociarse con estrategias etnocéntricas y hegemónicas que consideran a los *Otros* como primitivos, pues las propuestas sólo se asocian por su apariencia estética y bajo la voluntad de favorecer una mayor comunicación entre culturas; más aún, la curaduría revela cierta superioridad de la cultura occidental sobre las demás. Por tanto, genera reacciones críticas, tanto escritas como expositivas.

A pesar de las reacciones negativas que provoca *Magiciens de la Terre*, esta exposición mantiene un mérito histórico, ya que trata de crear un espacio para que algunas propuestas realizadas por artistas fuera de los centros hegemónicos del arte puedan ser percibidas como obras, y así dialogar y ser entendidas y apreciadas dentro del universo del arte. Además, cuestiona el factor del origen de la obra y enfatiza que la *revisión* de cada una de éstas tiene que considerar la propuesta o crítica que sugiere; pues, en última instancia, uno de los objetivos de los artistas no es reclamar cuestiones de origen, sino liberar su arte de toda etiqueta de *exotismos* y *primitivismos* o cualquier sinónimo de *naif*.

En cuanto a la *Whitney Biennial*, puede ser entendida como una exposición que deja de lado las tendencias del mercado para situarse en una posición distinta y centrarse en una gama de arte más político y social. Por consiguiente, las obras de esta muestra remiten a cuestiones como raza, género, clase social, sexualidad, crisis por contagios de VIH, imperialismo y pobreza, problemas que, en esos momentos forman parte de los reclamos sociales en Estados Unidos; además, intenta aproximarse a aspectos como identidad, diferencia y otredad.

A través de la elección de estos asuntos, los curadores cuestionan el estatus de temas que imperaban en las bienales, y demuestran que el pilar de la escena del arte contemporáneo puede cambiar radicalmente e incluir propuestas realizadas

por artistas no consagrados, y permitir la entrada a artistas emergentes y pertenecientes a minorías.

En suma, y pese a estas contribuciones, las exposiciones no son celebradas por sus esfuerzos para aplicar criterios incluyentes en la selección del arte exhibido, de hecho, muchos críticos censuran las muestras atendiendo a esencialismos estéticos o políticos occidentales consagrados, prácticamente sin tener en cuenta la forma en que las propuestas de los curadores revelan una dinámica cambiante que obliga al mundo del arte a reconsiderar los modelos convencionales y locales de *realidad, identidad y poder*.²⁹¹

Ahora bien, la reacción que la crítica manifiesta en ese momento puede ser entendida como una revelación importante que contradice la creencia de que la civilización global se sitúa en medio de una sociedad multicultural, más allá del turismo o exotismo, ya que en la teoría existe un reconocimiento de la diversidad cultural y conceptual. Sin embargo, en la realidad la relación directa con nuevos modelos culturales y conceptuales —muchos de ellos ajenos— no ha sido desarrollada del todo en Occidente, aunque ciertamente cada vez más artistas, críticos y curadores reconocen la *diversidad* como un acercamiento a la diferencia cultural y las bienales pueden funcionar como ejemplo de esto.

Definitivamente, la globalización transforma las *formas* de mostrar la producción artística; además, el auge de las bienales contribuye a la estandarización de algunos formatos de exhibición transnacional en el arte contemporáneo, pues se constituyen a través de una configuración que otorga visibilidad cultural, y establecen modelos flexibles en la internalización de los artistas con el fin de generar criterios que amplían el concepto *arte contemporáneo*.

Cabe mencionar, que desde la década de los noventa las bienales dejan de ser espacios de exhibición ligados a las naciones que las sustentan para convertirse en referentes del arte global. En el ámbito latinoamericano, la —ya mencionada—

²⁹¹ Referente a los textos escritos por Michel Breson sobre *Magiciens de la Terre* en *The New York Times*. Tomados de <<https://www.nytimes.com/1989/12/24/arts/the-year-s-best-more-on-art.html>>, la reseña de la *Whitney Biennial* por Michael Kimmelman en *The New York Times*, <<https://www.nytimes.com/1992/04/19/arts/art-view-the-whitney-continues-its-search-for-itself.html>>, Dan Cameron <<https://www.artforum.com/print/199305/dan-cameron-55437>> en *Artforum*, <<https://www.nytimes.com/1993/03/05/arts/at-the-whitney-a-biennial-with-a-social-conscience.html>>. Por mencionar algunos, consultados en marzo 2021.

Bienal de La Habana, sobre todo, a partir de su segunda edición, se aparta del criterio de representación nacional y se enfoca en la selección de artistas desde un tema central establecido para cada edición, instituyendo un modelo de bienal del *Tercer Mundo* donde resalta el eje *Sur-Sur*, enfocado en el arte de América Latina, África y Asia, cuyas enunciaciones contribuyen a replicar el poder que las bienales tradicionales tienen en relación con la legitimación de ejes euro-norteamericanos en el arte.

De esta manera, el rol que desempeña la bienal de La Habana aporta una alternativa para transformar los criterios de las bienales ya establecidas, y ayuda para exponer e investigar a artistas no sólo de los tradicionales centros de arte sino también de otros lugares del planeta. Cabe mencionar que su capacidad para modificar parámetros y proponerse como espacios de intervención se mantiene en la actualidad a través de las nuevas ediciones.

Ahora bien, los curadores también han contribuido para señalar la importancia del tema de la globalización, pues reúnen obras de artistas que provienen de diferentes partes del mundo bajo un mismo concepto. Particularmente el crítico y curador Okwui Enwezor cuestiona la situación social y su relación con el arte a través de exposiciones donde entreteje procesos de investigación con intervención política. Un ejemplo de esto lo constituye el equipo de curaduría *Documenta XI* —liderado por Enwezor— que se traslada a sitios clave alrededor del mundo para acercarse a temas como criollismo, justicia y reconciliación en lugares muy diferentes a los centros emblemáticos para el arte como Santa Lucía, Sudáfrica e India. Así pues, a través del acercamiento a contextos históricos específicos fomenta, además de un nuevo enfoque, un intercambio entre corrientes históricas. Para lograrlo, traza un mapa de las consecuencias de la decolonización, además de un rastreo transdisciplinario e intertextual de complejas corrientes entre comunidades bajo procesos de diáspora, la perdurable herencia del colonialismo y la crítica de las ruinas distópicas del espacio post industrial.

A través de la yuxtaposición de estas narrativas —patrones poscoloniales de la imbricación de migración y de aporías posmodernas— Enwezor ofrece una esfera más amplia; así como un conjunto más matizado de herramientas para trazar y comprender las complejidades que ocurren en estos lugares de movilidad.

1.2 GLOBALIZACIÓN. IMPORTANCIA EN INSTITUCIONES ARTÍSTICAS

Una de las principales funciones del arte es conceder visibilidad a las problemáticas propias del contexto en que se gesta la propuesta artística. De este modo, las obras que se relacionan con *globalización, migración y lugar* se adentran en las dinámicas del funcionamiento del sistema de difusión y comercialización de la producción artística contemporánea, y actúan de manera transnacional para buscar posiciones privilegiadas en jerarquías globales con el fin de analizar aspectos económicos, políticos y sociales. Paralelamente, las autoridades metropolitanas buscan mejorar su posición en circuitos de intercambio internacional; pues, a través de dispositivos del arte, dinamizan la producción y visualización de escenas locales como una entrada a nuevos mercados potencialmente rentables.

Cabe recordar que desde la segunda mitad del siglo xx, después de la Segunda Guerra Mundial, la sociedad occidental atraviesa por cambios radicales en la organización del sistema económico e intercambio global. Así, la instauración del nuevo régimen de modernización capitalista trae consigo modificaciones sustanciales al mercado financiero, las cuales se intensifican tras la crisis del petróleo de los años setenta y el surgimiento de la *nueva derecha* que impulsa el neoliberalismo económico,²⁹² además de los cambios consecuentes a la pérdida de primacía del capital industrial y el avance del predominio global del capital mercantil financiero de alta circulación.

Como consecuencia se establecen algunas bases para la libre circulación del capital monetario, desregulación a las barreras arancelarias y la consecuente apertura de mercados globales, además de la deslocalización de procesos productivos mediante la externalización de servicios y la aparición de nuevas figuras empresariales y organizacionales, como alianzas estratégicas, franquicias o subcontratación de procesos y servicios; aunado a esto, también se presenta una reorganización de mercados de trabajo.

En vinculación con estos sucesos, el arte contemporáneo ha logrado —en algunos sitios del mundo— convertirse en un proyecto económico que sobrepasa la comercialización de obras, posibilita la generación de núcleos turísticos y

²⁹² Véase: Jonathan R. Barton, "Sustentabilidad urbana como planificación estratégica", en *Revista EURE*, núm. 96, 2006, pp. 27-45.

contribuye a la activación de economías; además, impulsa el desarrollo de distritos culturales. Ejemplo de esto es la creación de museos de arte contemporáneo en ciudades con potencial suficiente para detonar flujos de inversión directa sobre el territorio al que pertenece. Asimismo, los museos —a través de su programación— buscan incluir una amplia gama de obras de artistas que provienen de distintos lugares del mundo para garantizar un carácter global en su discurso. De esta manera, los museos de arte contemporáneo contribuyen para que las ciudades accedan a la lógica de las industrias culturales, mediante la incorporación de grandes hitos en la composición urbana. En este sentido, las bienales de arte también forman parte de este fenómeno y contribuyen para agilizar modelos de financiamiento y competitividad urbana.

Cabe mencionar, que a lo largo de la historia, las bienales de arte han tenido la función de promover la discusión pública acerca del sentido del arte en las sociedades que las acogen; por tanto, no pueden abstraerse de las distintas complejidades del sistema económico global y la competitividad urbana. Desafortunadamente —como han hecho resaltar algunos artistas y curadores— el arte llega a depender de variables económicas que condicionan los criterios curatoriales, participantes o formatos de las obras, dependientes de aquellas políticas que les aseguren mayor difusión y comercialización.

Al igual que las bienales, las ferias de arte también forman parte de la visibilidad y la difusión del arte, pues son espacios para la comercialización; por tanto, han logrado legitimarse al interior del sistema como una instancia en donde galerías, representantes, artistas, críticos, además de editoriales y muchas actividades relacionadas con el arte, participan en el intercambio y la especulación en torno a las obras, constituyen eventos con un importante impacto global en términos de intercambio que se presentan en lugares con un mercado y demanda de arte potencialmente alta, además de una localización privilegiada en términos de bienes de arte, oferta hotelera, seguridad financiera, escena turística y cultural consolidada o en vías de consolidación.

De esta manera, la globalización ha influido en un aumento de los atractivos de los museos a través de nuevas formas de organización de sus contenidos. En consecuencia, la distinción entre colección permanente y exhibiciones temporales ha perdido validez, pues las colecciones son constantemente reorganizadas para

crear exposiciones temporales, y éstas se han transformado en grandes colecciones permanentes que circulan alrededor de distintos museos en todo el mundo.

En suma, museos, bienales y ferias cumplen un rol específico en la visibilidad y difusión del arte. Por un lado, los museos de arte contemporáneo buscan reactualizar constantemente su programación y atraer nuevos visitantes e inversores, intentan regular el deseo y consumo para mantener sus audiencias y promover la llegada de nuevos visitantes, así como reforzar la consolidación de lugares culturales dentro de las ciudades, además de sumarse a la red de producción de conocimientos estéticos. Por otro lado, las bienales buscan animar y consolidar procesos ascendentes al interior de escenas artísticas locales y regionales con el propósito de abrir nuevos espacios de reflexión y producción artística asociada a nuevas cuestiones. Finalmente, las ferias de arte actúan como mecanismos que incrementan sus atributos de localización en pos de la rentabilidad de su posición respecto a escenas de producción, es decir, comercialización de artistas a través de galeristas, coleccionistas y casas de subasta.

Ahora bien, en torno al sistema global del arte contemporáneo y sus instituciones más representativas existe la presencia de una *contracultura* que se opone a la institucionalidad del arte y ofrece alternativas sin la pretensión exacerbada de lucro. Es común que paralelamente a la realización de bienales y ferias de arte, ocurran eventos 'independientes' que aprovechan el clima de discusión y apreciación artística predominante para instalar espacios de promoción y difusión de pensamientos y producciones críticas, o bien, espacios alternativos para venta de obras. Lo importante, como fenómeno urbano, es que los eventos alternativos son capaces de articular circuitos paralelos motivados más por pretensiones estéticas y políticas que por cuestiones económicas. De este modo, funcionan como contrapeso conceptual al circuito global institucionalizado, y dan a conocer artistas y propuestas emergentes que no cuentan con reconocimiento —precisamente— institucionalizado.

Cabe reconocer que los circuitos globales del arte contemporáneo tienen un peso importante como fenómenos estéticos y políticos: generan procesos de inversión y regeneración urbana en torno a la construcción de imágenes y visiones

de ciudad global, además de que conllevan relaciones entre los distintos agentes ubicados en la órbita de influencia y reconocimiento a nivel mundial.

Otro aspecto sustantivo para la visibilidad y difusión del arte es el incremento de su práctica y circulación, tanto local como internacional, a través de los ya mencionados eventos, así como de circuitos de arte, expandidos con la globalización, donde participa internacionalmente una vasta multiplicidad de actores culturales y artísticos que se propagan de manera globalizada. Por ejemplo, algunos países del Pacífico asiático han transitado del arte *tradicional*²⁹³ al contemporáneo, y ese recorrido ha acortado la distancia entre tradición y contemporaneidad, atajo que ha provisto al arte de nuevas y diferentes propuestas a las creadas tanto en Occidente como en lugares marcados por la huella del devenir histórico.

Simultáneamente al incremento de los circuitos internacionales, se desarrollan nuevos dinamismos artísticos y actividades de manera local en áreas que —ya sea por razones históricas, económicas o sociales— no se asociaban con el arte. De esta manera, una parte importante de la actividad artística *local* se puede vincular con reacciones personales y subjetivas de los artistas frente a sus contextos, o con su intención de lograr un cambio cultural, social o político en ellos. Así pues, debido a la globalización que facilita acceder a los medios de comunicación, los artistas están cada vez más informados sobre sus contextos y lo que ocurre en el arte *hegemónico*; de esta manera, las obras de arte obtienen movilización dentro y fuera de espacios locales y globales.

Gerardo Mosquera, a propósito de los artistas locales relacionados con contextos globales asegura que “usualmente su producción no está anclada a modernismos nacionalistas ni a lenguajes tradicionales, aun cuando basan su obra en las culturas vernáculas o en trasfondos específicos. Los contextos han llegado a ser globales a través de su interconexión con el mundo”.²⁹⁴ Por consiguiente, cabe reconocer que tanto instituciones como curadores deben responder a la amplitud global contemporánea porque, como bien apunta Mosquera la interconexión de las

²⁹³ Se utiliza este adjetivo para referirse al arte vinculado a manifestaciones enfocadas en la figura y el realismo, además de estar más relacionado con representaciones propias de la cultura local.

²⁹⁴ Gerardo Mosquera, “Desde aquí. Arte contemporáneo, cultura e internacionalización”, en *Agenda cultural*, núm. 147, Universidad de Antioquia, septiembre 2008. Tomado de <<https://revistas.udea.edu.co/index.php/almamater/article/view/13622/12124>>. Consultado en mayo de 2021.

problemáticas locales evidencia su naturaleza globalizada, de donde surgen propuestas artísticas equiparables a las que surgen en los lugares hegemónicos y que evidentemente requieren de visibilidad y difusión.

1.2.1 SAMUEL FOSSO. ESTUDIO DE CASO

Para establecer el reflejo de la globalización en las obras artísticas contemporáneas resulta oportuno recurrir a un artista paradigmático: Samuel Fosso. Nace en Camerún en 1962. Forma parte de los artistas contemporáneos más reconocidos de África Central; comienza su producción a los trece años en el *Studio Nationale* de Bangui, en la República Centroafricana con algunos autorretratos que realiza para no desperdiciar películas fotográficas que quedan sin utilizar. Tras cinco meses de trabajar como ayudante en *Studio Nationale* decide abrir el suyo. Su historia personal es difícil, en su adolescencia supera una parálisis que le impide caminar, además —debido a la guerra de Biafra— tiene que abandonar Kumba, municipio donde nace.

La internacionalización del artista tiene lugar después del 2014, cuando su estudio es saqueado durante la guerra de la República Centroafricana y sus archivos son descubiertos casualmente —de entre la suciedad— por dos fotógrafos, Jerome Delay y Marcus Bleasdale.

El trabajo de Fosso revela un profundo interés en la circulación de imágenes. Utiliza diferentes poses y caracterizaciones para crear series fotográficas de figuras públicas de la cultura visual global, a partir de las que el artista explora el concepto de migración mediante una *estrategia inversa* que acentúa la cultura global. Por tratarse de personajes icónicos, no necesita desplazarse para estar en contacto con ellos, pues el material visual de sus obras lo obtiene —como se verá más adelante— del contenido generado en los medios de comunicación.

Le chief qui a vendu l'Afrique aux colons, Samuel Fosso, 1997



Samuel Fosso. Fotografía. *Le chief qui a vendu l'Afrique aux colons* (1997).

Le chief qui a vendu l'Afrique aux colons (1997) es uno de los autorretratos más conocidos de Fosso. Aparece caracterizado como líder de tribu africana. El artista cubierto por una piel de leopardo posa sentado sobre una silla tapizada por una piel de cheetah; porta accesorios en distintas partes del cuerpo y sostiene girasoles en la mano derecha. Aunque posa descalzo, se hace acompañar por unos zapatos de cuero que ubica sobre uno de los cuatro tapetes, y entre otros detalles, se acompaña por una bolsa oscura y un fondo creado con telas.

Fosso, por medio de la sinécdoque²⁹⁵ y de la segunda persona del singular, explica en entrevista a Jon Henley —designación simbólica de los colonizadores— que el retrato “representa a los líderes africanos que vendieron el continente a los blancos. Teníamos nuestra propia democracia antes de que vinieras [Jon Henley], teníamos nuestros propios gobernantes, nuestros propios presidentes; pero fue nuestro gobernante, del que viniste a deshacerte, quien vendió su territorio, y en su lugar, configuras tus jerarquías, tus sistemas. Se trata de las cosas que hiciste en el pasado y que continúas haciendo”.²⁹⁶

²⁹⁵ Designación de una cosa con el nombre de otra, de manera similar a la metonimia, aplicando a un todo el nombre de una de sus partes o viceversa, a un género el de una especie, o al contrario, a una cosa el de la materia de que está formada, etcétera. Tomado de Real Academia Española <<https://dle.rae.es/sin%C3%A9cdoque>>. Consultado en abril de 2021.

²⁹⁶ Jon Henley, “Photographer Samuel Fosso 's best shot”, en *The Guardian*, 19 junio de 2011.

Las palabras de Fosso relacionan su obra con los Estudios Africanos, a través de cuestionamientos sobre la relación entre África y Occidente; permite revisar la colonización, al tiempo que contribuye a reflexionar sobre la constitución de Estados neoliberales africanos. Aunque, a primera vista, la propuesta artística parece muy simple, los elementos que incluye son suficientes para polemizar una situación política —consecuencia del colonialismo— que afecta a miles de africanos, en la cual los colonizadores reemplazan a los gobernantes y designan a alguien más para dejar a los ciudadanos sin una representación política que conozca su contexto, pero sobre todo, que no comparte sus necesidades y aspiraciones, ausente de compromiso con el lugar donde que vive, con los recursos naturales y la comunidad.

Por consiguiente, *Le chief qui a vendu l'Afrique aux colon* refiere al sistema internacional globalizado que mantiene a África en la periferia de la economía y de las políticas globales, tanto en la nueva división internacional del trabajo como en la nueva configuración internacional del poder. Su marginación, que empieza décadas atrás, se ha profundizado con la imposición a los países africanos a los Programas de Ajuste Estructural, es decir, del modelo librecambista de desarrollo, responsable de la descomposición política y económica de muchos Estados, y de la proliferación de conflictos económicos e identitarios.

La obra analiza el *exotismo*, a partir de la reafirmación de estereotipos. Fosso se presenta descalzo con un gesto que lo *salvajiza*, y convierte en alguien que tiene que ser *civilizado* para formar parte del mundo occidental, sistema que intenta dominar a través de la implantación de los modos de vida, culturales y sociales de “los blancos”. Así pues, a través de una imitación burlesca, la obra parodia e invita a reflexionar sobre las relaciones de poder entre Occidente y África.

A propósito de esta relación, otra obra de Fosso, *La femme américaine libérée des années 70* (1994) permite pensar en la situación africana posterior al colonialismo, ya que el artista posa vestido como mujer para objetar la imposición de estereotipos e ideas que provienen de un contexto que cuestiona símbolos o atributos ligados a los significados de roles de género y asignación de funciones, Fosso explica: “Las ideas de género y sexualidad no eran tan rígidas en África antes

del colonialismo, cambiaron con los colonos y la religión”,²⁹⁷ y con su obra destaca la intervención occidental en las concepciones de género que se establecieron en África antes de su llegada.

Así pues, en las obras de Fosso existe un reconocimiento con la diversidad, empatía y apropiación respecto a los personajes que representa, sus elecciones no son banales. Cada personalidad es razonada y estudiada para acercarse al modelo lo mejor posible.

Las propuestas de Fosso permiten asociar sus obras con *lo fotográfico* vinculado con teorías y lógicas de representación que trabajan en un entorno fotográfico, es decir, con la situación. De acuerdo con la teoría fotográfica, el *índice* es la esencia de la fotografía; por tanto, el significado de una fotografía es su referencia al objeto fotografiado. En el caso del autorretrato, el objeto lo constituye el propio fotógrafo, y se define a partir de ambos lados de la cámara: el lado del fotógrafo y el lado de lo fotografiado, es decir, a quien refiere la imagen.

Cabe advertir que en la fotografía contemporánea, los artistas desarrollan estrategias para impugnar el prototipo del autorretrato —que presupone la identidad personal— *performativo*, es decir, no se trata de una representación sino de un *acto*. Según Jacques Derrida, el autorretrato “es el acto de afirmar que una imagen es el retrato de uno”.²⁹⁸ Esta definición, necesariamente tautológica, representa tanto un acto autorreferencial como uno de autorrepresentación y autorrepresentabilidad visual; por tanto, el autorretrato como un acto de reconocimiento visual y afirmación de su identidad, constituye un concepto cuya definición tiende a ser ambigua.

²⁹⁷ Jon Henley, *Ibidem*.

²⁹⁸ Jaques Derrida, *Memoirs of the Blind: The Self-portrait and Other Ruins*, Chicago: University of Chicago Press, 1993, p. 67.

The Rocker, Samuel Fosso, 1997

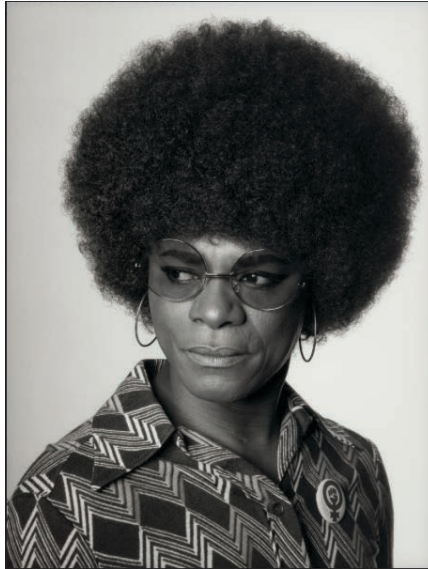


Samuel Fosso. Fotografía. *The Rocker* de la serie *Tati* (1997).

Tanto *Le chief qui a vendu l'Afrique aux colons*, como *La femme américaine libérée des années 70* y *The Rocker* forman parte de *Tati*, conjunto de imágenes donde el artista explora cuestiones relacionadas con género y estereotipos. Una serie, que permite apreciar que el propio artista es quien está de pie delante y detrás de la cámara; su imagen no es autorreferencial sino *ficticia*. Fosso *interpreta*, en vez de encarnar a sus personajes, es decir, es autor y personaje al mismo tiempo, propuesta que resulta *transgresora*, no por el hecho de imitar imágenes, sino por usar su propio cuerpo como modelo, pues no es la representación de él mismo, sino de varios personajes. Su obra apela a uno de los conflictos propios de la globalización: la implantación de la cultura homogénea occidental, pues la vestimenta que el artista porta en esta serie puede verse en casi cualquier parte del mundo. De esta manera, la propuesta cuestiona la *uniformidad* de las personas a través del uso de la ropa.

Sin embargo, en sus primeros autorretratos —realizados en la década de los setenta—, Fosso no era *intérprete* de personajes de la cultura global: usaba disfraces basados en la moda y en los ídolos de África de ese momento; su vestimenta no alteraba su identidad, pues era más cercana a la exaltación de su propio cuerpo que a la proyección interior que pudiera tener en ese momento.

Angela Davis, Samuel Fosso, 2008



Samuel Fosso. Fotografía. *Angela Davis* de la serie *African spirit* (2008).

Algunos años después de *Tati*, Fosso realiza *African spirit*, serie en la que el artista se fotografía representando a catorce figuras icónicas de África y Estados Unidos cuya importancia consiste en apoyar a la población *negra* de ambas entidades en su lucha por la igualdad: Martin Luther King, defensor de los derechos civiles de los afroamericanos; Mohamed Ali, boxeador e icono de liberación; Angela Davis, activista afroamericana y militante de *Black Panthers*; Kwame Nkrumah, ideólogo de una África independiente y unida; Patrice Lumumba, líder anticolonialista y nacionalista de la República Democrática del Congo; Malcom X, defensor de los derechos afroestadounidenses, y Haile Selassie, líder panafricano e incansable luchador contra el colonialismo, entre otros.

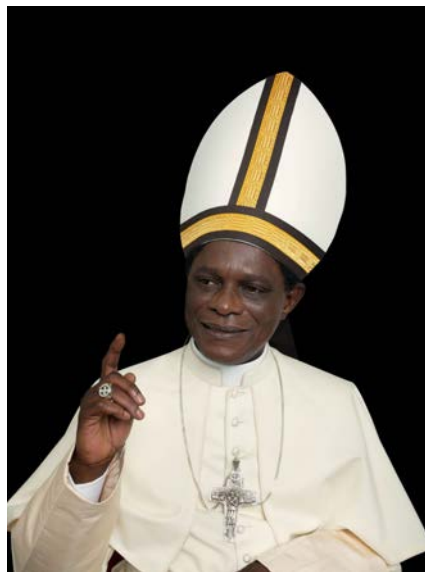
Respecto a su papel en las representaciones de *African spirit*, Fosso comenta: “El autorretrato me facilita contar la Historia. Para contarla tengo que vestirme como él, identificarme y sentirme como él se sentiría”.²⁹⁹ Para contar esa Historia, y reforzar la figura icónica a través de la visualidad, el artista retoma la vestimenta o los accesorios propios de los personajes que extrae de fuentes como imágenes de prensa, retratos de estudio o fotos policiales, a través de las cuales homenajea a quienes ayudaron a fortalecer los derechos de los afroamericanos, y

²⁹⁹ Jaques Derrida, *Ibidem*.

contribuye a que los esfuerzos de estos *espíritus africanos* no sean olvidados, pues colaboraron para construir un camino de igualdad de derechos entre todas las personas sin importar las diferencias.

Fosso conoce —a través de medios de comunicación y algunos escritos— textos que cuestionan la colonialidad y poscolonialidad. Mediante sus retratos les brinda un espacio, al tiempo que recuerda lo sucedido en el pasado y que sigue estando vigente: el racismo y la asimetría social, también evoca aquellas circunstancias donde los activistas tuvieron que luchar contra injusticias dentro de un sistema político occidental y global que continúa diferenciando y discriminando a las personas por su origen asociado al color de piel, y que privilegia sólo a unos cuantos.

Black Pope, Samuel Fosso, 2017



Samuel Fosso. Fotografía. *Black Pope* (2017).

Otra obra de Fosso que permite constatar que el artista mantiene su crítica al colonialismo a través de los años es *Black Pope*, propuesta que plantea la posibilidad de un pontífice *negro*, situación casi inverosímil en la actualidad, ya que la figura del papa constituye el gobierno central de la iglesia católica, representación por quien actúa y habla, reconocida a nivel internacional como una entidad soberana.

La religión católica ha influido, por más de dos milenios, en la filosofía, ciencia, arte y cultura de Occidente, un *occidente* que a lo largo de la historia ha sido representado por dirigentes de tez blanca. Así pues, el autorretrato de Fosso desafía regímenes históricamente normativos del poder y burocracia simbolizados en la vestimenta del papa, en color blanco —tonalidad asociada con la pureza— y con la cruz de metal que lleva en el cuello; además de la mitra que porta en la cabeza. *Black Pope* rompe los esquemas impuestos, donde sólo *gente blanca* ha representado a una institución que *influye* en la vida religiosa, moral e incluso política de personas en todo el mundo.

Si bien Fosso plantea cuestionamientos sociales y de género, a través de sus propuestas, él no se identifica como activista, según lo explica: “Si usted me encierra en mi casa y yo quiero salir y ser libre, ¿es eso ser activista? Trato de defender los derechos cívicos, preservar la independencia y la posibilidad de gozar las libertades de la población negra”. Con esta declaración, el artista intenta disociar el activismo con su obra, pues lo que muestra va más allá de una actividad sostenida con intención de efectuar un cambio de índole social o política. Por el contrario, busca llamar la atención sobre la falta de empatía hacia la población afroamericana, la violación de sus derechos y la asimetría social, así como visibilizar personajes o situaciones asociados con problemas raciales específicos, al ser considerados como minoría, racializados y rechazados a lo largo del tiempo por Occidente.

Un ejemplo de esto es *Emperor of Africa* (2013), propuesta en la que el artista se caracteriza como Mao Tse Tung para referirse al beneficio que China obtiene —de la falta de medios africanos para extraer sus propios recursos— sin proporcionar una financiación que compense equitativamente lo que obtiene. Basta recordar que, en su mayoría, los países africanos han sido incautados por China, que destruye y saquea los recursos naturales del continente para su propio interés, hecho que ha impedido que África pueda desarrollar sus propios medios de producción local, ya que China ha ido tejiendo una influencia económica, política y cultural que deja al continente en una posición de dependencia cada vez más fuerte. De esta manera, el artista apela a la historia de África, continente que ha permanecido bajo un sistema imperial. En este sentido, la creación de la obra es

consecuencia de una forma de repetición en torno a cuestiones de autonomía y explotación de recursos de países ajenos al continente.

Para finalizar, la obra de Fosso permite apreciar el reflejo de la globalización en la visibilidad y difusión del arte; sus propuestas son apreciadas en distintos lugares del planeta y forman parte de grandes instituciones artísticas. El artista utiliza su obra para realizar críticas sobre la situación del continente africano, pero también sobre las circunstancias de las personas que salieron de este lugar: los afroamericanos. En resumen, representa las situaciones de individuos con quienes se identifica plenamente, que siguen padeciendo las consecuencias del colonialismo, prolongadas para mantener el poder de Occidente.

CAPÍTULO 2. MIGRACIÓN EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Salir del lugar de nacimiento para vivir en otro país consiste no sólo en recorrer una distancia geográfica, sino en construir una memoria de lo que ocurre en el trayecto, es decir, la migración es una experiencia que, para contarla, precisa de revisar el pasado, pues los cambios de tiempo y espacio trastocan las estructuras mismas de la memoria, las vuelve inciertas y fluidas y, a través de esas condiciones alteradas, se intenta describir el viaje que se ha llevado a cabo, pero también reconstruir el lugar de origen, aunque con la *debilidad* propia de la memoria, que impide recuperar la historia como realmente sucedió.

Algunas obras relacionadas con la migración intentan revisar y construir experiencias emulando algunas estrategias de la arqueología: remueven fragmentos de tierra para después examinar detenidamente los escombros encontrados y descubrir un pasado *idealizado* que permite reconstruir una historia, con el fin de mostrar experiencias individuales que puedan ayudar a repensar la Historia oficial a través de obras artísticas que exhiben experiencias relacionadas con la migración, situación que contribuye a cuestionar asimetrías sociales y hacer un llamado político sobre este fenómeno.

Cabe recordar que la construcción de imágenes ha jugado un papel muy importante en el arte contemporáneo. Algunos artistas, además de utilizar la fotografía y el video como sus principales recursos expresivos, integran textos, historias e ilustraciones para construir propuestas artísticas que dan cuenta de situaciones paradigmáticas del fenómeno migratorio. Incluso algunos artistas que han experimentado el desplazamiento o exilio exteriorizan anécdotas personales y adoptan una posición que contribuye para ampliar la Historia oficial. Sobre esto, existen diversas manifestaciones artísticas que utilizan, además de un lenguaje visual, acciones performativas para transmitir conocimientos y valores. Así pues, el surgimiento de obras que intervienen directamente con cuestiones políticas y sociales contribuyen para ampliar el lenguaje del arte, al tiempo que definen la presencia e influencia de los artistas en el escenario social y político global.

Analizar este tipo de obras contribuye a advertir un cambio en la percepción de fenómenos históricos, identitarios e ideológicos, pues las características de una obra se modifican para responder a críticas del contexto en donde están inmersas.

Es importante destacar que el tema de la migración abordado desde el arte contemporáneo contradice algunos clichés sobre migrantes y coadyuva para que éstos sean vistos como figuras dinámicas que buscan un futuro mejor en un lugar diferente al que nacieron. Por ende, el arte enfocado en la migración se establece como un proceso de intercambio que fomenta conversaciones entre extranjeros y locales. Aunado a esto, desde el mundo del arte es posible crear nuevas formas, algunas oblicuas y otras poéticas, para referirse a los desplazados y su integración al nuevo contexto.

Por lo anterior, algunos artistas contemporáneos investigan vidas inestables y reinventan condiciones de creación artística para expandir activamente el discurso del arte hacia lugares más allá de Occidente y contribuyen a negociar en una crisis mundial inminente, inventando o modificando prácticas documentales que desdibujan divisiones entre *ficción, realidad, memoria e historia* para alcanzar una nueva amplitud social y políticas integradoras.

De esta manera, la connotación negativa de migración se enfrenta con las ideas convencionales de ilegalidad respecto a los desplazados, pues los artistas ayudan a repensar los flujos migratorios como una transformación positiva del mundo actual, y discutir situaciones de control, represión y desigualdad, puesto que las propuestas son actos creativos de transformación política que instauran una fuerza de resistencia y apoyo contra la desigualdad.

En suma, las obras se constituyen como actos políticos y estéticos que invitan a escritores, críticos e historiadores del arte, pero sobre todo a espectadores, a reaccionar más allá de los cánones, y confrontar los legados de historias poscoloniales e injusticias sociales.

2.1 MIGRACIÓN. EJE EN ALGUNOS MUSEOS Y EXPOSICIONES

El aumento de la globalización, los procesos migratorios, el postcolonialismo y el desarrollo de modelos multiculturales plantean importantes retos para los museos y exposiciones artísticas, al tiempo que cuestionan la forma en que tradicionalmente se han construido los discursos de los dispositivos de visualidad en torno a estos temas.

Los individuos que comúnmente eran asociados al modelo *centro-periferia* o como parte de la dicotomía *nosotros-otros* son seres inestables con límites indefinidos que han dado paso a una realidad mucho más compleja y al establecimiento de nuevas relaciones entre culturas. En este sentido, los museos dedicados a la migración ilustran de manera particular los retos a los que se enfrenta la institución museística al abordar la representación de la diversidad cultural, pues éstos constituyen un muestrario de estrategias y prácticas que permiten vislumbrar paradojas que surgen al intentar construir discursos sobre identidad y memoria, tanto individuales como comunitarias.

En los dispositivos de visualidad, la revisión del tema migratorio tiene como antecedente el estudio de las relaciones que establecen los individuos que llegan a un lugar distinto al del origen, tema que con el paso del tiempo se ha convertido en eje central de algunos museos. Los primeros en interesarse en el asunto de la diversidad y diferencia cultural son recintos etnográficos.

En los últimos veinte años han surgido un gran número de museos consagrados a las migraciones internacionales. En el pasado —y pese a su importancia— la puesta en escena de los desplazamientos ha permanecido un tanto ausente de los ‘lugares de la memoria’, pues, el tema migratorio sólo queda confinado a algunas conmemoraciones, llevadas a cabo por las élites de grupos o comunidades locales de los países de origen o de recepción.

Actualmente, la situación se ha revertido por completo y los museos sobre migración han proliferado en grandes países, tanto de *partida* como de *llegada*, hecho que puede relacionarse con la consolidación —en las últimas décadas— de estudios académicos dedicados a este tema. Luego de un desinterés en la historiografía sobre los flujos migratorios —entre los años treinta y setenta del siglo xx— sucede una próspera etapa de estudios contemporáneos dedicados a las

grandes migraciones.³⁰⁰

Ese renovado interés académico puede vincularse con los cambios generales ocurridos en los relatos historiográficos y modelos teóricos de las ciencias sociales, aunado a transformaciones en las sociedades contemporáneas ocurridas bajo el impacto migratorio.³⁰¹ Procesos que influyen —de diferentes formas— en las autopercepciones de colectivos sociales de los últimos tiempos, lo cual se refleja en la revisión de diferentes conceptos, como *identidad, diversidad, etnicidad o multiculturalismo*.

Por lo que sigue, el aumento del fenómeno migratorio es evidente y, en cualquier caso, el interés y los debates sobre el lugar de las migraciones actuales parece generar un doble impacto; por un lado, orienta una situación que refleja situaciones del pasado, es decir, las grandes migraciones en tránsito entre los siglos XIX y XX, y por otro, se promueve un renovado interés de las elites políticas para utilizar de distintas formas la *memoria* de las migraciones como parte de diferentes —y a veces contrapuestos— proyectos de rediseño identitario de comunidades nacionales, estatales o regionales.

El auge museográfico actual se relaciona directamente con los flujos migratorios, pues se inscriben en procesos más generales que afectan a las sociedades de todo el mundo. Así, las migraciones como objetos de estudio, lugar de conmemoración o discusión, son relevantes en el espacio público, ya que las revisiones ideológicas y políticas permiten explorar relaciones entre historia, memoria y patrimonio, además de ofrecer múltiples lecturas del pasado.

Cabe reconocer que en los museos se recuperan muchas dimensiones del pasado para revisarlas en el presente; así, es posible aproximarse a éstas mirando alrededor, puesto que la historia y sus restos están en todos lados. En este sentido, los vestigios de las migraciones internacionales de los siglos XIX y XX se encuentran insertas en ciudades, puertos y periferias. Así pues, a partir de la revisión de los orígenes de las migraciones internacionales, es posible construir un museo sobre este tema para señalar e intentar ordenar aquello que, precisamente, carece de

³⁰⁰Frank Thistlethwaite, "Migration from Europe Overseas in the Nineteenth and Twentieth Centuries", en Vecoli, R, y Sinke, S. (eds.), *A Century of European Migrations, 1830-1930*, Chicago: University of Illinois Press, 1991, pp. 17-49.

³⁰¹Alejandro Portes, "Economic Sociology and the Sociology of Immigration: a Conceptual Preview", en Portes A. (ed.), *The Economic Sociology of Immigration, Essays on Networks, Ethnicity and Entrepreneurship*, Nueva York: Russell Sage Foundation, 1995, pp. 3-41.

orden.

Por lo anterior, algunos museos han propuesto espacios vinculados con lugares emblemáticos de llegada de inmigrantes europeos al continente americano, por ejemplo Ellis Island en Nueva York, La Hospedería de San Pablo y el Hotel de los inmigrantes en Buenos Aires, lugares construidos como monumentos y posteriormente adaptados para funcionar como museos, que por sí solos rememoran la migración, sitios identificados en los imaginarios sociales con la llegada de inmigrantes transoceánicos.

Cabe señalar que este tipo de museos refuerza algunos estereotipos de migración, al dejar de lado —de una manera simbólica— a otros migrantes que llegan antes o después a través de otros medios, por ejemplo, los latinos que arriban en Nueva York no son recibidos de la misma manera que los europeos, aunque esto tampoco es una constante. Por otra parte, cada edificio que actualmente se dedica a la migración tuvo una historia posterior a su desafectación como lugar de control o alojamiento de migrantes. En el caso argentino, el edificio es la sede actual de la Dirección Nacional de Migraciones, destinado a que los migrantes, sobre todo sudamericanos, realicen prácticas burocráticas para regularizar su situación legal. Hecho que genera una doble significación para antiguos y nuevos migrantes: antiguo hotel para europeos y lugar de control para sudamericanos, es decir, presenta una oposición entre su valor memorial y funcional.

Cabe resaltar que no existe unidad que defina los museos dedicados a la migración, pues entre éstos existen algunas diferencias sustanciales, como casos paradigmáticos se pueden citar: Cité Nationale de l'Histoire de l'Immigration, en París; Museo Nazionale dell'Emigrazione Italiana, en Roma, y el Deutsches Auswanderer House en Bremerhaven, Alemania. La primera diferencia entre los tres es que el francés es un museo de inmigración, mientras que los otros dos son de emigración.

Cité Nationale de l'Histoire de l'Immigration se instala en un edificio de la Exposition Coloniale de 1931, y obedece a su importancia como lugar de inserción de los migrantes, aunque también sugiere la continuidad de la consagración de Francia como la gran sociedad civilizadora. El Nazionale dell'Emigrazione Italiana se ubica en Roma, lugar con una limitada participación en la emigración, aunque

esto se contrarresta con la idea etnicista de que el pueblo italiano es uno e indivisible y se mantiene más allá de las fronteras italianas. Mientras que el Deutsches Auswanderer House en Bremerhaven se inaugura en un edificio construido ex profeso, donde anteriormente se encontraba uno de los mayores puertos de embarque de emigrantes, por lo que la estrategia museográfica comprende reconstrucciones de algunas experiencias cruciales de los migrantes, como la partida o el viaje en barco.

Estos tres museos en su dedicación a examinar civilizaciones occidentales —principalmente europeas—, perpetúan la visión sobre Occidente como dinámico y complejo, y mantienen la proyección del resto de las civilizaciones como estáticas y sencillas.

Caso aparte es Museu d'història de la immigració de Catalunya, inaugurado en 2004 en Sant Adrià de Besòs en Barcelona. Ofrece un discurso que vincula, por un lado, la historia de la inmigración procedente de otras regiones españolas hacia Cataluña y por otro, movimientos más amplios del siglo XXI. Para lo cual recurre a muestras de memoria oral y recreación de espacios como un vagón de tren, y así, hace referencia a que la migración incide en aspectos vivenciales que influyen de forma decisiva en la integración del migrante en la sociedad de acogida.

En suma, los museos de migración tienen distintas orientaciones; una de éstas es la etnográfica, que alienta una comprensión global del fenómeno a través de una organización de objetos y su capacidad evocadora de temas y problemas, es decir, una distribución acorde con la naturaleza de estos objetos. Aunque la orientación más habitual es la histórica, debido a que prioriza grandes procesos que parten de un punto de vista impersonal, o bien, de la experiencia de los inmigrantes en su cotidianidad.

En este sentido, recuperar experiencias y testimonios individuales favorece la representación de múltiples perspectivas sobre un mismo fenómeno, no obstante, en los museos prevalece una tendencia a la representación idealizada de la experiencia migratoria, por medio de historias de integración exitosa de los migrantes en la sociedad de acogida, al tiempo que se ocultan o excluyen aspectos negativos o conflictivos.

Ahora bien, los procesos de globalización han dado lugar a una pluralidad de identidades híbridas y transculturales; por tanto, los museos deben asumir y

actualizar muchas de sus dinámicas con el fin de repensar la dicotomía *nosotros-otros* y abrir espacios para propiciar un diálogo intercultural, y así reflexionar sobre la representación de las complejas identidades que han surgido en el contexto actual.

Durante algún tiempo, los países del tercer mundo evitan el tema de la emigración; de hecho, su reconocimiento en toda su dimensión puede implicar aceptar que este alejamiento es síntoma del fracaso a la integración de los flujos globales del mercado internacional y a las dinámicas políticas del primer mundo. Mientras que los países que reciben a los migrantes, es decir, el primer mundo, se han ocupado de los efectos del pluralismo sobre la supuesta solidez de los Estados nación. Incluso algunos gobiernos se han encargado de elaborar un discurso en torno al multiculturalismo,³⁰² ya que se han visto rebasados por los flujos migratorios en los últimos tiempos.

Cabe reconocer que la migración es un tema tan complejo que también ha sido explorado en exhibiciones de arte.

Tal es el caso de la exposición *Primitivism in the 20th century*, presentada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1984, uno de los primeros intentos para indicar que el arte producido fuera de las capitales mundiales es señalado y considerado como *periférico* cuando se expone junto a obras consagradas. Posteriormente, en París en el Centro Georges Pompidou (1989), tiene lugar la exposición *Les Magiciens de la Terre* (muestra referida en este trabajo de investigación), en donde participan artistas de todo el mundo. Hasta el momento es de gran relevancia, pues da a conocer de manera internacional obras de artistas contemporáneos no occidentales, muchos de ellos provenientes de América latina o África. Uno de los participantes, el artista José Bedia, refiere a esta muestra algunos años después:

Por primera vez se rompía en una exposición la barrera del centro y la periferia. También se transgredía esa idea hermética del mercado entre el arte popular y el arte de la élite. Se mezcló arte de la alta cultura con arte religioso, antropológico, popular, etcétera.³⁰³

³⁰² Yúdice George, *El recurso de la cultura*, Barcelona: Editorial Gedisa S. A., 2002, pp. 242-243.

³⁰³ José Bedia, "Los cubanos exiliados estamos excomulgados", entrevista realizada por Manuel García al artista, revista *Lápiz*, núm. 186, Habana, p. 56-65.

Paralelamente a estas primeras exposiciones —que incluyen obras y artistas del *tercer mundo*— durante los inicios de la década de los noventa surgen propuestas teóricas que abordan el tema de las *minorías*,³⁰⁴ de las cuales también forman parte algunas poblaciones migrantes establecidas en países del primer mundo. Cabe destacar al teórico indio, residente y profesor en la Universidad de Harvard, Homi Bhabha, quien produce textos como *El lugar de la cultura*,³⁰⁵ propuesta que parte de una reflexión teórica cultural en la cual desarrolla el concepto de hibridación cultural para analizar la diferencia social desde un reconocimiento de la presencia de las minorías como afroamericanos, chicanos, indios, pakistaníes, indios o latinos en algunas sociedades hegemónicas.

Para 1993, la Bienal de Whitney en Nueva York aborda lo *multicultural* a través de la inclusión del concepto *diferencia*, establecido mediante la producción realizada por artistas considerados parte de minorías como *afroamericanos*, mujeres, homosexuales y *latinos*, artistas que anteriormente eran excluidos de este tipo de recinto. Cabe destacar la participación de Pepón Osorio, además de la artista y teórica de raíces cubanas, Coco Fusco, y del artista chicano Guillermo Gómez-Peña.

Por lo anterior, es importante recordar que la tendencia de muchos artistas considerados de las periferias —residentes de territorios ocupados, primero como colonias y posteriormente neocolonias— es mirar hacia quienes fueron sus colonizadores (incluso después de la independencia), puesto que se constituyen como centros hegemónicos que determinan tendencias en el arte; esto puede verse reflejado en algunas propuestas artísticas con una clara influencia de obras desarrolladas en Europa o Estados Unidos. Situación que indica que parte de los influjos artísticos son generados en lugares distintos al de origen de cada artista.

En este sentido, conviene destacar la muestra *Cocido y crudo* exhibida en Centro de Arte Reina Sofía (1994) basada en una crítica a la propuesta del antropólogo belga Claude Lévi-Strauss, específicamente en la que desarrolla en su

³⁰⁴ Cabe recordar el artículo escrito por la autora india residente en Estados Unidos, Gayatri Spivac, en 1994 con el título *El otro y el subalterno*, un texto publicado en la Universidad de Columbia, donde reconoce la independencia que puede tener el subalterno con respecto al conocimiento occidental en el que vive.

³⁰⁵ Homi Bhabha (1994), *El lugar de la cultura*, Buenos Aires: Editorial Manantial, 2002.

ensayo *Lo crudo y lo cocido* (1964), estudio antropológico sobre la confrontación entre sociedades *avanzadas y primitivas*, a partir de una reducción de conceptos provenientes de la cultura culinaria, es decir, refiere al grado de complejidad de la alimentación, y así extrapola sus conclusiones a un plano general que permite constatar la tendencia de las sociedades occidentales a definirse en comparación con los *Otros*, una acción que, por supuesto, no es recíproca.

Así pues, Dan Cameron ofrece una crítica —por medio de su curaduría— a esta premisa; primero invierte las palabras en el título para contraponer la concepción de Lévi-Strauss con el trabajo de cincuenta y cuatro artistas que analizan cómo el colonialismo —en el terreno de la producción artística y dentro de las tendencias emergentes de los años noventa— sustentan el intercambio de múltiples posiciones culturales. Esto es, Cameron pretende insertar el debate sobre identidad cultural en el arte por medio de propuestas que dejan de lado el punto de vista del hablante e intenta romper con la bipolaridad teórico-artística dominante de las capitales culturales occidentales.

Cabe resaltar que uno de los ejes principales de la exposición propone que los artistas reflexionan globalmente con materias e ideas locales y abordan problemáticas político-sociales o cuestiones de identidad o raza. La exposición también explora el concepto de *cartografía*, tanto en su acepción geográfica como corporal, pensamiento que cobra un especial protagonismo en la medida que refiere literal y conceptualmente a la actuación sobre territorios: reales, simbólicos o metafóricos, pues los artistas exploran su modificación, sistematización y configuración a través del arte.

El propósito principal de la exposición consiste en reivindicar las estéticas minoritarias y señalar los problemas de índole global desarrollados en la cultura poscolonial.³⁰⁶ Sin embargo, a pesar de esta intención, la propuesta expositiva no resulta del todo satisfactoria y es duramente criticada, tanto por la elección de los artistas como por la calidad de las obras y la falta de contundencia en las mismas. De hecho, al final parece enfatizar que algunos artistas de la periferia sólo se interesan en temas globales, pero no los experimentan directamente.

Otra exposición enfocada en explorar el tema de la migración es

³⁰⁶ Véase: Jerry Saltz, Mar Villaespasa, *et. al. Cocido y crudo*, catálogo de exposición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995.

Inklusion/Exklusion: Art in the Age of Global Migration and Postcolonialism, expuesta en Graz, Austria (1996). Curada por Peter Weibel, quién vincula a más de cincuenta artistas de todos los rincones del mundo, entre los más destacados se encuentran Mona Hatoum, Félix González-Torres, Gabriel Orozco, Joachim Schoenfeldt, Vic Muniz y Nedko Solakov, cada uno con fundamentos teóricos y empíricos necesarios para problematizar y explorar lo *hegemónico*.

La exposición se lleva a cabo en una ciudad marcada por una demografía que permanece inalterada desde hace tres siglos, con un control muy intenso en el acceso de sus fronteras y carente de un pasado como potencia colonial, cuyos habitantes guardan un gran respeto por los mitos de la nación. Características que contribuyen a omitir las cuestiones negativas que algunas veces se presentan hacia los *extranjeros*, y dejar de lado el conflicto alrededor de las metrópolis de Austria y otras partes de Europa.

Por lo anterior, existe un desfase en los conceptos desarrollados en la exposición frente a lo que ocurre en la realidad, pues se alejan de la *Realpolitik*³⁰⁷ austriaca y europea. No obstante, la exposición se acompaña de un simposio que incluye la participación de teóricos como Homi Bhabha, Gayatri Spivak, Slavoj Žižek, Ernesto Laclau y Catherine David.

Así pues, en términos discursivos, la exposición se percibe como un intento por vincular *marginación* y *multiculturalismo* con *globalización*, o bien como una exploración de la manera en que Europa interactúa con sus *Otros*. De alguna manera, *Inklusion/Exklusion* anticipa la percepción del mundo formado por múltiples culturas, y aunque omite la crítica al colonizador, la exposición reflexiona sobre la migración y las relaciones culturales, además, propone la deconstrucción del arte como un campo de prácticas hegemónicas y coloniales, e incluye el punto de vista de la crítica poscolonial.

En suma, la exposición se apoya sobre una utopía; el sueño posmoderno de establecer una geografía de descentralización, tanto en términos económicos como globales y de los medios de comunicación, en donde el centro y los bordes del mundo son tratados por igual, una utopía que finalmente oculta un deseo de homogeneización.

³⁰⁷ La *Realpolitik* predica una práctica centrada en el entendimiento de las relaciones de fuerzas y la prosecución del interés nacional.

Tiempo después y bajo la premisa de explorar la relación primer-tercer mundo, se presenta *Authentic/Eccentric: Africa in and out of Africa* en la Bienal de Venecia (2001), curada por Salah Hassan y Olu Oguibe, centrada en prácticas artísticas africanas contemporáneas que exploran lo conceptual, a través de obras que analizan factores como *representación, memoria, diáspora, exilio* y otros aspectos de la experiencia africana.

El título implica una discusión en torno a la demanda de *autenticidad* y *exotismo*, conceptos que han determinado ciertos criterios para reconocer y validar el arte africano. La exposición enfatiza el vaivén de ideas e influencias entre África y otras partes del mundo; además, ofrece una idea de las formas en que los artistas africanos *interpretan* y *traducen* las experiencias estéticas y sociales del continente histórico y postcolonial como parte de una sensibilidad global.

Posteriormente, el tema migratorio se aborda en la Bienal de Venecia (2003), sobre todo en la obra de Santiago Sierra, artista que ridiculiza las políticas intolerantes del gobierno español hacia los inmigrantes. Sierra plantea una obra que consiste en un muro a la entrada del pabellón, donde custodios impiden la entrada a visitantes que no cuentan con identificación española. La obra, aunque patrocinada por el gobierno, plantea una crítica a la discriminación de los inmigrantes en España, a través del control fronterizo.

Dentro de las exhibiciones dedicadas a la migración, vale la pena mencionar *Migrations: Joseph Beuys, Alighiero Boetti, Georges Brecht, Pier Paolo Calzolari, Constant, Robert Fliliou, Olafur Gislason, Félix González-Torres, Mona Hatoum, Nicolas Humbert, Werner Penzel, Mario Merz, Marcel Odenbach, Kim Sooja*, muestra llevada a cabo en el Kunstmuseum en Liechtenstein (2003) que confronta la reflexión de dos generaciones de artistas sobre los cambios que conlleva el desplazamiento. Así, la comparación de obras busca revelar las especificidades en las perspectivas marcadas por el contexto histórico y los distintos cambios establecidos por el acercamiento al fenómeno. La exposición, además de reflejar diversos aspectos positivos de la migración, también refiere a los negativos que provienen de hechos históricos como la esclavitud y la Colonia como antecedentes de la migración actual.

Mientras que *On Mobility*, desarrollada entre 2005 y 2006, evidencia las contradicciones de la migración, es decir, refleja que algunos ciudadanos son

forzados a desplazarse por problemas políticos, económicos o sociales, mientras que otros pueden viajar frecuentemente, y analiza la desproporción entre algunas personas que no cuentan con los recursos o documentos que les permiten desplazarse en comparación con quienes viajan con toda libertad, a través de las fronteras. *On Mobility* integra propuestas de artistas que reflexionan sobre migración, movilidad, asimilación y traducción.

El proyecto se divide en cinco exposiciones que se enriquecen conforme van presentándose en distintos lugares. La primera parte se desarrolla en la galería De Appel en Ámsterdam, posteriormente viaja a Büro Friedrich, después se presenta en Contemporary Art Centre en Vilnius, donde aborda el tema de movilidad global imbricada con una amplia gama de enfoques que van desde el análisis crítico de simplificar las representaciones de desplazamiento en los medios, hasta la investigación de historias personales y la búsqueda alternativas poéticas o utópicas.

Al avanzar hacia Vilnius, se agregan obras y posteriormente la exposición viaja a Budapest a la galería Miklós Erhardt. Ahí colaboran Savic-Gecan y Leopold Kessler como curadores y refieren a aspectos locales y regionales de la movilidad. La quinta y última versión sucede nuevamente en De Appel en 2006, y muestra a un grupo de artistas completamente diferente que fue agregado por las distintas instituciones asociadas. La exposición va cambiando de acuerdo con el lugar donde se presenta; integra nuevos aspectos y artistas relacionados con la migración, colaboración entre varios y diferentes agentes del arte que da como resultado una propuesta compleja que cuestiona la migración desde muy diferentes ángulos.

Ahora bien, respecto a América, la visualidad del tema de las migraciones no se refleja en exposiciones de arte, sino a través de artistas. Cabe recordar que existe una larga tradición migratoria entre México y Estados Unidos, representada en el arte de ambos países. Vale la pena mencionar que a partir de 1992, en la frontera entre Tijuana y San Diego, se lleva a cabo un evento de carácter trienal que recoge importantes proyectos educativos y culturales congregados en *InSite*, sucesión de exposiciones curadas por Susan Buck-Morss, Ivo Mesquita y Osvaldo Sánchez, por mencionar algunos.

InSite se desarrolla dentro un espacio geográfico liminal y participan artistas de todas partes de América —no sólo de Estados Unidos y México— con

proyectos que se exponen en espacios no convencionales. Cabe destacar que muchas de las prácticas artísticas ahí producidas contribuyen para modificar el lugar por medio del análisis, estudio y reinención de las prácticas cotidianas sobre el espacio transnacional —constituido por la frontera entre San Diego y Tijuana—, punto de encuentro que genera reflexión, tanto para el público receptor como para los artistas.

En ciudades hegemónicas como Nueva York, el tema migratorio, revisado en *Citizens and Borders* (2017) en MoMA, se conforma por una serie de exposiciones que relacionan obras de la colección del museo con una perspectiva crítica sobre las historias de migración, territorio y desplazamiento.

Cabe mencionar que el tema migratorio es complicado, pues posee muchas aristas, y por tanto resulta muy complejo abordarlo con imparcialidad. No obstante, la mayor parte de las exposiciones enfocadas en este tema contribuyen para generar una reflexión que conlleva a transformar, si no la realidad, por lo menos la mirada hacia los migrantes.

Finalmente, el aumento de los flujos migratorios provoca que los países adquieran mayor conciencia sobre éstos. Así pues, el arte se convierte en una vía para criticar situaciones sociales y políticas desiguales, y contribuye para crear conciencia en la población sobre la urgencia de una convivencia armónica, donde se respeten los derechos de cada ser social sin importar sus diferencias.

2.2 EL TEMA MIGRATORIO EN LAS PROPUESTAS ARTÍSTICAS

La migración ha sido un tema central en la estética contemporánea. Según Jacques Rancière,³⁰⁸ este fenómeno refiere a la manera en que el ámbito de lo sensible se distribuye a partir de las lógicas de la modernidad globalizada. De acuerdo con esto, el cuerpo del migrante es el lugar y la escritura donde se pueden leer las improntas materiales, afectivas y discursivas de las formas de la precariedad, marcas originadas en la violencia y exclusión económica.

De esta manera, la migración representada en propuestas artísticas permite reconocer prácticas críticas y reflexionar cómo el cuerpo del migrante es una

³⁰⁸ Véase: Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*, Londres: Bloomsbury, 2004.

referencia directa que puede enunciar y hacer visibles las condiciones estético-materiales que se producen en la globalización contemporánea.

Aunque esta sección analiza a dos artistas en particular, todo el trabajo de investigación se construye a partir del estudio de prácticas artísticas, que pueden agruparse en cortes conceptuales de acuerdo con el enfoque que propone cada una. Así pues, mientras que algunas obras se interesan en la manera como *espacio* y *lugar* son proyectados, ocupados y actualizados. Otras poseen la capacidad para hacer visible la *precarización* utilizada como ordenamiento, flujo, disposición y localización de cuerpos de migrantes, y otras más experimentan la *enunciabilidad* que afectan a los migrantes a causa de las lógicas de la globalización.

En conjunto, las obras analizan procesos de subjetivación del migrante que suceden mediante la apropiación de imágenes y permiten aproximarse a los modos en que la figura del desplazado es producida, tanto por el sujeto mismo, como por las diferentes sociedades en las que se mueve. Así pues, las propuestas artísticas contribuyen a *representar* el fenómeno migratorio en conjunto, ya que tratan con formas que visibilizan la migración y cuestionan los modos de configuración de la imagen del migrante y cómo éstos son subvertidos por la creación artística, misma que busca diferenciarse de los modos de producción hegemónicos de visibilidad para descubrir las singularidades de su existencia. Cabe reconocer que las experiencias del migrante responden a varias causas: el contexto de su lugar de origen, el entorno de su llegada y la situación económica mundial, entre otras.

El fenómeno migratorio afecta a muchas personas, incluyendo a artistas; de hecho, algunos crean sus obras acompañando a los migrantes en sus travesías para documentar y experimentar los procesos por los que atraviesan. En otros casos, los artistas se acercan a los migrantes en países de acogida, entornos a los que éstos intentan adaptarse, espacios de encuentro cuyos paisajes y cultura han sido modificados por la presencia de los desplazados, hecho que puede incomodar a quienes los ven como invasores.

En algunas ocasiones, lo que interesa a los artistas es reconocerse como migrantes para desplegar estrategias y externar sus vivencias y malestares, aunque también es recurrente que se acerquen a los migrantes como lo haría un etnólogo, pues los documentan e intentan compartir lo que van descubriendo de y con ellos.

El arte se constituye como un medio que visibiliza a los migrantes. De esta manera los artistas muestran realidades distintas a lo difundido en los medios de comunicación, es decir, ofrecen reflexiones que van más allá de las noticias sobre la situación migratoria. Todas estas situaciones —además de algunas otras— están contenidas en cada una de las propuestas que forman el corpus de obra de la presente investigación.

1.2.1 ANGELA MELITOPOULOS. ESTUDIO DE CASO

Las obras que se centran en el tema de la migración resaltan la importancia de tener una apertura a lo diferente, hacia el *Otro*; promueven una filosofía cosmopolita que invita a pensar en la diversidad y, al mismo tiempo, en la integración, pues abren espacios a minorías, a quienes se saben extranjeros y carecen de un estatus legal como ciudadanos, discriminados de manera casi inmediata tras ser percibidos como desiguales.

Un caso de estudio para ejemplificar esto es Angela Melitopoulos, nace en Munich en 1961, estudia Bellas Artes en Düsseldorf con Nam Jun Paik y actualmente trabaja como profesora de la Media School of the Royal Art Academy en Copenhagen.

Su producción artística comienza en 1985 y se compone de videoensayos experimentales y filosóficos, instalaciones, documentales y piezas sonoras. En sus propuestas emplea un montaje no lineal inspirado en la música y utiliza varias proyecciones de manera simultánea para mostrar una realidad compuesta de vivencias sincronicas. Sus obras son muy diferentes a las narrativas fílmicas y representaciones mediáticas convencionales, pues sus proyecciones se complementan con performances y conferencias que vinculan el art-media y la filosofía.

Además de centrarse en el fenómeno migratorio, su obra se interesa en investigar el vínculo entre *registro-reproducción* y *tiempo*. Además de la cartografía, geografía y cruces de memoria colectiva, también se inclina por entender la *subjetividad* con base en propuestas de sociólogos, psicólogos y filósofos.

Sus propuestas exploran las propiedades no narrativas de las imágenes en movimiento para posteriormente ser utilizadas en geografías políticas y nuevos archivos basados en historias de las minorías, movimiento anticapitalista, resistencia, y especialmente migración y refugiados. Así, Melitopoulos reescribe la historia de migrantes y minorías de diferentes puntos del planeta, revisa y destaca la memoria colectiva y de resistencia.

El interés de la artista por las formas de pensamiento, percepción y narración divergentes se relaciona con su historia familiar, su madre es alemana y su padre griego. La artista refleja la historia de la familia paterna en *Passing Drama* (1999), que revisa tres generaciones y cuatro países desde Asia menor, pasando por Grecia y Viena hasta llegar a Alemania. Por medio de testimonios, Melitopoulos narra la historia de los supervivientes con una especial atención en voces y otros elementos sonoros, al tiempo que enfatiza expresiones y gestos para transmitir el carácter performativo y fluido de una narración que nunca ha sido escrita y que ha tenido que adaptarse, completarse, recomponerse e incluso reinventarse en cada una de las paradas del trayecto.

Algunas de sus obras han sido exhibidas y premiadas en festivales internacionales y exposiciones, además de bienales como la de Venecia, Berlín, Taipéi, Tesalónica o Atenas y en museos, y centros de arte como Pompidou de París, Fundación General de Viena, Berlinale, Casa de las Culturas del Mundo de Berlín o Manifiesta.

***Crossings*, Angela Melitopoulos, 2017**



Angela Melitopoulos. Imágenes de instalación. *Crossings* (2017).

Crossings (2017) se constituye como una instalación inmersiva que sitúa al espectador en el centro de proyecciones de fotografías y vídeos. La propuesta es realizada en colaboración con la compositora Pascale Criton, el sociólogo Maurizio Lazzarato, la artista Angela Anderson, el psicólogo Oktay Ince y la artista Paula Cobo Guevara. Se enfoca en la confluencia e intensificación de diversas crisis actuales en Grecia, como la recesión económica, el aumento de la migración y el extractivismo. Melitopoulos interpreta el manejo de estas situaciones por parte de los poderes políticos y económicos como el ensayo de una nueva modalidad de guerra promovida por el capital global.

La obra, que se crea para *Documenta 14*, es presentada a través de una instalación conformada por cuatro proyecciones y dieciséis canales de sonido. Una de las más destacadas del encuentro artístico —que se lleva a cabo cada cinco años en Kassel. La propuesta se constituye como un planteamiento experimental y sensorial consecuente a la situación de la doble crisis griega. Se enfoca, por un lado, en la emergencia política —producto de la intervención de la Unión Europea y sus políticas de ajustes y recortes— y, por otro, en la crisis de refugiados. Cabe recordar que *Documenta 14* se presenta en dos sedes alternas; Kassel y Atenas, esta última es elegida por ser emblemática de la situación global que cambia

rápidamente y encarna los dilemas económicos, políticos, sociales y culturales que enfrenta Europa, así pues Grecia padece del capitalismo tardío, un cruce de frontera entre la resistencia y la dominación.

Crossings explora las relaciones entre pasado y presente mediante un vínculo temporal que conecta los campos de refugiados con la esclavitud en las minas de la antigua Grecia; establece conexiones de situaciones históricas con el incremento capitalista que permite la expansión y dominación del territorio y las personas. Sobre esto, T. J. Demos apunta “*Crossings* constituye una narrativa en torno a la guerra, las formas de esclavitud del pasado y del presente y los desastres ecológicos en forma de cartografía”.³⁰⁹

A través de su obra, Melitopoulos establece una interconexión de personas, materias, finanzas y agencias que definen una ecología política globalizada de desigualdad y desposesión. La obra presenta un arquetipo de la asimetría social consecuente del poscolonialismo —de entre las varias intersecciones relacionadas en la propuesta, se encuentra una en particular que se centra en los intereses financieros organizados alrededor de la extracción industrial del oro, cobre y otros minerales raros en la mina de Skouries en la península de Halkidiki, cerca de Tesalónica en el norte de Grecia— para evidenciar que los intereses de explotación se vinculan directamente con el retiro de la agencia política de la ciudadanía griega impulsada por la Unión Europea.

Paralelamente, la obra refiere al rechazo en el referéndum de rescate ocurrido en 2015, votado de manera abierta para desafiar el dominio de la Unión Europea; el gobierno de Syriza dirigido por Alexis Tsipras considerado de izquierda se opone al rechazo popular de la economía de austeridad impuesta por Bruselas como condición para continuar como miembro de la Eurozona, a instancias de las demandas financieras europeas.

Estas situaciones —la apertura de Grecia a intereses mineros transnacionales y el rechazo de la soberanía popular hacia la alevosa política de la Unión Europea— son consecuencia directa de las condiciones globales actuales de extracción, en *Crossings* son abordadas de manera directa, pues entran en conflicto. De hecho, en un fragmento de la obra se muestra la represión brutal de la policía

³⁰⁹ T. J. Demos, “Blackout: la necropolítica de la extracción”, en *Dispatches Journal*, Issue 001, núm. 1 octubre, 2018, pp. 1-27.

militarizada contra activistas ambientales que protestan por la destrucción de bosques y ríos regionales devastados por compañías mineras como Eldorado Gold de Canadá y la filial griega Hellas Gold. Escenas que acentúan el hecho generalizado de que la policía —encargada de aplicar la ley— tiende a proteger al poder corporativo en lugar de defender la voluntad democrática, lo cual refiere al hecho de que la privación de derechos políticos implica la desposesión material.

Así pues, *Crossings* se centra en la visualización del funcionamiento del *extractivismo*,³¹⁰ el paradigma dominante del capitalismo avanzado que comprende fundamentalmente un intercambio de acumulación por desposesión — para usar los términos de David Harvey— una acumulación sin depósito correspondiente, (excepto en forma de desperdicio, enfermedad y muerte) que transforma todo lo que toca, ya sean minas, bosques, ríos, océanos, vida humana, vegetal y animal, en valor económico, empleando cualquier medio a su disposición, incluyendo maquinaria, arquitectura, trabajo, finanzas, logística y medios de comunicación.³¹¹

Cabe destacar que el extractivismo comprende procesos virtuales, así como materiales densos, trabajo en prisión y servidumbre por deudas, bioprospección,³¹² genética e informática. Además impulsa la especulación inmobiliaria, aumenta los costos de matrícula y alquiler. De esta manera, la negligencia estructural y privatización proporcionan flexibilidad a los acuerdos políticos y comerciales a voluntad. Como consecuencia, el extractivismo provoca una lógica que motiva, tanto a instituciones, como a museos, universidades, corporaciones y Estados a organizar acuerdos comerciales, formas sociales, políticas laborales, extracción de datos, sistemas de energías y tecnologías. Como formación global, “la ‘nueva frontera urbana’ se abre continuamente en diversos

³¹⁰ El extractivismo, de acuerdo con Sandro Mezzadra y Brett Neilson, identifica modos históricos y actuales de acumulación de riquezas basados en la extracción de materias primas y formas de vida de la superficie, las profundidades y la biosfera del planeta para la producción de valor financiero, que trabajan en coordinación con sistemas político-económicos y socio-tecnológicos expansivos comprometidos con sus operaciones, en Sandro Mezzadra y Brett Neilson, “On the Multiple Frontiers of Extraction: Excavating Contemporary Capitalism”, en *Cultural Studies*, núms. 2-3, vol. 31, 2017, pp. 1-20.

³¹¹ David Harley, *The New Imperialism*, Oxford: Oxford University Press, 2003.

³¹² La bioprospección es el estudio de la naturaleza dedicado al hallazgo de organismos y sustancias con posibles usos del ser humano que pueden tener un valor comercial significativo en sectores como el industrial, alimentario, cosmético o farmacéutico, entre otros.

contextos, impulsada por la apropiación y expropiación de espacios, valores, infraestructuras y formas de vida sometidas a la valorización capitalista”.³¹³

Melitopoulos se enfoca en el caso de Grecia como un paradigma sobre la lógica de extracción. Su obra pone en evidencia que es un sistema omnipresente en todo el mundo, ya que aprovecha el movimiento global dirigido hacia la política antiliberal, el capitalismo autoritario y la creciente desigualdad socioeconómica. La artista refiere al gobierno de Estados Unidos, encabezado por Donald Trump (2017-2021) como representativo de este nexo, despliega un capitalismo de desastre y zonas de sacrificio a cambio de su expansión para extender su dominio, vincula la explotación político financiera y recursos naturales con el beneficio agobiante de la riqueza corporativa.

En la lógica de extracción los arreglos financieros producen innumerables desastres a su paso; por ejemplo, el plan fiscal llevado a cabo en el 2017 en Estados Unidos aprobado por el congreso —aunque con poco apoyo público— para rebajar las tarifas corporativas del treinta y cinco al veintiun por ciento. Con esto, se transfiere un billón de dólares a los más ricos, al tiempo que se abre un proyecto de ley en la Reserva Nacional de Vida Silvestre en el Ártico para la perforación de petróleo, gas y carbón, maniobra que une el saqueo de las finanzas públicas al de la minería de recursos naturales para llevar a Estados Unidos a niveles sin precedentes de amenaza al medio ambiente y desigualdad económica.³¹⁴

Con esto, la política se reduce a una operación policial masiva; las multitudes van perdiendo credibilidad en los sistemas representativos, y simultáneamente los ajustes estructurales de tipo económico-medioambiental son acompañados de la retirada gradual de las libertades civiles, a medida que el activismo se sujeta, cada vez más, al control, represión e ilegalidad.³¹⁵

En este sentido —a nivel internacional— los ecologistas se exponen a una creciente violencia estatal y a asesinatos extrajudiciales, especialmente en países que operan bajo una destitución política respaldada por Estados Unidos. En

³¹³ Jason W. Moore y Raj Patel, *A History of the World in Seven Cheap Things: A Guide to Capitalism, Nature, and the Future of the Planet*, Berkeley: University of California Press, 2017. El libro se enfoca en cómo el mundo moderno se ha hecho por medio de siete cosas “baratas”: naturaleza, dinero, trabajo, cuidado, comida, energía y vidas, donde el “abaratamiento” ha sido, en parte, una tecnología compleja de capitalismo que ha involucrado deuda, guerra, conquista, colonialismo y esclavitud durante más de quinientos años.

³¹⁴ Maurizio Lazzarato, *Governing by Debt*, South Pasadena: Semiotext(e), 2015.

³¹⁵ Jackie Wang, *Carceral Capitalism*, South Pasadena: Semiotext(e), 2018.

consecuencia existe una tendencia internacional de aumento de niveles de violencia estatal y corporativa sobre ecologistas, activistas indígenas y periodistas independientes que se oponen al orden mundial del extractivismo, antagonismo que enfrenta a Estados petrocapiatistas contra ecologistas y pueblos indígenas en diversas partes del mundo como Grecia, Brasil, Honduras, Filipinas, Indonesia, Rusia, entre muchos otros.³¹⁶ Respecto a esto, el historiador del arte T. J. Demos señala: “la biopolítica (gobernanza de vidas humanas) se transforma en necropolítica (administración de la muerte) y se escala hasta la geontopolítica (la gobernanza de las relaciones entre la vida y la no vida) que constituye una política ascendente del ser terrestre en nuestra era de extracción”.³¹⁷

Vale la pena detenerse un poco a revisar el concepto *necropolítica* para entender cómo opera la lógica de la administración de la muerte en la política contemporánea actual, lo cual también implica una revisión histórica de algunos acontecimientos que se han perpetuado desde la Colonia.

La teoría crítica del siglo xx permite entender que la responsabilidad de elaborar una crítica de los sistemas totalitarios no sólo tiene su origen en las manifestaciones del horror y su espectáculo, sino también en las condiciones de contingencia que permiten su surgimiento y desarrollo. Actualmente, la insensibilidad que provoca el fascismo no es su supuesta excepción, sino la manera en que se normaliza y naturaliza bajo otras posiciones en el presente, hasta cierto punto el fascismo es el aplastante resultado de ciertas obsesiones de la modernidad como: nación, colonización, acumulación, raza y exterminio. Lo inquietante, como ya lo señalaban hace más de cuarenta años Deleuze y Guattari es que el fascismo, como lógica de hacer política, no ha cesado de extenderse.³¹⁸

³¹⁶ T. J. Demos, “The Great Transition: The Arts and Radical System Change”, en *E-flux*, 12 abril, 2017. Tomado de: <<https://www.e-flux.com/architecture/accumulation/122305/the-great-transition-the-arts-and-radical-system-change/>>. Consultado en marzo de 2021.

³¹⁷ Achille Mbembe, “Necropolitics”, *Public Culture*, núm. 1, vol. 1, invierno 2003, pp. 11-40 y Elizabeth A. Povinelli, *Geontologies: A Requiem to Late Liberalism*, Durham: Duke University Press, 2016, pp. 6-34.

³¹⁸ Deleuze y Guattari identifican al fascismo como una fuerza de opresión y represión que, además de operar en los sistemas del Estado, se interioriza como subjetivación para aniquilar el deseo: “Si el fascismo es peligroso se debe a su potencia micropolítica molecular, puesto que es un movimiento de masa: cuerpo canceroso, más bien un organismo totalitario”: Gilles Deleuze y Felix Guattari, *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos, 2006, p. 219. Se revisa el fascismo para pensar sobre las condiciones que fundamentan la política como un trabajo de muerte.

De esta manera, el problema con la visibilidad que identifica al poder, opresión y represión que caracterizan al fascismo con algunos regímenes y retóricas específicas es que “aparentemente” se reducen a una manifestación ejemplar y única. Por tanto, es necesario referir a la categoría *necropolítica*, propuesta por el filósofo Achille Mbembe, pues señala cómo el correlato entre soberanía y excepción se corresponde con la de una política que rastrea su conformación más allá de los fascismos del siglo xx, ya que su profundidad llega hasta la colonización.

Es importante recordar que la noción de necropolítica es acuñada por Mbembe como respuesta para analizar la lógica que se detona de manera global después del 11 de septiembre de 2001, y que fundamenta lo político en nociones como guerra, terror y enemigo. Posterior al 9/11, Estados Unidos y sus aliados desencadenan la guerra contra el terror que luego resulta en formas renovadas de ocupación militar de tierras lejanas y, en su mayoría, no-occidentales, así como la *planetarización*³¹⁹ de la contrainsurgencia, técnica perfeccionada durante las guerras de resistencia anticoloniales, sobre todo en Vietnam y Argelia. Cabe señalar que este tipo de situaciones identificadas como “depredaciones de la globalización neoliberal”³²⁰ comenzaron antes del 9/11, aunque después de ese momento tienen un mayor impulso.

En una revisión histórica, lo que se espera tras la caída del muro de Berlín y la disolución de la Unión Soviética es una ilusión proyectada en la posmodernidad, que permite —bajo el lema del “fin de la historia”— diluir las grandes narrativas y los conflictos dialécticos entre capitalismo y comunismo para intentar asegurar la política como un momento de consenso en que el Estado funcionará desde su alianza con el neoliberalismo como una administración de la multiculturalidad y el bienestar. No obstante, la ilusión se rompe, en términos globales, tras el 9/11 e inicia el discurso sobre el enfrentamiento de civilizaciones que —bajo el esquema Occidente *versus* Oriente— reactiva el espectro de la soberanía para articular una práctica política basada en la posibilidad que brinda el Estado de excepción.

³¹⁹ Deleuze y Guattari, *Op. cit.*, p. 131.

³²⁰ Formas de violencia que conlleva la privatización de la esfera pública, el fortalecimiento del Estado, reestructuración económica y política por el capital global. Deleuze y Guattari, *Ibidem*.

Así pues, el paradigma de la soberanía intenta articular una práctica basada en la dicotomía *amigo-enemigo* que en la década de los ochentas y noventas poseía un tono apocalíptico desgastado sobre la guerra y el terror, como fundamento de lo político, mientras que en la actualidad se convierte en un discurso que justifica la guerra y los modos de ocupación e intervenciones militares, específicamente en Irak y Afganistán. De esta manera, la categoría *necropolítica* permite una crítica al modelo de excepción mostrando que la lógica de la política como administración y trabajo de muerte no es algo nuevo, ya que puede ser localizada en una genealogía mucho más compleja: en el núcleo mismo del proyecto colonial, pues aquello que había sido la producción de vidas desechables en la plantación es —en pleno siglo XXI— la regla.

El uso de la categoría, según lo expone Mbembe, intenta referirse al menos a tres cuestiones centrales:

Primero, referirme a aquellos contextos donde se ha vuelto normal lo comúnmente consideramos estado de excepción, o al menos ya no es la excepción. La excepción se ha vuelto normal. Y tales situaciones no pertenecen exclusivamente al momento post 9/11. La genealogía es mucho más profunda. La podemos rastrear hacia atrás hasta donde queramos. Eso fue lo primero. Segundo, lo usaba para referirme a aquellas figuras de la soberanía cuyo proyecto central es la instrumentalización generalizada de la existencia humana y la destrucción material de los cuerpos y poblaciones humanas, juzgados como desechables o superfluas. Y también lo usé para referirme, como el tercer elemento, a aquellas figuras de la soberanía en que el poder, o el gobierno, se refieren o apelan de manera continua a la emergencia, y a una noción ficcionalizada o fantasmática del enemigo. [...] Así que el término, por lo menos en la forma en que yo lo planteaba, se refiere fundamentalmente a ese tipo de política que se entiende como el trabajo de la muerte en la producción de un mundo en donde se acaba con el límite de la muerte”.³²¹

La necropolítica es una categoría que permite problematizar la fundamentación de la política contemporánea desde modos en que, por un lado, se han vinculado violencia con política y, por otro, excepción con soberanía, debate presente en la filosofía política moderna, misma que Mbembe contribuye para la revisión del

³²¹ Deleuze y Guattari, *Ibid*, pp. 135-136.

discurso contemporáneo que encuentra en la guerra, el enemigo y el terror: la justificación de la excepción.

Cabe reconocer que la genealogía que permite el análisis de Mbembe sobre el papel de la excepción, anteriormente fue propuesta por Foucault en biopolítica,³²² donde la modernidad encuentra un umbral biológico a través de la lógica de la administración de la vida. Según Michel Foucault, la biopolítica es una tecnología del poder que se establece como la condición histórica desde donde se fundan los Estados modernos. Una lógica donde la política, entendida como control, distribución y determinación de la vida se genera desde clasificaciones biológicas y formas de regulación —salud, higiene, natalidad, longevidad y raza—, distribuciones y clasificaciones de la vida que permiten que la soberanía se configure como una lógica del poder de muerte que se conforma desde una regulación de la vida biológica de la población por parte del Estado.

Mbembe retoma el planteamiento de Foucault, pero destaca el lugar que tiene la Colonia, en donde la política se convierte en necropolítica, es decir, la Colonia es un momento donde la administración de las poblaciones se da bajo una lógica de guerra que legitima la expropiación del territorio y la distribución y explotación de sus habitantes, con base en la significación de la vida como desechable o innecesaria. Así, la violencia de la ocupación implanta una política de muerte que se concreta en la figura de la plantación:

La condición del esclavo, es por tanto, el resultado de una triple pérdida: pérdida de un hogar, pérdida de los derechos sobre su cuerpo y pérdida de su estatus político. Esta triple pérdida equivale a una dominación absoluta, a una alienación desde el nacimiento y a una muerte social (que es una expulsión fuera de la humanidad). En tanto que estructura político-jurídica, la plantación es, sin ninguna duda, el espacio que el esclavo pertenece al amo.³²³

Con la inserción de Colonia en la propuesta de biopolítica, Mbembe permite rastrear, por un lado, el espacio de la violencia que se encuentra en todas las historias coloniales y que requieren ser tomadas en cuenta para entender las

³²² Michel Foucault, *El nacimiento de la biopolítica*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007, pp. 217-304.

³²³ Achille Mbembe, *Necropolítica*, Santa Cruz de Tenerife: Melusina, 2011, p. 32.

condiciones en las que se experimenta la política en gran parte del mundo —y así entender los efectos que todavía provoca— y, por otro lado, entender la Colonia en su condición contemporánea para problematizar cómo este paradigma sigue operando.

Así pues, la Colonia —según lo planteado por el autor— representa el lugar en donde la soberanía consiste fundamentalmente en el ejercicio de un poder al margen de la ley y donde la paz suele tener la apariencia de una guerra sin fin, pues la ocupación colonial implica una cuestión de adquisición, limitación y control físico y geográfico, donde el ejercicio de la soberanía clasifica —bajo ninguna otra legitimidad que la de la guerra y la conquista— la distribución de sujetos y la delimitación de vidas que son desechables. Un esquema que, aunque modificado, no parece haber desaparecido en la actualidad, sobre todo en la Colonia contemporánea.³²⁴

La ocupación —que mantiene como eje fundamental la guerra y el estado de excepción como forma de soberanía— continúa generando un modelo donde la política mantiene un trabajo de muerte y permite el control de territorios para — en la mayoría de los casos— generar una explotación de recursos naturales, laborales, de manufacturación o de paso para la circulación de mercancías. En este sentido, el espectro del Estado nación continúa operando, como lo hizo en las antiguas colonias para justificar la conquista como modo de aniquilamiento, aunque cabe resaltar que en la actualidad, ese poder se ejerce a través de figuras y dispositivos —como las corporaciones transnacionales— que rebasan la estructura del Estado nación.

Un aspecto muy importante para delimitar el tipo de dispositivos y tecnología de la violencia contemporánea es percatarse que, aunque los marcos que buscan la legitimación de la violencia se fundamentan en nociones modernas como guerra, soberanía y enemigo, ya no pretenden que el monopolio de la violencia sea impartido por el Estado, pues se utilizan una serie de *máquinas*³²⁵

³²⁴ El modelo de la Colonia contemporánea, según lo que establece Mbembe, es Palestina, donde la necesidad de ocupar el territorio parte de la exigencia de generar espacios controlados y en asedio, donde el aislamiento, separación, imposibilidad de movimiento y burocratización de fronteras en un esquema sin lógica ni legalidad, garantizan el control del territorio y el aniquilamiento de la población.

³²⁵ Como categoría *máquina* señala continuación con la crítica de Deleuze y Guattari sobre el Estado nación. La noción de máquina de guerra señala la importancia de considerar las formas de

entrelazadas para generar el terror necesario y ejercer el control de recursos y la explotación de éstos.

En este sentido la estructura de poder que genera violencia extrema se inscribe en una lógica contemporánea que produce una condición de excepción que se extiende, normaliza y marca una temporalidad basada en la muerte: condición donde el futuro se desvanece en el presente. Una lógica que se institucionaliza después del 9/11 y que genera una serie de prácticas, retóricas, tecnologías y formas de seguridad que antes eran impensables bajo marcos legales: centros de detención, expulsión masiva de inmigrantes, creación de campos de refugiados y diversas formas donde la excepción se inserta como derecho. Cabe destacar que entre las consecuencias de esta lógica política está, por un lado, establecer el derecho de matar y, por el otro, la significación de la vida como desechable.

A grandes rasgos, este contexto enmarca la noción de necropolítica y las líneas de argumentación que traza, pues como categoría puede ser una herramienta —nunca una fórmula— para plantear más allá del estupor que la guerra y el terror generan, una posible crítica a la violencia. Como categoría puede ser un detonador para revisar las condiciones en las que muchos lugares establecen como norma la condición de excepción, donde ya no sólo es el Estado sino esa máquina de guerra en la que el capitalismo consiste para poder mantener la explotación de recursos y el control de las poblaciones.

Así pues, *Crossing* cuestiona la facultad del Estado y las empresas transnacionales para controlar y gestionar sobre vida y no vida, sobre todo cuando se implica el control del petróleo y el agua. Poseer estos elementos parece otorgarles el uso de la policía militarizada y desplegar ataques de seguridad privada. Frente a esta situación, los elementos naturales, medio ambiente y formas

exterioridad del Estado y complejizar cómo operan los diferentes sistemas en un continuo estado de competencia y coexistencia: “Pero la forma de exterioridad de la máquina de guerra hace que ésta sólo exista en sus propias metamorfosis; existe tanto en una innovación industrial como en una invención tecnológica, en un circuito comercial, en una creación religiosa, en todos esos flujos y corrientes que sólo secundariamente se dejan apropiar por los Estados. La exterioridad y la interioridad, las máquinas de guerra metamórficas y los aparatos de identidad del Estado, las bandas y los reinos, las megamáquinas y los imperios, no deben entenderse en términos de independencia, sino en términos de coexistencia y competencia, en un campo en constante interacción. Un mismo campo circunscribe su interioridad en Estados, pero describe su exterioridad en lo que escapa a los Estados o se erige contra ellos”. Gilles Deleuze y Felix Guattari, *Mil Mesetas, capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Pre-Textos, 2006, pp. 367-368.

de vida no humana son violentamente reducidas a mercancías dentro del drama continuo de una economía de acumulación por desposesión, ecológicamente devastadora y con impacto climático y destrucción que siempre ocurre en las periferias, en países tercermundistas donde los corporativos y las empresas encargadas de destruir los lugares no sufren de manera directa las consecuencias de la devastación, debido a que las operaciones son a distancia y afectan a los más desprotegidos. Así, cualquier intento de protesta es acallado mediante la violencia, en un despliegue de poder que perpetúa la asimetría social.

El tiempo actual es un momento en que los políticos contemporáneos se acercan, cada vez más, a formaciones neofascistas; los eventos de crisis ecológica y crímenes contra ecologistas en virtud del capitalismo hablan de la deslegitimación de la política electoral liberal, a medida que se fusionan con la corrupción corporativa.

No obstante y, pese a esta situación, también ha surgido una intensidad de pensamiento y vida política fuera de ese dominio, es decir, en los ámbitos cívicos de la cultura y las artes, donde la imaginación político-estética se reitera a sí misma y desafía el extractivismo petroc capitalista, pues cada vez son más las prácticas estéticas que se modulan dentro de ese marco geopolítico. Así, lo artístico se funde con movimientos sociales y produce un campo expandido de estética con alcance cosmopolítico, enfocado en la formación de valores liberados y unidos en contextos en donde lo que está en juego es, como señala el filósofo Bruno Latour “una guerra contemporánea de los mundos”.³²⁶

En un mundo caracterizado por el sacrificio de la tierra por los intereses de las ganancias a corto plazo, los artistas y activistas, así como algunas comunidades que hacen política de forma diferente, contribuyen a restaurar e inventar alternativas de vida y modos de ser más éticos, con base en conocimientos acumulados proponen nuevos saberes, aportan cambios para transformar el mundo a través de la imaginación, la representación y la práctica.

³²⁶ Bruno Latour, *War of the Worlds. What about Peace?*, Charlotte Bigg (trad.), Chicago: Prickly Paradigm Press, 2002 y T. J. Demos, “The Great Transition: The Arts and Radical System Change”, en *E-flux*, 12 abril, 2017. Tomado de: <<https://www.e-flux.com/architecture/accumulation/122305/the-great-transition-the-arts-and-radical-system-change/>>. Consultado en febrero de 2021.

Muchas de las obras analizadas en este trabajo de investigación cubren un espectro de prácticas culturales que hacen referencia e intervienen en diversos lugares del mundo. Las prácticas artísticas incluyen documentales políticos y análisis vinculados a movimientos sociales migratorios que dan forma a fotografías y videos que ofrecen visibilidad a la violencia sociopolítica, al tiempo que se constituyen como lugares de resistencia.

Crossing es una obra que envuelve al espectador, lo sitúa de manera incómoda entre cuatro grandes pantallas, y así construye una confrontación audiovisual que se aproxima a la geografía de una zona de guerra.

La propuesta se compone de entrevistas con activistas medioambientales griegos que debaten intereses políticos y ecológicos, también incluye opiniones de inmigrantes internados en los campamentos de Idomeni, ubicado al norte de Tesalónica y de Moria en la isla de Lesbos del lado de la costa de Turquía. De esta manera algunos migrantes hablan de las condiciones en deterioro de su países de origen, ya sea Turquía, Siria o Iraq.

La obra refiere a la migración como síntoma de una crisis social producto de tiranía política, desigualdad económica y violencia medioambiental-militar; en otras palabras, expone el orden extractivista que ha tenido efectos devastadores en países del Medio Oriente y África; pone de relieve lo que acontece en centros de detención, lugares donde se ejerce la necropolítica que —a través del estado de excepción— justifica el trato que impera en estos sitios, cercano al sistema de las cárceles, donde se reforma a delincuentes privados de derechos, aunque existe una clara diferencia entre criminales y desplazados, pues éstos últimos no han cometido ningún crimen.

A través de *Crossing*, los desplazados hablan de las condiciones desesperadas que padecen en los campos de refugiados, la crueldad de la policía, los guardias y las eternas esperas que hacen que la experiencia de dislocación sea peor que la vida en lugares como Afganistán, país devastado por la guerra. Las circunstancias por las que atraviesan los exiliados los orillan a protestar contra las condiciones imperantes de los campos de refugiados y las políticas migratorias, temas que también son abordados en la obra. En la propuesta, Melitopoulos enfatiza que dentro de esas protestas existen resonancias de las antiguas rebeliones de esclavos que tuvieron lugar en la misma región. Cabe recordar que

hace más de dos mil años era un área caracterizada por el trabajo forzado, y frente a esto, las rebeliones —en ese entonces como ahora— materializan demandas que contribuyen a una transformación política.

Crossings se compone, además de entrevistas a miembros del Partido de los Trabajadores del Kurdistan, individuos que defienden zonas autónomas más allá de la soberanía estatal y contra las formaciones islámicas extremistas como ISIS en el norte de Siria y Turquía, entrevistas donde se discuten políticas revolucionarias y una cultura afirmativamente pro-feminista.

Resulta preciso señalar que frente a las condiciones de crisis, las implicaciones militantes de los movimientos sociales actuales se vuelven explícitas, por tanto, provocan desesperanza respecto a la transformación política convencional en el actual sistema de la Unión Europea, refieren a que la resistencia violenta puede ser una respuesta para lo que sucede en Grecia; pues, frente a las condiciones brutales de la guerra librada por dominar los medios económicos — donde la deuda es un arma de destrucción masiva y la migración un descenso a la impotencia— la vida debe ser defendida.

Así pues, *Crossings* plantea que el voto democrático no ofrece medios efectivos para el cambio de fase política-ecológica, por tanto, se debe buscar otra forma de reclamar justicia, igualdad y habitabilidad medioambiental, más allá de la política electoral para demandar, sobre estas bases, nuevas solidaridades.

La propuesta artística explora de una manera muy profunda la extracción de recursos en Grecia, un lugar —como muchos otros en el mundo— donde los estratos arqueológicos revelan rastros de explotación social y violencia ambiental que se superponen entre sí a través del tiempo. La obra como tal retrata un “caosmosis” contemporáneo, la voz en off del video despliega este término propuesto por Guattari para referir al nexo transversal de las intersecciones subjetivas, sociales y ambientales de la violencia político-ecológica y financiera — con raíces en la antigua esclavitud y la movilización clásica de la democracia— para cumplir un propósito imperial.

En el desarrollo de esta obra, Melitopoulos utiliza su propio modo de análisis forense arqueológico para obtener conclusiones más amplias, pero sin fetichizar los dispositivos tecnológicos de análisis cartográfico; así, su propuesta se

expande y complementa de manera teórica con la colaboración de Maurizio Lazzarato.

En resumen, la obra enfatiza escenas de los campos de refugiados de Grecia, lugar donde la migración se muestra como sintomática del colapso social frente al autoritarismo político, la desigualdad económica y la violencia ambiental militar consecuentes del capitalismo global liberal. Un capitalismo que conecta el saqueo de los recursos naturales del país por parte de corporaciones transnacionales con efectos sociales estructurales de zonas de sacrificio.

Crossings también sugiere que la migración es la fase más reciente de descolonización, lo que implica que los cambios demográficos actuales y las subjetividades rebeldes de los migrantes que desafían a los nacionalismos europeos reificados, inevitablemente, reorganizarán las composiciones políticas, lo que conducirá a nuevas formaciones potencialmente emancipadoras.

Cabe reconocer que, a pesar del panorama desolador que se revisa en la obra, las zonas de extracción y sacrificio formadas en la intersección de fenómenos meteorológicos extremos, desregulación medioambiental y desigualdades entre actores sociales, también pueden surgir escenas de *esperanza en la oscuridad*,³²⁷ término propuesto por la escritora Rebeca Solnit para describir actos de ayuda mutua que no conllevan una explotación social, como ayuda entre vecinos, asistencia en caso de desastre, distribución de servicios esenciales, reconstrucción de hogares o preservación de vida.

En definitiva, la actualidad está llena de asimetrías sociales; por tanto, es necesario un movimiento transnacional que responda y se anticipe a la globalización distributiva del poder financiero, que opere dentro y entre los Estados nación que han dejado de funcionar, según las lógicas de la representación democrática y la rendición de cuentas, lo cual queda claro en *Crossings*. Respecto a esto el economista político Jerome Roos propone:

En última instancia, la única forma de comenzar a dismantelar las relaciones de dominación imperialistas y liberar verdaderamente a las nuevas colonias de la deuda de su sometimiento económico es que las clases trabajadoras y los movimientos sociales de los países deudores y acreedores tomen conciencia de su

³²⁷ Rebeca Solnit, *Hope in the Dark. Untold Histories, Wild Possibilities*, Nueva York: Nation Books, 2004.

interés para compartir y construir un frente unificado contra las imposiciones de las finanzas globales”.³²⁸

Melitopoulos y algunos otros artistas señalan que la necesidad de solidaridad internacional es apremiante, en su propuesta se perciben energías sociales transnacionales capaces de desafiar y evidenciar los sistemas políticos. Así la obra se convierte en llamado a la revuelta, deserción e insurrección.

1.2.2 SAMUEL ARANDA. ESTUDIO DE CASO

Antes de entrar en materia, es preciso señalar que la propuesta de Samuel Aranda no encaja de manera estricta dentro del universo del arte; sin embargo, sus fotografías contribuyen para configurar la imagen del migrante, pues son propuestas que se distancian de los modos de producción hegemónicos de visibilidad y contribuyen a develar las singularidades de la existencia de los desplazados.

Samuel Aranda nace en Santa Coloma de Gramanet, fotógrafo español que inicia su trabajo como periodista gráfico a los 19 años en *El País* y *El Periódico de Catalunya*, posteriormente colabora con la Agencia EFE en el Medio Oriente documentando el conflicto entre Palestina e Israel. En 2004 trabaja para la Agencia France Press con reportajes en Pakistán, Gaza, Líbano, Irak, Marruecos, Sahara Occidental y España, recibe el *World Press Photo* en el 2011 por la imagen de una madre que consuela a su hijo herido durante el conflicto en Yemen.³²⁹

Aranda se percibe a sí mismo como documentalista, no como artista; no obstante, en sus imágenes se percibe cierta estética que va más allá del acto de capturar el *instante decisivo*. De hecho, la imagen con la que se hizo acreedor al *World Press Photo* guarda una relación muy estrecha con *La piedad* de Miguel Ángel, lo cual refiere a la influencia del arte en su trabajo. Sus imágenes han sido expuestas en Fundación Telefónica en Chile, Fundación Caixa en Brasil, el CCCB y La Virreina en Barcelona, Visa pour L'image en Perpignan y el Instituto Cervantes en Nueva York.

³²⁸ Jerome Roos, “The New Debt Colonies”, en *Viewpoint Magazine*, 1 febrero 2018. Tomado de: <<https://www.viewpointmag.com/2018/02/01/new-debt-colonies/>>. Consultado el 10 de febrero de 2021.

³²⁹ Tomado de <<http://www.samuelaranda.net>>. Consultado en enero de 2021.

Melilla, *The Back Door of Europe*, Samuel Aranda, 2014



Samuel Aranda. Fotografías. *Melilla, The Back Door of Europe* (2014).

Samuel Aranda ha pasado los últimos años documentando conflictos y cuestiones sociales consecuentes de la migración en todo el mundo. La serie *Melilla, The Back Door of Europe*, se enfoca en retratar el intento de algunos migrantes africanos para llegar a territorio español. Las imágenes que conforman la serie son obtenidas en un refugio ubicado en un pequeño trozo de España al norte de África, lugar fundamental para acceder al territorio europeo.

En su serie, Aranda se enfoca en Melilla y Ceuta lugares estratégicos para el acceso de migrantes a Europa, en donde años atrás España invirtió 30 millones de euros para construir barreras alrededor estas dos enclaves rodeadas por Marruecos en la costa norte de África, pues constituyen las únicas fronteras terrestres entre Europa y África. Las barreras para contener a los migrantes parecen funcionar por un tiempo; pero, desde el 2013, algunos grupos subsaharianos intentan trepar las cercas con cadenas o nadar alrededor de éstas para llegar a Europa, pero muchos terminan heridos, no sólo por las caídas o por los metales de la cerca, sino por las autoridades marroquíes y españolas que buscan detenerlos, incluso han llegado a utilizar armas con balas de goma, una

medida extrema que ha provocado indignación de funcionarios y activistas de derechos humanos.

Frente a esta situación, resulta importante recordar que los inmigrantes que se desplazan de sus lugares de origen lo hacen por numerosos y graves problemas que aquejan a sus países, como la violencia y la falta de oportunidades laborales ligadas directamente con el creciente fenómeno de la globalización, además del extractivismo que ha provocado que algunos de los recursos naturales de sus territorios hayan sido agotados, contaminados o mermados por los mismos europeos, ya sea durante la Colonia o bien a través de empresas transnacionales.

De cara al aumento de la migración, algunos funcionarios españoles solicitan ayuda a la Unión Europea y consideran cambios en las leyes de inmigración para facilitar la expulsión de los migrantes, incluso se han utilizado vehículos y helicópteros para patrullar la zona fronteriza de Melilla. Así, las medidas que tratan de adoptar, se acercan cada vez más a la necropolítica, ya que las vidas de los migrantes resultan vulnerables —al perder los derechos que les brinda la nacionalidad— y son rechazados con violencia frente al impulso que intenta impedir su acceso al territorio europeo.

No obstante, y pese a los esfuerzos por contenerlos, los migrantes que llegan a los refugios y pueden solicitar asilo se muestran entusiasmados, ya que están en camino de conseguir lo que esperan, aunque en realidad son pocos los que logran obtener el estatus de refugiados, pues la mayoría terminan siendo transferidos a su continente de origen antes de recibir una orden para abandonar España. Frente a este escenario, la situación de los migrantes es incierta, incluso cuando llegan a territorio español, ya que, a pesar de tener derecho a solicitar asilo político, son devueltos a Marruecos por medio de las fuerzas españolas.³³⁰

Las imágenes que conforman *Melilla, The Back Door of Europe* muestran a los migrantes en el refugio, junto a la gran cerca de metal que separa territorios, expone las heridas de los migrantes que sufren al intentar cruzar, lo cual permite visibilizar la crudeza de la violencia a la que los Estados recurren para contener a los migrantes, personas que dejan viviendas y familias en aras de conseguir una vida más digna en otra parte, individuos que además de sufrir desarraigos físicos

³³⁰ Chaundler, Rachel y Aranda Samuel, "As Africans Surge to Europe's Door, Spain Locks Down", en *The New York Times*, 28 febrero 2014, p. 4.

también exponen su vida.

Melilla, The Back Door of Europe busca reconectar a los espectadores con imágenes de personas que pretenden dejar atrás una barrera física, con la esperanza de que a través de la concientización y visibilización sea posible buscar una forma de solucionar esta situación tan dramática y generalizada. Son fotografías que permiten conocer parte del proceso por el cual atraviesan los migrantes africanos para estar en Europa, un lugar en el que depositan todas sus esperanzas y anhelos.

Es importante conocer estas imágenes y datos, pues permiten darse cuenta de que la frontera de los países no está en los límites de sus territorios. Los gobiernos de los territorios a los que los migrantes intentan acceder pretenden detenerlos dentro de sus lugares de origen, desean controlarlos antes de que crucen las fronteras para que no tengan la oportunidad de solicitar asilo, de esta manera, las fronteras no están en España, en realidad se encuentran en África.

Las fronteras son los espacios en donde se desarrolla el control y la restricción. Samuel Aranda muestra una de las caras más complicadas de la migración; no obstante, y pese a todos los obstáculos los rostros de los migrantes parecen conservar esperanzas para acceder al asilo, así su incertidumbre y perseverancia pueden valer la pena. A través de sus retratos, Aranda se enfoca en los migrantes, quienes protagonizan los viajes, padecen y prosiguen por un futuro mejor; los reconoce como los actores principales de los flujos migratorios, pues en el arte y lo *documental* entra en juego la *representación*.

En suma, la migración conlleva un desplazamiento de fronteras, de búsqueda de referencias dentro de la identidad misma del sujeto. Como espectadores, no se puede dejar de ser sujetos frente a otros sujetos representados, no se puede evitar adentrarse en cada una de las imágenes y sentirse guiado a través de visibilidades, palabras o sonidos de territorios que pertenecen a otros.

De este modo, la propuesta de cada artista permite repensar estereotipos y borrar líneas de certeza que se tienen frente a los demás, invitan a ponerse en movimiento. Finalmente, la condición del migrante es una metáfora de la condición humana, de las más importantes para entender algo del tiempo actual, una metáfora que dirige lo existencial hacia lo ético y estético.

CAPÍTULO 3. LUGAR EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Uno de los temas que cobra cada vez mayor importancia en el arte contemporáneo es el *lugar* y su relación con la valoración política, social, económica, ambiental y artística, pues es donde se definen los encuentros y desencuentros que acercan o alejan a individuos y sociedades.

Con el paso del tiempo, y de manera paulatina, se han perdido referencias que —de alguna u otra manera— ligaban a los individuos a un determinado contexto socio-geográfico.³³¹ Anteriormente se entendía *lugar* como un espacio fijo y vacío, pero con el devenir del tiempo se ha replanteado como relacional y performativo; enfoque planteado en consonancia con el *giro espacial*.³³² Así pues, la geografía urbana y política han permitido un abordaje desde diversas cuestiones como las dinámicas de poder que operan en lugares y espacios entre heterogeneidad y relaciones que existen en torno a *lugar, espacio y sujetos sociales*, sin dejar de lado dimensiones históricas, culturales, políticas y simbólicas que lo conforman.

Por otro lado, el concepto de *lugar* dentro del universo del arte contemporáneo se ha ampliado, gracias a Henri Lefebvre³³³ y Doreen Massey,³³⁴ entre otros teóricos, que han pensado y problematizado la construcción social del espacio, debido a que toman en cuenta conflictos derivados del poder y la relación

³³¹ Carlos Mari Yoryo, “Pensando la noción de lugar a partir de un giro en el pensamiento geográfico”, en *Revista de Investigación Social*, Año VII, núm. 11, invierno de 2010, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Sociales, 2012, pp. 115-133.

³³² El *giro espacial* se produce en la década de los ochenta después de las propuestas de Lefebvre, en particular de la categoría “espacio social”, lo cual implica que el espacio deja de concebirse como un vacío o un escenario en el que se depositan los hechos y se comience a pensar de otra manera, no como algo preexistente. El artículo de David Harvey “Between Space and Time: Reflections on the Geographical Imagination”, en *Annals of the Association of American Geographers*, núm.3, 1990, pp. 418- 434, muestra este nuevo paradigma espacial que considera que el espacio se construye a través de sus relaciones. Sin embargo, las teorías de Doreen Massey son las que introducen explícitamente esta definición, sobre todo en Doreen Massey, *Pelo espaço. Uma nova política da espacialidade*, Rio de Janeiro: Bertrand, 2008.

³³³ Henri Lefebvre desarrolló temas como la ciudad y su espacio social, la vida cotidiana y el fenómeno de la modernidad.

³³⁴ Doreen Massey, ha contribuido a la comprensión teórica del espacio en las ciencias sociales y a una visión de la geografía no sólo como disciplina sino por su compromiso político para entender el presente.

con la política, factores que influyen de manera importante para la construcción del lugar.

El lugar en su relación con el espacio es un producto social, histórico y político que no puede ser reducido sólo a su función como reflejo, escenario o telón de fondo sobre el que se inscriben hechos sociales. En este sentido, Lefebvre propone que en el entramado de sus relaciones, cada sociedad produce cierto espacio, considerado también como un producto político en el cual se disputa el poder ideológico e histórico. El teórico apunta:

“El espacio (social) no es una cosa entre las cosas, un producto cualquiera entre los productos: más bien envuelve a las cosas producidas y comprende sus relaciones en su coexistencia y simultaneidad, en su orden y/o desorden (relativos). [...] Efecto de acciones pasadas, el espacio social permite que tengan lugar determinadas acciones, sugiere unas y prohíbe otras”.³³⁵

Con esta idea, Lefebvre le otorga al espacio cierta jerarquía en el estudio de la sociedad y da cuenta de su dimensión histórica y política, contribuye a desarrollar diversos niveles de abstracción del espacio y modos de conceptualizar, ya que su idea del espacio interrelaciona lo mental, cultural, social e histórico. Así, el espacio es un producto social, soporte y campo de acción, por tanto, no es neutral, fijo, transparente ni subjetivo, sino histórico y político en tanto que implica relaciones de poder y un proyecto o estrategia que beneficia a un grupo social.³³⁶

Por su parte, Doreen Massey reivindica las múltiples formas y la condición fluida en que espacio y tiempo están inscritos en la conducta de la vida social, define *lugar* como una complejidad de interrelaciones, determinado por una complicada relación de vínculos, redes e intercambios —aunque también puede ser producto de la falta de éstas— es el encuentro y la simultaneidad de historias relacionadas y bajo construcción, no es fijo ni acabado y tiene sus propios efectos e influye en la forma en que se desarrolla una sociedad y en la imagen que ésta tiene

³³⁵ Henry Lefebvre, *La producción del espacio*, Madrid: Capitán Swing Libros, 2013, p. 129.

³³⁶ Antonio Vázquez Romero, “Los aportes de Henri Lefebvre a la Geografía urbana. Un corpus teórico para entender las nuevas espacialidades”, en 12º Encuentro de Geógrafos de América Latina, Montevideo, 2009.

de sí misma; además, está impregnado de poder social.³³⁷

Por lo anterior, cabe mencionar que estas propuestas hallan una correspondencia con nociones políticas antiesencialistas que perciben la identidad y la subjetividad política desde una concepción relacional, que garantiza la posibilidad de cambio. De esta manera, el lugar modifica a los individuos a partir de practicarlo, de la negociación con otros, de la experiencia compartida o del antagonismo.³³⁸ La idea del espacio que propone Massey está en constante devenir y abierta al futuro, en paralelo con la noción de la historia como escenario abierto, es decir, se enfatiza la contingencia de todo orden social.

Lugar y espacio son zonas de disrupción, en tanto que contienen relaciones existentes y futuras, siempre cambiantes que conforman una esfera de yuxtaposición potencial de distintos relatos, relaciones e historias; así, lo político se manifiesta en la cuestión del vivir juntos, de convivencia, coexistencia y desafío que el espacio genera respecto de la existencia de los *Otros*.³³⁹

Mientras que el espacio es la dimensión de lo social, producto de relaciones entre individuos y comunidades que probablemente son conflictivas y desiguales y al vincularse se constituye la identidad, tanto de grupos e individuos como la del lugar. La identidad de un lugar es el resultado de interrelaciones e intercambios, tanto internos como externos, de negociaciones y conflictos entre distintos grupos, esto es, no puede ser predeterminada.

Las propuestas de Lefebvre y Massey permiten relacionar *lugar* con teorizaciones y propuestas artísticas, pues el arte también es considerado un ámbito privilegiado de experiencias donde se producen y apropian lugares, no como una construcción unívoca, sino múltiple; por un lado mediante la pluralidad de actores, y por otro a través de complejas y heterogéneas dinámicas históricas que confluyen en él. Los espacios como *contenedores*, dotan a las personas que los habitan de significaciones culturales, memoria e identidad.

El lugar y el espacio son *producto* y *productor* al mismo tiempo, no están

³³⁷ Doreen Massey, "Espacio, lugar y política en la coyuntura actual", en *Urban*, núm. 4, 2012, pp. 7-12.

³³⁸ Doreen Massey, "La filosofía y la política de la espacialidad, algunas consideraciones", en *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias*, Arfuch Leonor (comp.), Buenos Aires: Paidós, 2005, pp. 36-46.

³³⁹ Doreen Massey, *Geometrías del poder y la conceptualización del espacio*. Conferencia dictada en la Universidad Central de Venezuela, Caracas, 2007.

fijos ni determinados, sino en permanente cambio, y las formas que adquieren son consecuencias de posibilidades y condiciones históricas, es decir, los lugares no constituyen una determinación para los procesos sociales que allí se desarrollan. Así pues, el lugar es generado por la dinámica de las relaciones sociales, económicas y de las comunidades globales y locales, características que lo vuelven factible para ser apropiado por sus habitantes.³⁴⁰

De esta manera, las manifestaciones artísticas realizadas en relación con el lugar, no se insertan de forma *natural*, sino que lo hacen de manera disruptiva: pues en muchas ocasiones dichas manifestaciones suceden lugares no esperados, con técnicas o mecanismos que apelan a descentrar o a movilizar sentimientos y sentidos corporales, a despertar interés, curiosidad y cuestionamientos. Paralelamente, se producen apropiaciones o formas de habitar los lugares, tanto por parte de los productores, como de los espectadores del arte.

Lugar es una idea que debe ser problematizada en su relación con la sociedad porque son indisolubles, en su cuestionamiento es relevante y necesario tener presentes las dimensiones histórica, cultural, política y simbólica, y tomar en cuenta que en algunas prácticas artísticas la lucha política es resultado y construcción contra espacio o espacios diferenciados, de manera que las obras puedan funcionar como una potencia del arte para intervenir en la transformación del orden social.

En este sentido, *lugar* puede funcionar como una categoría analítica, esfera subjetiva y dimensión cultural, también es conceptualizado como un ámbito de articulación de las percepciones sociales y de las formas de habitar. De este modo, lugar es una localización provista de sentido, constituido por experiencias, percepciones, interpretaciones, sensaciones y memoria.³⁴¹

Ahora bien, *lugar* también remite al arraigo, por tanto, movilidad y migración pueden llevar a la ausencia de un sentimiento de pertenencia, pues en la lejanía, los individuos pueden rememorar y tratar de crear un sentido de lugar, en relación con esto el geógrafo Yi-Fu Tuan apunta “el lugar es el foco obligado dentro de un campo: es un mundo pequeño, el nodo en el cual convergen las

³⁴⁰ Doreen Massey, *Ibidem*.

³⁴¹ Christopher Raymond, Gregory M. Brown y Delene Weber, “The Measurement of place attachment. Personal Community and environmental connections”, en *Journal of Environmental Psychology*, núm. 30, 2010, pp. 422-434.

actividades”.³⁴² Así, desde la perspectiva humanista el lugar es un ámbito donde la subjetividad toma relevancia, por ende, el sentido de lugar adquiere significado a partir del individuo, de sus emociones y sus percepciones, desde este enfoque, el artista se ve obligado a trascender lo individual.

Los lugares son producidos o construidos en un devenir de movimiento abierto que produce su transformación, pues el lugar se produce a partir de la materialidad que le es propia o bien se encuentra en un proceso de cambio constante y permanente, con esto, el significado del lugar también está en constante transformación, ya que se vincula con otros lugares, en los cuales convergen múltiples trayectorias de proyectos, identidades y relaciones que se dimensionan por diversas condiciones de poder que se van desarrollando entre ellas, y que a su vez, posibilitan la generación de un espacio red en donde muchas tendencias se vinculan, mientras que otras pasan sin tener contacto, pero existen de manera simultánea en un lugar determinado.

El lugar puede ser una entidad de multiplicidades que ocurren al mismo tiempo y que lo identifican, por tanto hay que tratar de entenderlo en la complejidad que éste representa.

Finalmente, es conveniente tomar en cuenta que en el concepto *lugar* convergen otros elementos como globalización y procesos económicos, sociales y culturales, cada uno tiene formas importantes y diferenciales de insertarse en estos, porque aunque las fuerzas globales sean las mismas, las respuestas de cada lugar a un mismo hecho difiere, lo cual genera particularidades específicas en las correspondencias entre lo global y lo local.

3.1 LA VISUALIDAD DEL *LUGAR* EN LAS EXPOSICIONES ARTÍSTICAS

Entender el lugar en función del arte permite complejizar la mirada en torno al sitio que ocupa el arte en la sociedad, una relación que permite introducir nuevas perspectivas analíticas y actores que promueven y enlazan las prácticas artísticas con otras disciplinas como filosofía, política, estudios culturales, geografía, antropología o sociología cultural, lo cual enriquece el surgimiento y

³⁴² Yi-Fu Tuan, *Space and place: The perspective of experience*, Minneapolis: University of Minnesota, 1977, p. 235.

entendimiento de fenómenos artísticos.

Las exposiciones se constituyen como dispositivos que visibilizan tendencias y preocupaciones del universo del arte, cabe reconocer que el concepto *lugar* ha sido un tema explorado en varias muestras artísticas a lo largo de los últimos tiempos, incluso a pesar de que no existe una definición consensuada de su definición, es un tema constante por su vínculo con globalización y migración, pues a medida que los lugares y las localidades reales se desdibujan y se tornan más indefinidos las ideas de lugares culturales y étnicamente definidos parecen cobrar más prominencia, sin embargo, lo que sucede en la realidad parece estar negando que existan arraigos territoriales firmes.

De esta manera, algunos artistas y exposiciones, exploran lo que sucede con los migrantes en relación con el lugar al que llegan, pues se constituyen como individuos que proyectan y construyen imaginativamente el contexto al que se dirigen. Así, algunos artistas abordan las maneras de explorar o apropiarse del espacio como un vehículo para enfrentar transformaciones económicas y políticas. En este sentido, pueden surgir tensiones significativas frente al cambio de contexto, especialmente cuando los lugares —imaginados desde la distancia— se convierten en lugares vividos.

Uno de los casos paradigmáticos de exposiciones artísticas que abordan el tema del lugar es *Geography and the Politics of Mobility*, dispuesta en Köln en 2003. La exposición plantea cuestiones como la calidad transformadora de ubicaciones y geografías en un momento en que los sujetos ya no se vinculan a un lugar en particular; así explora el concepto de lugar desde la comprensión posmoderna de la geografía como un modo distinto de producir y organizar el conocimiento sobre la forma en que las condiciones naturales, sociales y culturales se relacionan entre sí, la muestra funciona como una plataforma teórica desde la cual se reflexiona sobre la sociedad como una red compleja y espacialmente expandida que incluye conceptos como límites, conectividad y transgresión.

Cabe reconocer que la noción de *lugar* ha sufrido una gran transformación, de acuerdo con esto la exposición sugiere que los lugares se constituyen no sólo por las personas que los habitan, sino por conexiones y movimientos de todo tipo que los atraviesan en una variedad de escalas que van desde procesos locales, privados e íntimos hasta públicos, económicos, transnacionales y sistémicos.

Geography and the Politics of Mobility se compone de imágenes que muestran identidades fluidas, en transición, productos del desplazamiento. Las obras y el discurso de la exposición reflejan el estado de inestabilidad de los protagonistas desplazados, pues centra la atención en existencias translocales, prácticas culturales transformadoras y en las políticas de movilidad.

La exposición revisa la lógica de circuitos económicos y humanos en un orden mundial en transformación mediante obras que abordaban: industrias de servicios femeninos por televisión en India, botes de refugiados ilegales que ingresaban al Mar Mediterráneo, el complejo penitenciario europeo y los caminos de contrabando a través del territorio español, por mencionar algunas. Las propuestas se enfocan en una rearticulación de las relaciones entre las condiciones sociales y territoriales. Se muestran además, diversas formas de colaboraciones y alianzas temporales que se establecen entre artistas y otros productores culturales que estudian y analizan cómo operan esos circuitos, cómo se repiten discursiva y semióticamente, y cómo marcan y dan significado al espacio que atraviesan. También explora la conceptualización y discusión de la ubicación y dislocación por medio de una plataforma teórica que articula conceptos como: género, sujeto, movilidad y espacio con un lenguaje visual que habla de cuerpos móviles y capitalizados.

Geography and the Politics of Mobility se desarrolla en concomitancia con la configuración transdiscursiva desarrollada entre arte y geografía. Un intento que cuestiona la escasa capacidad de la geografía como disciplina académica para representar los principales cambios que se han producido en el mundo postcolonial, postmigratorio y postcomunista. Una muestra que aborda la problemática de la geografía y propone una lectura de transferencia de la práctica y significación geográfica a los discursos y estrategias artísticas alternativas. Sin duda, una exhibición que contribuye a repensar la visibilidad del *lugar* en el arte contemporáneo.

Otra exposición centrada en la revisión de *lugar* en el arte contemporáneo es *Geografías del desorden. Migración, alteridad y nueva esfera social* expuesta en la Universidad de Valencia en el 2003, muestra que llama la atención sobre cómo el sistema económico dominante se caracteriza por desarticular socialmente y diseminar pobreza en áreas geográficas a expensas de poderes externos. Zonas en

desequilibrio e inestabilidad económica, política y social derivada de largos periodos de colonialismo que tienen como consecuencia una pérdida de autonomía, lugares dominados por regímenes que promueven un desigual reparto de riqueza.

En este sentido, la abundancia de situaciones insostenibles en zonas en desequilibrio contribuye a generar importantes flujos migratorios que parten de zonas conflictivas para dirigirse a lugares donde se proyectan mejores oportunidades, así los desplazamientos van generando situaciones de transformación social con causas y consecuencias económicas, políticas y culturales.

Geografías del desorden. Migración, alteridad y nueva esfera social se proyecta como un espacio de trabajo transdisciplinario, donde participan varios especialistas que analizan el fenómeno migratorio a través de la geografía humana, antropología, sociología, urbanismo, demografía, ecología, economía y derecho. Además promueve experiencias de cooperación internacional con países de la periferia y fomenta acciones de integración social en España como país receptor de migraciones. El proyecto fue curado por José Luís Pérez Pont con la participación de trece artistas invitados y se complementa con la edición de un libro que recoge los estudios de más de veinte autores y la documentación de los proyectos artísticos.

Posteriormente *Exhausted (art) geographies. An attempt to define the geopolitically of contemporary art* es una exposición presentada en Erste Foundation, Viena, en el 2018. Revisa el tema lugar desde los intersticios del arte y la geografía. Se enfoca en analizar *lugares exhaustos* que surgen de crisis políticas, económicas y climáticas, posteriores a las guerras o imposiciones políticas que impiden la pertenencia o identificación con los lugares en los que se reside.³⁴³

La exposición se compone de prácticas artísticas, teorías y críticas que cuestionan aspectos relacionados con geografías territoriales, nacionales, étnicas, religiosas y económicas dentro de políticas de dominación global y explotación humana. Aspectos que también dan forma a la política del arte actual que adopta y reproduce las condiciones neoliberales de la vida cotidiana.

³⁴³ Irit Rogoff, "Exhausted Geographies" Tomado de https://www.youtube.com/watch?v=PJOP910_nbl. Consultado en marzo de 2021.

En suma, el mundo del arte, así como los mecanismos de activismo y las estructuras del sistema artístico, reflejan el cuerpo del Estado y el cuerpo de la economía, es decir, cuerpos regulados y dependientes y, por tanto, comprometidos con el sistema neoliberal. Frente a esto, algunas obras son intentos de rechazo y resistencia frente a la geopolítica actual caracterizada por violencia política, económica, climática y epistémica del mapa global, moldeado por la distribución neoliberal del poder, propuestas artísticas que refieren al pasado y que también remiten a las geografías en conflicto. Las exposiciones revisan la superposición de los artistas y su identidad geopolítica producida a través de varios factores como nacionalidad, género, clase social e ideología.

Finalmente, cabe aclarar que muchas de las exposiciones que refieren al *lugar*, también se enfocan en los fenómenos de migración y globalización, de alguna manera son temas que se van superponiendo y entrelazando por su estrecha relación, algunas veces se enfatiza un concepto sobre otro; finalmente están imbricados.

3.2 MOVILIDAD, MIGRACIÓN Y TRAYECTORIAS EN LA PRODUCCIÓN CULTURAL DEL ESPACIO

“Antes de ser inmigrante se es emigrante”, frase del sociólogo Pierre Bourdieu³⁴⁴ que subraya la importancia de conectar el lugar de origen con el de destino y la necesidad de reconocer que los procesos de desplazamiento modifican la vida de los que se quedan, los que se van y de las sociedades de origen y destino.

Los cambios y fijezas que se presentan en los espacios geográficos conectados a partir del mismo fenómeno no expresan únicamente el carácter transnacional de procesos migratorios o el surgimiento de espacios plurilocales, la migración es ante todo producto y expresión de una relación histórica internacional de dominación material y simbólica, dominación que se manifiesta mediante trayectorias, prácticas y alteración de fronteras que definen el orden social, tanto en las sociedades de origen como en las de destino.

El lugar de origen del desplazamiento aporta relevancia para la

³⁴⁴ Pierre Bourdieu y Wacquant Loic, “The Organic Ethnologist of Algerian Migration”, en *Ethnography*, núm. 2, vol. 1, diciembre 2000, pp. 173-182.

comprensión de la migración como un proceso de dominación simbólica y material, así analizar las trayectorias de migración contribuye a entender las conexiones entre dos lugares y los impactos en las sociedades de origen y destino.

En relación con esto, Martin Heidegger escribe *Carta sobre el humanismo* en 1947, un texto en el que, entre otras cosas, discute el rol de la tecnología, el arte y el lenguaje en el destino histórico del hombre, argumenta que el hombre moderno habita el espacio sin experimentar completamente el lugar, sin saber que habita ahí, Heidegger considera que esta forma de habitar sin reconocer el lugar constituye un estado de *Heimatlosigkeit*³⁴⁵ y afirma que esta condición de desarraigo se está convirtiendo en el destino del mundo. Cabe reconocer que en la actualidad sucede lo que predijo el filósofo alemán; los viajes, la migración, diáspora, desplazamiento y exilio son algunas características del tiempo actual que conducen a un desarraigo que puede tener un lado positivo, ya que las personas móviles desafían posturas monolíticas y unívocas, y proponen nuevas formas de relacionarse con el mundo.

Así pues, la movilidad pone de relieve la persistencia del imaginario colonial y plantea una serie de encuentros y extravíos culturales en relación directa con el contexto actual, momento de profunda y creciente desigualdad en el que la mercantilización de la vida humana es cada vez más común, un sistema basado en el dominio tecnológico y científico que se sostiene de abusos y relaciones de poder asimétricas.

Ahora bien, desde mediados del siglo xx, el desplazamiento de personas ha sido un factor determinante en el desarrollo de las artes a nivel global. Los individuos que se desplazan se asientan en comunidades que tienen una forma particular de abordar la cotidianidad, y frente a esto, el arte supone un proceso de decantación.

Las obras han modificado la noción de *lugar*, han contribuido a la producción cultural del espacio mediante la reflexión sobre movilidad, migración y trayectorias. Han creado nuevas estrategias, al trabajar a partir de la idea de

³⁴⁵ No existe una traducción literal de *Heimatlosigkeit* como aparece en la Carta sobre el humanismo de Heidegger. Pero el término quiere decir “pérdida de *Heimat*” que es hogar, terruño, y *Heimatlosigkeit* es la condición de estar “sin hogar”, en un amplio sentido que va desde el hogar inmediato hasta el país, *Heimatlosigkeit* tiene un sentido neutral. En Heidegger, el término se relaciona además con *Entfremdung*, que se puede traducir como alienación o extrañamiento.

movilidad, los artistas retoman elementos de diferentes lugares, los incorporan y transforman. Parafraseando al escritor Vilém Flusser, el advenimiento de los migrantes, de los expulsados, conduce a la discusión sobre si el que se desplaza es un nuevo catalizador para la síntesis de nueva información, pues al tomar conciencia de la situación de desarraigo, el desplazado comienza un diálogo interno, es decir, un intercambio entre la información que lleva consigo y todo un mar de información que se le presenta en el lugar extraño.

De esta manera, el objetivo consiste en la creación de significado entre la información importada y el caos que lo rodea.³⁴⁶ Así, la articulación de la información del lugar de partida, el lugar de llegada y el tránsito entre uno y otro, exige de parte del migrante una iniciativa creativa que algunas veces es visibilizada por el arte.

3.2.1 SHILPA GUPTA. ESTUDIO DE CASO

Movilidad, migración y trayectorias son factores determinantes en la producción cultural del espacio, la obras de Shilpa Gupta es un ejemplo de esto. La artista nace en India en 1976, estudia escultura en Sir J. J. School of Fine Arts. En sus propuestas utiliza diversos elementos como videos interactivos, sitios web, objetos, fotografías, sonido y performances. El trabajo de Gupta se ha exhibido en todo el mundo, incluyendo Bienal de Venecia, Bienal de Berlín, Tate Modern, Centro Pompidou, Museo Solomon R. Guggenheim, Fundación de Arte Devi, el Museo de Arte Moderno de San Francisco y el Museo Mori, entre otros.

³⁴⁶ Vilém Flusser, *Writings*, Andrea Strohl (ed.) Minneapolis & Londres: University of Minnesota Press, 2002, p. 36.

National Highway No. 1 (En Route Srinagar to Gulmarg), Shilpa Gupta, 2008



Shilpa Gupta. Fotografías de vídeo. *National Highway No 1 (En Route Srinagar to Gulmarg)* (2008).

En sus obras utiliza tecnología y modos de representación comunes, de esta manera, sus propuestas son accesibles para muchos espectadores. Algunas veces, su trabajo aborda ideas de fronteras y política territorial, tal es el caso de *National Highway No 1 (En Route Srinagar to Gulmarg)* (2008), en la cual presenta un paisaje cambiante; el camino entre Srinagar y Gulmarg en la desolada región de Cachemira. En el video, la belleza del paisaje se vislumbra a través de vistas de árboles, pueblos y campos y en algunos momentos aparecen personas al costado de la carretera.

Con su propuesta, Gupta intenta concienciar al espectador de la presión psicológica que, a menudo, sienten los visitantes en Cachemira, un lugar que atraviesa por un estado de emergencia desde finales de los años ochenta, debilitado por las fuerzas de militarización y vigilancia.

La instalación de la obra parece ser el registro de un viaje por carretera, la artista muestra el seguimiento de un paisaje bucólico pero con una definición visual borrosa que emula el movimiento, así el video permite percatarse de velocidad y distancia. No obstante, el filme se detiene ocasionalmente cuando aparece un soldado en el paisaje y, cada vez que esto sucede la imagen se detiene, se re-carga y se repite, luego vuelve a la normalidad por un tiempo, pero es

interrumpida nuevamente para experimentar la presencia del próximo soldado a través de una sacudida. Este avistamiento de soldados a intervalos regulares podría leerse como un testimonio de lugar y tiempo, una exploración visual de la duración y la ruptura que permite percibir la importancia y profundidad de esta situación.

El trabajo de Gupta tiene una habilidad singular para interesar a espectadores, pues transmite problemas complejos en términos que pueden ser fácilmente entendidos y asimilados a través de la fuerza emocional. Una característica muy particular del trabajo de la artista, es la capacidad de establecer conexiones humanas mediante experiencias de vida, distancia y culturas, además promueve entablar un diálogo sobre paisajes que van marcando vidas, todo esto también se relaciona profundamente con su individualidad personal.

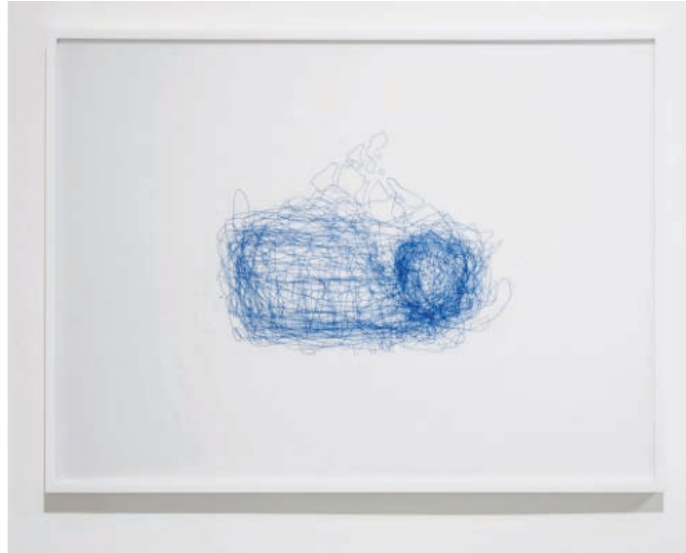
Muchas obras de Gupta son interactivas, e incluso aquellas que no lo son explícitamente ofrecen una especie de invitación; no se pronuncian, en realidad atraen al espectador a través de su apertura. Aunque la artista aborda cuestiones sociales, su tono no es didáctico ni tendencioso. De hecho, a menudo combina elementos contradictorios o ambiguos que le permiten plantear preguntas recíprocas, con perspicacia y consideración, y aunque no son autobiográficas, las obras parecen personales, incluso íntimas, pues tienen un carácter casi conversacional, al tiempo que fomentan asociaciones individuales y reflexiones sobre los temas que plantea.

La práctica artística de Gupta nace de un estado de alerta frente a las fuerzas sociales que dan forma a aspectos y experiencias cotidianas de la vida, ya sea que aborde cuestiones derivadas de aspectos de la sociedad india o recurra a otros temas como la migración, su trabajo comunica las formas en que el entorno social en diversos contextos locales y nacionales se interrelaciona con fuerzas fundamentales más grandes. Sus propuestas artísticas constituyen trabajos que, por un lado, cuestionan las fronteras de todo tipo, y por otro identifican puntos comunes y de división dentro del terreno de la experiencia humana.

La relevancia transcultural del trabajo de Gupta refleja el alcance de su exploración de temas y puntos de preocupación comunes en muchas partes del mundo, los cuales indaga por medio de exploración de conceptos, tales como *mercantilización de cultura, personas y cuerpos*. En su obra también revisa

términos de relación entre los individuos en las sociedades a través de políticas de género, religión, etnia y configuración del poder.

Map Tracings. Montreal, Shilpa Gupta, 2014



Shilpa Gupta. Trazos de carbón sobre papel. *Map Tracings. Montreal* (2014).

Respecto al tema de la construcción del lugar, Gupta desarrolla *Map Tracings. Montreal* para cuestionar la posibilidad de definir los límites del Estado nación mediante la exploración de las diversas formas en que sus ciudadanos conciben y capturan su territorio de manera imaginativa.

Para llevar a cabo este proyecto cartográfico, se acerca al azar a personas en la calle en diferentes partes de la ciudad y después de confirmar que son residentes de Montreal, les pide "dibujar un mapa de su país". La mayoría de los mapas que resultan son de Canadá, pero muchos otros son de la provincia de Quebec, de los cuales algunos son de Montreal y otros de diferentes geografías. El trazado de cien de estos mapas se presentan en un video de un solo canal proyectado a intervalos de treinta segundos en una pequeña mesa alrededor de la cual los espectadores tienden a reunirse.

Map Tracings. Montreal es un trabajo que deriva de dos versiones anteriores en las cuales también se ensamblaron cien mapas de país dibujados a mano, el primero consistía en dibujos de forma libre de los contornos de la India y el segundo en el territorio más inseguro ubicado entre Israel y Palestina. Los tres

proyectos de mapeo se llevan a cabo en países donde las fronteras nacionales están en disputa.

En los trabajos de mapas anteriores, las fronteras son cuestiones de conflicto armado permanente a lo largo de luchas polémicas (Pakistán-Cachemira e Israel-Palestina, respectivamente), mientras que en Canadá, los medios pacíficos de debate político y referéndum han funcionado como instrumentos de las aspiraciones nacionalistas de Quebec. En cada versión de sus propuestas, Gupta explora la idea de nación de manera acotada, pues se desplaza conceptualmente por las delineaciones diversas y personalizadas a través de las cuales los ciudadanos individuales interpretan el lugar que compone su nación.

En el escenario canadiense, no es la delineación de la frontera de Quebec-Canadá lo que está en cuestión, sino la división de un país en dos países. Los mapas dibujados de Quebec como “mi país” expresan las aspiraciones e identidades nacionalistas que han mantenido activo el tema separatista en la provincia durante 40 años. Al tiempo que los mapas de las tierras natales de inmigrantes de otros países, ahora residentes en Montreal, reflejan la expansión del carácter multicultural del país. La variada respuesta a la solicitud muestra otro ángulo de las identificaciones discordantes de la nación dentro de Canadá: división desde dentro.

Los mapas dibujados a mano, tan simples e inmediatos, revelan una inestabilidad en la identificación de la nación como tal— que puede o no coincidir con el país de la ciudadanía— así como una definición incierta de las fronteras nacionales. A pesar de estas interpretaciones diversas y fluidas, el trabajo señala al Estado nación como una construcción cuya estabilidad puede ser ilusoria, tal como lo demuestran los cambios en las fronteras nacionales en todo el mundo, dibujados y redibujados durante siglos hasta la actualidad.

De regreso a la obra de Gupta, cada mapa da una impresión cartográfica de desplazarse rápidamente hacia el siguiente, como un flujo mutante. Las representaciones a mano alzada de las características geográficas son muy distantes entre sí y entre las coordenadas cartográficas de los países que representan. En los mapas de Canadá, por ejemplo, las costas varían enormemente, pues la vasta vía fluvial del norte de la Bahía de Hudson cambia de contorno, aparecen y desaparecen provincias enteras, debido a que el Ártico y sus islas

adoptan diversas configuraciones, además la isla periférica de Terranova se desliza periódicamente hacia el mar.

En definitiva, el trabajo de la artista revela que la experiencia vivida de una nación y su geografía no es necesariamente precisa y objetiva, la realidad aparentemente no es compartida, sino exclusiva de cada persona. Así, el sentido del lugar está formado por memoria, historia personal, imaginación y proyección. El proyecto de Gupta cuestiona y pone en duda la idea fija y unitaria de cualquier nación.

3.3 LA FRONTERA COMO ESPACIO ESTRATÉGICO. LÍMITE Y LUGAR DE ENCUENTRO

Las fronteras naturales siempre han sido un *constructo político variable en el tiempo*³⁴⁷ y han funcionado al servicio de los Estados nación como una ficción que interrumpe la continuidad del espacio para producir dos entidades político administrativas diferentes. En este sentido, las diferencias culturales quedan subordinadas a la dependencia administrativa de los territorios y la idea de la supuesta diferencia cultural —idiomática, administrativa, social, etcétera.— refuerza la propia idea de frontera, de corte sobre el territorio al servicio del ejercicio de soberanía del Estado nación cuya existencia necesita de límites espaciales para poder ser, ejercer y administrar recursos materiales y humanos.

El territorio de la frontera coincide con el de nación, es decir, la totalidad del territorio que está bajo la soberanía nacional ejerce —o es susceptible de ejercer— las funciones de frontera. Aunque para algunos pensadores, entre ellos Cristina Fernández, las fronteras se encuentran dispersas por todas partes:

En el contexto de la globalización y el incremento de la movilidad internacional, se han ido desligando los cánones de la territorialidad estatal. Su presencia no se limita a un espacio concreto sino que son móviles y pueden hacerse presentes y manifestar su poder de demarcación y exclusión en cualquier momento o lugar.³⁴⁸

³⁴⁷ Étienne Balibar, *¿Nosotros, ciudadanos de Europa? Las fronteras, el Estado, el pueblo*, Madrid: Tecnos, 2003, p. 175.

³⁴⁸ Cristina Fernández Bessa, *et. al.*, *Frontera Sur. Nuevas políticas de gestión y externalización del control de la inmigración en Europa*, Barcelona: Virus, 2008, p. 70.

De esta manera, la frontera se ha ido *desterritorializando* conceptual y físicamente, a medida que ha dejado de estar presente únicamente en los lindes físicos que separan un *adentro* de un *afuera*. Las fronteras, además de estar en los límites geográficos y administrativos de los Estados, se encuentran dispersas por todas partes del territorio que pretenden enmarcar; se hacen presentes en todos los lugares bajo soberanías nacionales cada vez que se practican controles selectivos que tienen que ver con el principio de nacionalidad al interior de estos.

El concepto *frontera* se ha desplazado y puede hacer referencia, tanto a la línea de separación física entre dos entidades diferentes, como a una zona o lugar de control, un umbral que separa sin importar el sitio en el que se encuentre, puede ser una sala, pasillo o aeropuerto. En la frontera, el Estado nación aplica controles de acceso de mercancías y personas, es un lugar que controla el Estado que funciona como exterioridad. Así pues, el control que se ejerce en ésta puede estar en cualquier lugar y muchos sujetos a expensas de acceso o rechazo, aunque no estén en los límites territoriales de los países.

Actualmente, la totalidad del territorio de los Estados nación es una frontera gracias a un doble movimiento: hacia el interior mediante zonas de control y hacia el exterior, a través de recursos que se desplazan más allá de la jurisdicción del Estado. La apertura de fronteras en el espacio interior de los Estados nación —específicamente de países Europeos o Estados Unidos— surge y se realiza donde se estime oportuno operativamente frente a los crecientes flujos migratorios, al tiempo que surgen medidas para convertir la zona nacional en un campo de exclusión al margen de la ley del propio Estado.³⁴⁹

Por lo anterior, la frontera deja de marcar un cierre del perímetro exterior del territorio para generar un agujero dentro del mismo, orificio considerado como un exterior que repele y al mismo tiempo concentra lo rechazado.

En este sentido, la lógica de la globalización ha supuesto la intensificación del tráfico de personas entre diferentes territorios, de esta manera, la institución de una frontera interior se constituye como necesidad del Estado para concentrarse en puntos clave por los que circula este tránsito. No obstante, el

³⁴⁹ Georgio Agamben, *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Valencia: Pre-textos, 2010, p. 25.

control de quienes se consideran el *Otro* no encuentra sus límites en estos puntos estratégicos, pues la cantidad de personas que intentan acceder ha implicado que algunos países, como los que se encuentran en la frontera sur de Europa, abrieran espacios para la gestión de personas que no cumplen con los criterios de acceso establecidos, lugares dedicados a la estancia temporal de personas mientras se tramita su expulsión obligada, sitios que operan, incluso, fuera del tránsito fronterizo para detener a inmigrantes que pueden estar transitando en cualquier parte del país. De esta manera, el tejido fronterizo se extiende por todo el territorio nacional.

Cabe reconocer que el dispositivo fronterizo contemporáneo marca asimetría entre quienes tienen documentación —que permite reconocerse como parte de una ciudadanía, o en su defecto quienes cuentan con un permiso de residencia que les respalda para permanecer en el territorio— y quienes no cumplen con este requisito; a estos últimos se les priva de libertad y de muchos otros derechos fundamentales como a la dignidad e integridad física. Así, las fronteras y sus aparatos de control sirven como instrumentos de discriminación y selección al servicio de una diferenciación de clase internacional.³⁵⁰

De esta manera, la frontera también puede operar hacia fuera del límite territorial nacional, a través de una zona administrativa y de una vigilancia que controla aquello que se acerca, pues lo fronterizo se va extendiendo para abarcar todo lo que se puede ver a través de medios técnicos, ya sea desde la misma frontera o desde cualquier otro lugar que trabaje para la frontera. Aunado a esto, los datos de millones de personas se almacenan en bases de datos que están al servicio de la movilidad y, según sea el caso, se aumenta la fluidez del movimiento en unos casos y se endurece en otros, dependiendo de criterios asociados a la nacionalidad de procedencia, lugar de residencia, procedimientos judiciales o administrativos, entre muchos otros factores.

La frontera parece no tener límites espaciales o temporales, es un dispositivo que se levanta frente al cuerpo extraño, deja de instituirse conectada con los límites territoriales para erigirse frente al cuerpo extraño del migrante donde quiera que se sitúe, ya sea en el interior del territorio nacional o a miles de

³⁵⁰ Véase: Cristina Fernández Bessa, *et. al.*, *Frontera Sur. Nuevas políticas de gestión y externalización del control de la inmigración en Europa*, Barcelona: Virus, 2008, p. 191-192.

kilómetros. Por tanto, la frontera produce una ruptura de legalidad —por un tiempo y en un espacio concreto— dentro o fuera del territorio soberano. Así pues, la naturaleza de la frontera se encuentra inscrita en el propio cuerpo del inmigrante, ese cuerpo que en cualquier momento o lugar, sin importar si está cerca de los límites territoriales o en el centro mismo del país al que ingresó, puede ser vulnerado con tal de mantenerlo bajo control hasta que pueda ser retirado hasta su lugar de origen.

No obstante, y a pesar del control y limitación que se pretende crear alrededor de las fronteras, también pueden ser vistas como lugares de encuentro o zonas de transposición en donde los sujetos se mueven de un sitio a otro, ya sea a través del viaje, de una visita o un desplazamiento, transforman su identidad al cargarse con nuevos significados.

Así pues, el cruce de fronteras pone en suspenso los sistemas de clasificación y contribuye para crear otros, pues actúa en la configuración del imaginario social de individuos, grupos o comunidades. Atravesar los límites geográficos y políticos implica desarrollarse entre dos países, sistemas sociales, lenguajes y culturas, una experiencia que permite relativizar los sistemas simbólicos.

Ahora bien, *frontera* también puede ser entendida como *tercer espacio*, pues se ubica entre sistemas sociales y culturales. El concepto *tercer espacio*, propuesto por Homi Bhabha en *El lugar de la cultura* permite explorar entrecruzamientos e interrelaciones sociales y culturales como salida de la dualidad y polarización. Bhabha utiliza el término para referirse a un espacio intersticial, un entremedio que sugiere abandonar los sistemas convencionales de clasificación humana: “el tercer espacio despliega y desplaza la lógica binaria mediante la cual suelen construirse las identidades de diferencia, es decir, *blanco-negro, yo-otro*”.³⁵¹ De esta manera, la noción de *frontera* como tercer espacio alude a un *espacio-otro* que contiene en sí mismo elementos que dan *origen* y a la vez superposiciones, reconocimiento, indefinición y fricción.

Por lo anterior, Homi Bhabha reconoce en la situación de frontera una posibilidad creativa desde la cual el mecanismo de significación sucede sin

³⁵¹ Homi Bhabha (1994), *El lugar de la cultura*, Buenos Aires: Manantial, 2002, p. 20.

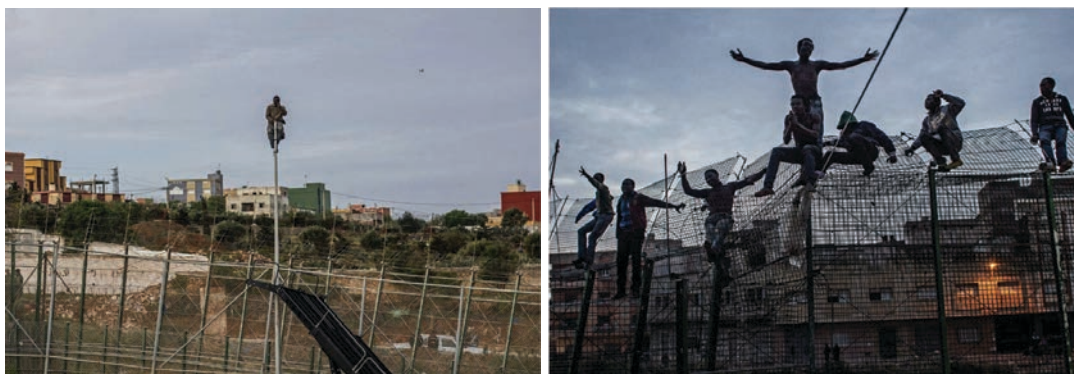
necesidad de la exclusión de la lógica binaria, así las fronteras son lugares donde se negocian las diferencias y se producen hibridaciones.

Finalmente, la frontera —en relación con la imagen— es una mediación que se da entre sujeto, idea y locación; por tanto, las propuestas artísticas dedicadas a revisar la frontera pueden ser percibidas como imágenes con agencia, pues conllevan la posibilidad de resignificación. En este sentido, el arte puede manifestar la artificialidad de la convención del uso y abuso de las funciones delimitadoras de las fronteras, y de crear propuestas contestatarias para desbordar y criticar la labor de vigilancia y control asociadas a estas.

3.3.1 SERGI CÁMARA. ESTUDIO DE CASO

Las imágenes capturadas por Sergi Cámara constituyen uno de los ejemplos más contundentes sobre el tema de la frontera. Nace en Vich, Barcelona en 1970, se desempeña como documentalista independiente, y ha trabajado en diferentes países como Marruecos, Argelia, Malí, Níger, Nigeria, Ruanda, Albania, Yemen, Guinea Bissau, Senegal, Colombia, Venezuela, Panamá, Haití, Ecuador, Sudán del sur y Brasil. Sus propuestas se centran en las migraciones de África hacia Europa y en la defensa de los derechos humanos de las minorías indígenas, temas que ha trabajado desde la fotografía y video desde el 2004. Al igual que Samuel Aranda se reconoce como fotógrafo documental, sin embargo sus imágenes muestran una sensibilidad muy cercana a la fotografía artística.

The wall, Sergi Cámara, 2015



Sergi Cámara. Fotografías. *The wall* (2015).

The wall comprende una propuesta desarrollada en dos ciudades costeras aisladas del resto del continente africano: Melilla y Ceuta, puertos españoles autónomos que —para decenas de migrantes africanos— representan una puerta de entrada a Europa.³⁵² Ceuta se sitúa en la península Tingitana, en la orilla africana del estrecho de Gibraltar, rodeada por el mar Mediterráneo. Gracias a su ubicación estratégica, el puerto de Ceuta tiene un importante papel en el paso del estrecho, mientras que Melilla está enclavada en la región del Rif, limita con el mar Alborán y Marruecos.

Ceuta y Melilla son lugares en los que desde hace algunas décadas cohabitan dos manifestaciones distintas de excepcionalidad. La primera emerge del estatus jurídico-político, pues son ciudades autónomas, pero sin capacidad legislativa, y la segunda deriva del papel que tienen en el marco de las dinámicas globales de control migratorio fronterizo. Dinámicas que se desarrollan entre tensiones, pues separan las prioridades de seguridad del Estado frente a la protección de derechos humanos. Melilla y Ceuta son lugares de contención y disuasión de la inmigración irregular, sitios que intentan ser controlados por el gobierno español y marroquí.

Ceuta y Melilla se ubican en los márgenes territoriales de la Unión Europea (UE), en ellas rigen lógicas que a menudo se sitúan en los límites de la legalidad, pues suceden excesos y extralimitaciones del régimen de movilidad humana ultra selectivo que opera en las fronteras exteriores de la UE.

Un caso paradigmático sobre lo anterior sucede en febrero de 2014 cuando doscientas personas intentan cruzar a nado el espigón que separa la playa del Tarajal en Ceuta, territorio de Marruecos, los guardias civiles del operativo fronterizo disparan ciento cuarenta y cinco pelotas de goma que —muy probablemente— contribuyen a la muerte de quince personas. Aunque no es un caso aislado, pues algunas prácticas excepcionales —como las devoluciones irregulares o el uso desproporcionado de la fuerza— han tenido lugar en Ceuta y Melilla desde mediados de la década de los noventa cuando las fronteras terrestres comienzan a fortificarse, momento en el que se se construye una doble valla

³⁵² Tomado de <https://www.arcgis.com/apps/Cascade/index.html?appid=faeb4af18ab14a828088ace88be7537>. Consultado en marzo de 2021.

metálica en Marruecos: primero de tres y posteriormente de seis metros, cabe señalar que la demarcación fronteriza establecida por las vallas se encuentra sobre territorio español y la falta de coincidencia entre la demarcación de las vallas y la delimitación legal de la frontera genera confusión en relación con el límite que permite aplicar ciertas medidas, por ejemplo la Ley de Extranjería. Una confusión que convierte a Melilla y Ceuta en territorios límbicos; zonas de transición entre dos límites territoriales política y administrativamente distintos en los que suceden irregularidades que intentan frenar la migración.

Es importante reconocer que tras los sucesos del Tarajal se han multiplicado las expresiones de resistencia frente al relato oficial sobre las dinámicas de control fronterizo y migratorio en Ceuta y Melilla. Así pues, activistas, académicos y artistas visibilizan las controvertidas prácticas de gestión y las imágenes de protesta arrojan luz sobre las situaciones de excepcionalidad e impunidad que durante décadas han envuelto la gestión de la inmigración en las fronteras entre la UE y África.

Las imágenes que obtiene Cámara para *The wall* muestran a los migrantes que intentan escalar los muros que rodean cada ciudad, indican que la peligrosa subida es sólo uno de los muchos obstáculos que deben superar para tener éxito.

En lugares como Ceuta y Melilla los guardias civiles instituyen —mediante su presencia— un poder que administra el control fronterizo frente al cuerpo extraño del otro. En las imágenes del fotógrafo se observan migrantes heridos, intentando evitar a los guardias a toda costa, incluso luchan contra ellos. Las fotografías dejan claro que no es suficiente atravesar la valla de metal, pues el verdadero reto es evadir a los guardias civiles que encarnan la frontera y que desgraciadamente pueden tomar las medidas que ellos creen necesarias para evitar la entrada de los inmigrantes al territorio.

El artista visibiliza casos paradigmáticos que representan a los muchos migrantes heridos por saltar la valla. Se centra en aquel que trepa una farola ubicada en el lado español para evitar ser atrapado y deportado por la policía, también en algunos jóvenes provenientes de la Costa de Marfil quienes desde lo alto de la cerca que los separa de Europa piden clemencia a la policía que los arresta por qué incluso cuando ya están en territorio español, serán deportados ilegalmente a Marruecos. Así pues, Cámara acerca al público a los migrantes y, en

este contacto simbólico, surgen cuestionamientos sobre la situación de las personas y de su condición al tratar de cruzar la frontera, ese límite que determina la suspensión de legalidad y la falta de derechos.

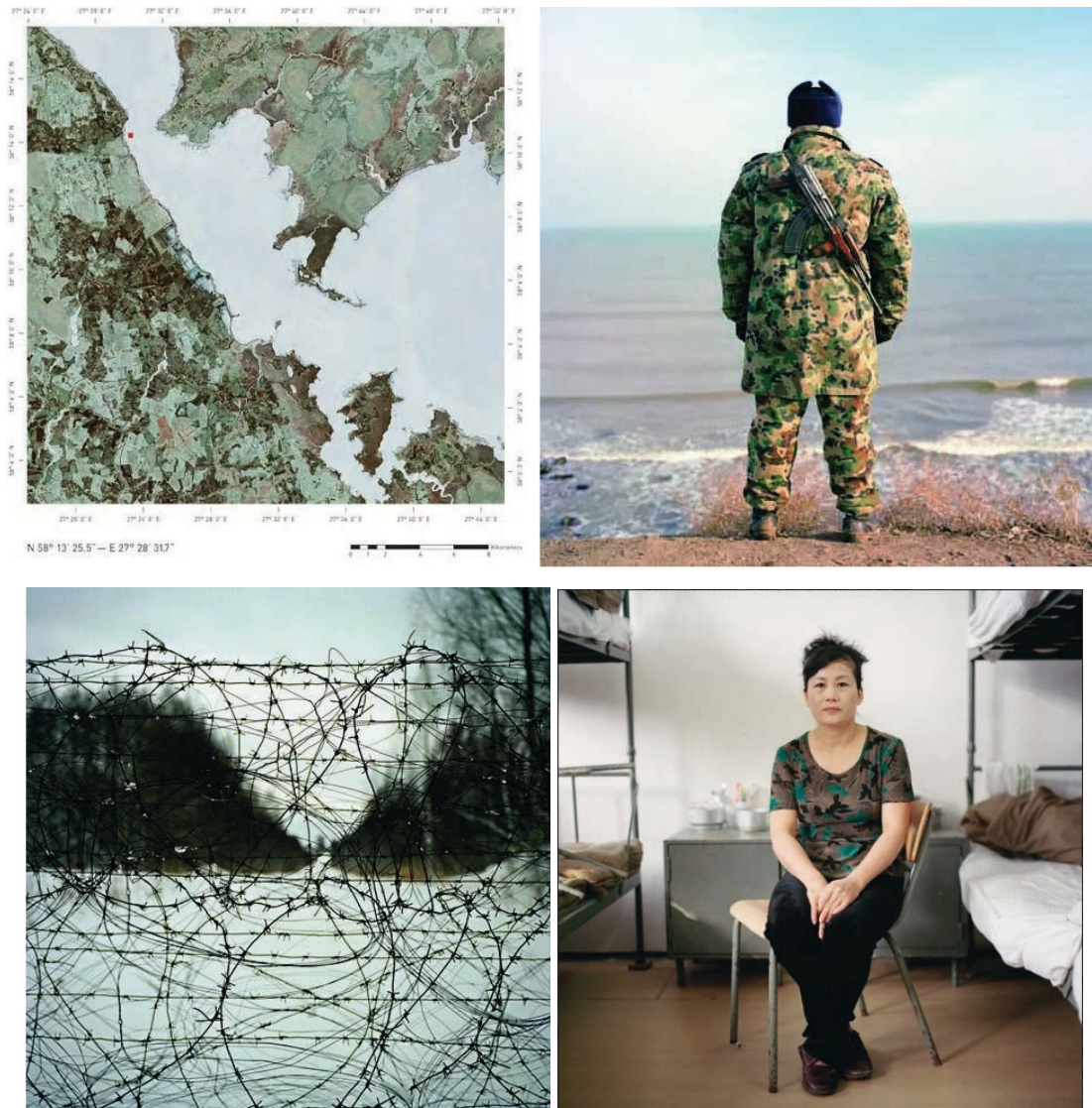
Frente a esta situación los migrantes parecen constituirse como los residuos de los problemas que algunos países del primer mundo han provocado, de conflictos económicos, políticos y sociales. De esta manera, los migrantes encarnan la violencia y la falta de oportunidades laborales ligadas directamente con el creciente fenómeno de la globalización. A través de sus imágenes, Sergi Cámara intenta crear una conexión con los afectos, instaurar memorias para establecer concientización y visibilización, y así contribuir en la solución de tan dramática y generalizada situación.

Finalmente, sus fotografías representan contextos de exclusión que revelan las complejidades de las transformaciones de las sociedades actuales. *The Wall* es una serie que permite identificar las posibilidades de sensibilización y denuncia de situaciones que violentan la integridad humana en la migración, es una propuesta que constituye una vía privilegiada para evidenciar de manera particular a quienes enfrentan condiciones de marginación y vulnerabilidad.

3.3.2 YANN MINGARD Y ALBAN KAKULYA. ESTUDIO DE CASO

Yann Mingard y Alban Kakulya constituyen otro caso de estudio del tema frontera. Mingard nace en 1973 en Lausana, Suiza y estudia fotografía en las universidades de Ginebra y Vevey. Kakulya nace en 1971 en Suiza y también estudia fotografía en la Universidad de Vevey. Se conocen en Nicaragua, en 1993, donde retratan la delincuencia juvenil y jóvenes drogadictos que viven en la calle, tema que da lugar a su primera exposición fotográfica en la galería Basta de Lausana. Posteriormente, Mingard y Kakulya trabajan y exhiben trabajos individuales y después se reúnen en 2003 para su exposición *East of a New Eden*, organizada como parte del Swisspeaks Festival en Nueva York, serie que ha sido seleccionada en numerosas ocasiones y que gana el primer premio europeo FNAC de fotografía en Arles (2003).

***East of a New Eden*, Yann Mingard y Alban Kakulya, 2001-2012**



Yann Mingard y Alban Kakulya. Fotografías. *East of a New Eden* (2001-2012).

East of a New Eden es una propuesta de largo aliento realizada entre 2001 y 2012, compuesta por 100 imágenes que refieren al tema *fronteras*, es realizada a partir de un viaje que documenta los límites exteriores de la UE, desde el Mar Báltico hasta el Mar Negro —sobre una franja de tierra de más o menos seiscientos kilómetros de ancho— habitada por más de sesenta millones de personas que representan a siete naciones. Los países que componen esta región, históricamente han servido como zona de amortiguamiento para la Unión Soviética y actualmente continúan con esta labor, pues forman parte de una zona de mitigación para UE contra la inmigración ilegal y el tráfico de todo tipo.

Por lo anterior, Estonia, Letonia, Lituania, Polonia, Checoslovaquia, Hungría y Rumanía son parte de la UE en la medida que ayudan a controlar los accesos fronterizos, esto se ve reflejado en una de las imágenes que forman parte de *East of a New Eden*. La fotografía enmarca a un militar que porta un arma en su espalda, no es necesario ver su rostro, ya que su función es encarnar el control que se pretende ejercer para impedir el acceso a los desplazados. Su presencia es suficiente para definir un espacio liminar, una frontera que pretende separar a los ciudadanos de los inmigrantes.

Otra imagen permite distinguir un alambre de púas, símbolo de una frontera artificial impuesta sobre la naturaleza. La rigidez del material y sus puntas dispuestas para lastimar representan elementos que constituyen una advertencia: impedir el paso implica violencia, y ésta se ejerce a través de métodos que pueden herir cuerpos que intentan acceder al territorio controlado, protegido y exclusivo para quienes nacieron dentro.

La UE tiene un gran interés en frenar a los migrantes que intentan acceder a Europa, para llevar a cabo esta tarea recurre a la experiencia de España para capacitar a los guardias de los países de la frontera norte, ya que son los más experimentados para controlar flujos en tierras donde convergen migrantes de África. Sin embargo, sería un error creer que la mayoría de los inmigrantes llegan de manera ilegal por medio de embarcaciones, como sucede en España —lo más difundido en los medios de comunicación—, pues existen otras formas más discretas de acceder al territorio europeo, algunos migrantes lo hacen escondidos en camiones controlados por contrabandistas, o simplemente a pie, estrategias que les permiten cruzar en silencio y sin llamar la atención de los guardias.

De hecho, la frontera norte de la UE se conforma de un espacio tan vasto que comienza desde el sur de Rumanía hasta el norte de Estonia, su amplitud impide contar con precisión el tráfico de personas en un sólo año, pues son millones los hombres y mujeres que intentan acceder a Europa, así componen un flujo incesante y casi incontrolable, esto sin dejar de lado a quienes llegan legalmente a Europa, pero se establecen ilegalmente.

Por lo anterior, surge la pregunta: “¿cuáles son las verdaderas razones de las medidas de vigilancia en las fronteras, cuando se acepta que una gran parte de inmigrantes es necesaria para la supervivencia de la UE?” Alemania necesitaría una

afluencia de trescientos mil inmigrantes para evitar que la proporción de trabajadores jubilados se vuelva demasiado ajustada en unos pocos años. A saber, una agencia del gobierno belga estima que el país requiere de cien mil inmigrantes por año.³⁵³ No obstante, a pesar de la necesidad de inmigrantes como mano de obra, el número de personas que acuden por miles a las puertas de la UE supera con creces la demanda.

Probablemente a nadie le conviene que las fronteras europeas se conviertan en muros infranqueables, pues en realidad sólo deben servir como filtro a través del cual los posibles inmigrantes son contabilizados de acuerdo con las necesidades de la Unión Europea, aunque esta acción es casi equivalente a la *elección de mercancía*. De esta manera la vida de los migrantes estaría condicionada sólo para satisfacer las necesidades del primer mundo y no las necesidades que cada migrante tiene. Así pues, las políticas de migración que pretenden *elegir* a los individuos que pueden acceder al territorio europeo vinculan violencia, exclusión y lógicas económicas del mercado libre, tensiones que producen un sistema en que los cuerpos son expropiados.

Es importante señalar que los esfuerzos sostenidos de la UE para proteger sus fronteras parecen revelar temores de una entrada masiva a sus tierras. Situación que recuerda los "limes" de los romanos que marcaban la separación entre las tierras bárbaras y las conquistadas por el Imperio. El sociólogo Alec Hargreaves plantea esta comparación:

Mientras no haya una reducción en la brecha entre las condiciones materiales en Europa del Este y el resto de Europa. 'Unión Europea..., el viejo telón de acero' será reemplazado por una nueva línea divisoria entre las naciones ricas y pobres, y las del lado menos próspero se mantendrán allí gracias a los acuerdos negociados en Schengen, Dublín, Maastricht[...] Incluso si los países del Este alcanzan este umbral, la UE parece convertirse en una fortaleza prohibida para los pobres del mundo.³⁵⁴

³⁵³ Yann Mingard, Alban Kalkulya, "À l'est d'un nouvel éden" en *Ciel Variable*. Tomado de <[Yann Mingard et Alban Kakulya, À l'est d'un nouvel éden - Yann Mingard et Alban Kakulya, Une frontière à l'est d'un nouvel éden. Périphe documenté sur les futures limites extérieures de l'Union européenne - Magazine Ciel variable](#)>. Consultado en abril de 2021.

³⁵⁴ Alec G. Hargreaves, "Migration controls, open frontiers and European unity", en *Journal of Area Studies*, núm.1, 1992, pp. 74-86.

La inmigración de los países pobres hacia los más estables de la UE es variada, las personas que componen estos flujos tienen acceso a diferentes medios para lograr sus fines, de manera muy escueta se pueden dividir en tres grandes grupos: 1) indocumentados, 2) con la suficiente estabilidad económica para adquirir documentos falsos y 3) quienes obtienen visas reales —aunque sólo sean válidas por poco tiempo.

Frente a esta inmigración, el departamento de Vaslui en Rumania es el que recibe el mayor número de inmigrantes ilegales, pues la vigilancia no es tan severa comparada con otros países de la UE; aunque también existen problemas para controlar la frontera rumana por su cercanía con Moldavia, el país más pobre de Europa, lo que dificulta el trabajo de seguimiento.

Otro caso de control de fronteras es Polonia, país que frente al aumento de la migración construye más campos de refugiados y refuerza el control sobre datos informáticos para que se pueda transmitir la mayor cantidad de información posible sobre quienes intentan cruzar la frontera de manera ilegal. Mientras que en Lituania, la condición de extranjero es a veces muy difícil de definir, pues existen muchos casos de lituanos que regresan a casa después de vivir en territorio ruso durante el período soviético.

East of a New Eden también refiere a Estonia constituido en su mayoría por una inmensa extensión inmaculada que permite percibir movimiento, aún desde lejos, aunado a esto las huellas quedan impresas en la nieve y proporcionan toda la información deseable en cuanto a la dirección tomada por un grupo de personas, su número, etcétera. Mientras que en verano el agua ocupa el papel de barrera, aunque con menos eficacia, pues el lago se extiende casi por toda la frontera con Rusia.

En suma, la obra refiere a la frontera exterior de la UE para reiterar la atribución de los límites que dividen y separan, en este sentido, cabe recordar que hace más de dos mil años, algunos hombres —similares en todos los sentidos a los hombres de hoy— construyen una frontera similar que, si no seguía el mismo curso, dividía Europa en dos partes de norte a sur.

En definitiva, cada época tiene sus razones para delimitar fronteras, en todos los momentos históricos se vive con el miedo al peligro y los seres humanos no han encontrado otra solución para resolver el problema de otra manera más

que aislarse. En este sentido, cabe preguntarse cuál es el significado de todo esto. Si bien es posible imaginar el miedo de los romanos frente a las hordas bárbaras, aunque no todos eran guerreros sedientos de sangre, miedo que se ve fácilmente como legítimo y comprensible; pero “¿se puede decir lo mismo de los hombres del siglo XXI?”, “¿sienten el mismo miedo?”

Sin duda, la globalización ha acentuado la miseria de los países de la periferia y está claro que la UE no puede hacerse cargo de todos los inmigrantes que intentan acceder a esta. Sin embargo, cada vez se acentúa más la asimetría económica y Europa junto con Estados Unidos tiene más poder y recursos, además del aumento los problemas bélicos que provocan cada vez más refugiados, por lo cual —a riesgo de parecer utópica— valdría la pena invertir esfuerzos no sólo para frenar los flujos migratorios, sino también para equilibrar y distribuir las oportunidades de desarrollo en todo el mundo.

PARTE 5. EXPLORACIÓN DE LA IDENTIDAD, CULTURA Y COSMOPOLITISMO EN LAS PROPUESTAS ARTÍSTICAS

CAPÍTULO 1. IDENTIDAD Y REPRESENTACIÓN EN EL ARTE

La movilidad y el desplazamiento de cuerpos y políticas entre geografías que parten del sur hacia el norte, ponen en relieve la persistencia del imaginario colonial y plantean una experiencia en el ámbito de la práctica artística que hace hincapié en encuentros y extravíos culturales como metodologías críticas que incitan a pensar y producir reflexiones dentro del universo del arte, pero también en la cotidianidad social.

El contexto que provoca la exploración de la identidad en las propuestas artísticas es la crisis del modelo de civilización hegemónico actual, el cual está basado en el dominio tecnológico y científico que se sostiene sobre el abuso y las relaciones de poder asimétricas. En este sentido, *identidad* y *representación* son temas que se han cuestionado en la historia reciente del arte desde muy diferentes matices, las cuales se van adecuando a diversos contextos como el social, político y artístico.

Por lo anterior, cabe preguntar si “¿es posible definir *identidad* y si es así, saber a dónde se pertenece?”, “¿cómo se reconoce la identidad?”, “¿se crea una imagen propia y se trata de parecer a ella?”, “¿a eso se le llama identidad?”, al acople de uno mismo con la imagen propia creada, “¿la identidad es ese acoplamiento?” Se vive en los lugares y estos viven en uno, el tiempo pasa y suceden los desplazamientos, se desplaza de un lugar a otro, de un país a otro, se habla otro idioma, se cambia de hábitos, opiniones y de ropa, se cambia todo de una manera muy rápida, así como las imágenes en general que cambian y se multiplican. Con la tecnología y globalización la noción *original* se ha vuelto obsoleta, todo parece ser una copia: las distinciones se han vuelto arbitrarias. Por esto, la noción de identidad sigue siendo importante, pues los seres humanos tratan de distinguirse de los demás, buscando su unicidad.

Identidad no es un concepto fijo, se constituye como una característica que se recrea individual y colectivamente, porque se modifica mediante el contacto con el medio exterior. La identidad surge por oposición y como reafirmación frente al *Otro*. Es un concepto que trasciende las fronteras. De ahí que se relacione directamente con los migrantes, ya que el origen de éstos se vincula indisolublemente a un territorio distinto al lugar al que se desplazan.

La identidad es un fenómeno complejo, su reflejo es muy variado, puesto que es consecuencia de experiencias individuales. De esta manera, resulta innegable la existencia de identidades personales definidas de manera autónoma. Cabe resaltar que la identidad individual acarrea derechos —a la vida, reunión y asociación— que son parte de la dimensión colectiva de la identidad. Así, la identidad individual se define por una serie de adscripciones y pertenencias de tipo nacional, étnico, grupal o comunitario, donde adquieren un carácter colectivo.

Como sociedad se puede configurar una identidad comunitaria al establecer e identificar elementos que se desean valorar y asumir como propios, y que de alguna manera, se convierten en referentes de identidad. Por tanto, las personas o grupos pueden reconocerse en su propio entorno físico y social, una reminiscencia constante que de manera activa provee y caracteriza a la identidad cultural, pues ésta no es un elemento estático, es una entidad sujeta a cambios permanentemente, condicionada por factores externos y por la continua reciprocidad con individuos.

La identidad es relativa y cambiante, objetiva y subjetiva al mismo tiempo. Convertirse en migrante ofrece una forma de asirse a sí mismo, de definirse en función de una tradición y situación cultural, ya que la relación que tiene el sujeto consigo mismo y con los principios culturales son cambiantes, el desplazamiento le permite modificar su conducta y diferenciarla en comparación con antepasados o compatriotas. Así pues, el sentimiento de pertenencia puede variar en un mismo individuo en el transcurso de su vida; puede alejarse o acercarse a lo que representa su lugar de origen. En este sentido, todas las historias de los inmigrantes tienen un comienzo y continuación, se edifican, transforman y enriquecen.

De esta manera, el equilibrio de las identificaciones alternativas o complementarias debe ser construido cotidianamente y en función de los

contextos de acción de las circunstancias, situaciones o interlocutores. La situación migratoria redefine el contexto y, los referentes individuales y sociales se modifican, así como su autopercepción y formas de autopresentación en el nuevo entorno. Por tanto, la situación del inmigrante y su propia identidad resultan alteradas por la condición de encontrarse entre dos sociedades.

Así pues, la identidad no sólo es un proceso dinámico de construcción social, sino una realidad subjetiva. El proceso de adaptación o reconstrucción de la identidad no es inmediato sino gradual, cada individuo se reinventa en formas determinadas que dependen de muchos factores como: las condiciones de partida y llegada, el desajuste entre éstas y las formas valorativas del nuevo contexto. El ajuste en la representación de la identidad que posibilita en cierta medida la migración se orienta de acuerdo a diversos factores de diferente índole, debido a que cada individuo se reconstruye con base en su sistema de valores y de acuerdo con lo que le permite la nueva posición social en que se ubica.

Identidad, también refiere a *representación* del individuo e implica aquello que el sujeto identifica consigo mismo, a lo largo de la vida se tienen muchas representaciones de sí, es decir, se adecúan a cambios de circunstancias y a diferentes roles que se van adquiriendo.

Un factor importante y con el cual los individuos pueden llegar a sentirse disgregados son las diversas relaciones que establece con los *Otros*, ya que en la comunicación con los demás se van atribuyendo ciertos papeles sociales que revisten de cualidades o defectos. De esta manera, la mirada ajena puede ayudar a determinar u otorgar una *identidad*,³⁵⁵ la cual produce una imagen del individuo que puede influir en la percepción de sí mismo, corresponder con la apreciación de los demás, o bien puede forjar un ideal para identificarse.

Por lo anterior, frente a la dispersión de imágenes, el individuo requiere establecer una unidad e integrar estas variaciones en una representación coherente. Así, la búsqueda de la identidad puede entenderse como la construcción de una representación de sí mismo establecida con congruencia y armonía entre las distintas imágenes o proyecciones, tanto del individuo como de los demás.

Al desplazarse de su lugar de origen, el migrante reconoce fronteras étnicas

³⁵⁵ Luis Villoro, "Sobre la identidad de los pueblos", en *Estado plural, pluralidad de culturas*, México: Universidad Nacional Autónoma de México/Paidós, 2012, pp. 63-78.

y los residentes del país al que llega le ayudan a percibirlos. Esta acción origina un conflicto que contribuye a establecer y percibir polaridades: *nosotros-otros*, *pertenencia-exclusión*. La exclusión social, económica, laboral, cultural o incluso jurídica de determinados grupos se relaciona con una *representación* previa que se establece de los migrantes, prejuicios colectivos que se generan respecto al *Otro*. Cuando se produce un contacto directo entre locales y migrantes se hace efectiva como estigmatización, al tiempo que contribuye a reforzar o tensionar la representación que se tiene de éstos. De esta manera, prejuicios y estereotipos funcionan como un problema de representación cultural.

Ahora bien, *representación* es un término ambiguo y polisémico, empleado tanto en la teoría del arte como en la filosofía, disciplinas que colaboran y permiten incluir este concepto en el campo discursivo de la migración y la construcción de la identidad. Para profundizar en el término resulta conveniente conocer su origen; el historiador Carlo Ginzburg,³⁵⁶ explica que en la Edad Media europea el término *representatio* se utilizó para referirse a las efigies escultóricas —generalmente hechas de madera— que acompañaban al féretro de un rey muerto en la procesión fúnebre. Así pues, la lógica de la *representatio*, en tanto representación simbólica del rey, funciona desde la ambigüedad del desplazamiento llamado “metonímico” en el cual la imagen “re-presentante” hace *presente* al objeto “representado” precisamente por su propia ausencia,³⁵⁷ es decir, la propia condición de posibilidad de la existencia de la representación es la eliminación visual del objeto, por tanto, en la representación se pone en juego una paradójica dialéctica entre presencia y ausencia.³⁵⁸

El concepto *representación* se puede vincular de muchas formas con la identidad. La representación o las ideas que se tienen de los migrantes pueden llegar a influenciar en la percepción de éstos e intervenir en las personas que viven en los contextos a los que llegan. Entonces, la representación al igual que la identidad es algo inconcluso que se va reformulando con el contacto social e

³⁵⁶ Carlo Ginzburg, “Representación”, en *Ojazos de Madera*, Barcelona: Península, 2001, p. 85.

³⁵⁷ Véase: Eduardo Grüner, “El conflicto de la(s) identidad(es) y el debate de la representación. La relación entre la historia del arte y la crisis de lo político en una teoría crítica de la cultura”, en *La Puerta FBA*, núm. 1, Buenos Aires, Facultad de Bellas Artes, 2004, pp. 58-68.

³⁵⁸ En determinadas circunstancias históricas y sociales, esta dicotomía de presencia y ausencia, o bien, de visibilidad/invisibilidad puede ser producida con objetivos políticos-ideológicos específicos, por ejemplo, en una reconstrucción de las representaciones e identidades colectivas con fines de resistencia a la opresión.

intercambios culturales.

En cuanto a representación artística, algunas obras enfocadas en el discurso crítico sobre la otredad constituyen en sí un metalenguaje que, a través del proceso de conocimiento, asimilan *lo otro* en sí mismo, así repiten y consolidan la retórica que tratan de invertir, aunque lo hacen desde una fachada ética y sin malas intenciones. Cabe reconocer que algunas propuestas artísticas proyectan diferentes grados de violencia sobre el *Otro*, y le someten a un proceso de reducción y control que domina su alteridad.

Las obras de arte permiten transitar de la representación hacia la realidad y problematizar cómo estos presupuestos son síntomas, al tiempo que interrogaciones, declaraciones y posibilidades. En las representaciones del *Otro* el rigor, la coherencia, y las exigencias que se imponen al objeto estético se realizan a expensas de su núcleo estético fundamental, pues la diferencia constitutiva implica una relación entre el objeto artístico y los individuos representados, de esta manera algunos artistas más que representar intentan *documentar* e individualizar a los migrantes para que los espectadores tengan un conocimiento cercano a la realidad y les permita reconocerlos como personas. Estrategias que posibilitan ver al *Otro*, al inmigrante, como un individuo que busca integrarse a su nuevo contexto.

1.1 ALGUNAS EXPOSICIONES QUE HAN REVISADO LA IDENTIDAD

La tarea de definir una identidad es complicada, constituye una encomienda ardua que se revisa y perfecciona continuamente a lo largo de la vida, ya que la relación íntima que se construye con uno mismo también informa sobre la relación con los demás; familia, comunidad y mundo en general. La identidad y representación son temas que han sido revisados en el arte; por tanto, varios artistas han explorado y reflexionado sobre estos.

Identity and place es una exposición enfocada en el tema de la identidad, se exhibe en Lore Degenstein Gallery, Estados Unidos (2016). Expone obras de Amy Abattoir, Kelly Blevins, Jeremiah Johnson, Anna Kell, Joanne Landis, John McKaig, Howard Tran y Sanh Tran.

La exposición presenta diversos soportes artísticos, que incluyen pintura, dibujo, grabado, escultura, fotografía y técnicas mixtas. Las declaraciones

intercaladas de artistas explican sus enfoques sobre el tema de la identidad y proporcionan detalles sobre antecedentes que contribuyen a definirlos. La propuesta curatorial consiste en el diálogo de algunas piezas de diferentes artistas, para comparar cómo se abordan cuestiones de distinta manera. Así pues, mientras que algunos artistas exploran lugares cercanos y contribuyen al tema de la memoria nostálgica, otros se enfocan en una introspección para interrogar las influencias externas en las representaciones personales, por ejemplo, el autorretrato de San Tran altera las construcciones sociales de masculinidad y feminidad, y las pinturas narrativas de Joanne Landis meditan sobre arquetipos, mitos y su propia experiencia personal.

Las propuestas de Kelly Blevins combinan los estigmas sociales de la desnudez, política y filosofía en dibujos de carbón a gran escala, para comentar estos conceptos universales y cómo se relacionan con la naturaleza humana. Su proceso creativo es paralelo a una especie de descubrimiento, un ejercicio virtualmente inseparable de construcciones de identidad y lugar.

En este mismo rubro de exposiciones cabe destacar *Estructuras de identidad. The Walther Collection*, llevada a cabo en Foto Colectania, Barcelona (de noviembre de 2018 a marzo de 2019). En la cual se examina el modo en que los fotógrafos utilizan el género del retrato para reafirmar o desafiar —a través de una diversidad de culturas y períodos históricos— los estereotipos sociales construidos en torno a nociones como raza, género, clase o nacionalidad. La muestra visualizaba factores políticos y culturales que contribuyen a formar subjetividades individuales y colectivas, con un especial énfasis en la relación entre la autorrepresentación e identidad social.

Es indispensable recordar que, a partir de 1840, con el desarrollo de las primeras tecnologías fotográficas, se elaboran retratos, los cuales ahora forman parte de archivos, imágenes que reflejan jerarquías sociales, además de intentos para catalogar y controlar la normatividad social dentro de regímenes y economías industriales —en ese momento comienzan. En la actualidad, esos retratos se utilizan en investigaciones fotográficas para indagar en torno a la representación social valiéndose de la tipología, taxonomía y serialidad; datos que aportan elementos para una clasificación, pero no para un entendimiento de la identidad.

Estructuras de identidad acentúa el trabajo de fotógrafos que emplean el

retrato para subvertir algunas expectativas visuales y desafiar indicadores de identificación; así contribuye a poner en tensión fundamentos de identidad auténtica y estable. La exposición permite apreciar la manera en que algunos fotógrafos exploran nociones cambiantes de género, sexualidad, raza y etnicidad al cuestionar la representación, pues algunas propuestas revelan la utilización del retrato como una práctica que forma parte de un entramado clasificatorio más amplio que conforma el significado político de las personas retratadas.

1.1.1 NIKHIL CHOPRA. ESTUDIO DE CASO

La exploración de la identidad ha sido una constante en la historia reciente del arte, muchos artistas cuestionan desde su individualidad este concepto y contribuyen para repensar estereotipos asociados con el lugar de origen o con la asociación que se establece a partir de características físicas con la identificación.

Un artista que permite reflexionar sobre estas cuestiones es Nikhil Chopra, nace en Calcuta en 1974 y crece en Goa y Mumbai, comienza su educación artística en la Universidad Maharaja Sayajirao en Baroda, después estudia licenciatura en Bellas Artes en Baltimore en el Maryland Institute College of Art (2001) y posteriormente recibe una maestría en Bellas Artes en Ohio University Estatal de Columbus (2003). Actualmente trabaja la mayor parte del tiempo en su estudio ubicado en Bandra, un elegante suburbio urbano en las afueras de Mumbai.

Su trabajo explora los límites entre la actuación, teatro, performance, escultura, fotografía y dibujo. En sus propuestas involucra —con frecuencia— personajes de ficción que surgen de experiencias personales y recuerdos de la historia colonial de la India; también analiza las diferencias entre las experiencias urbanas y rurales del país, según explica: para referirse a la conciencia más profunda del colonialismo fuera de los centros urbanos "automáticamente se asume que la gente de las ciudades está a cargo" de los que viven en el campo, una relación que fue "un resultado de profunda represión colonial".³⁵⁹

Su obra se exhibe y presenta a nivel mundial desde 2005. Es un artista global. Su participación en muestras individuales y colectivas incluyen Fire Water, 2nd Yinchuan Biennale, China (2018); *Drawing a Line Through Landscape*,

³⁵⁹ Nikhil Chopra en entrevista con Hans Ulrich Obrist en *Art Review*, marzo de 2009.

documenta 14, Atenas, Grecia & Kassel, Alemania (2017); Bhairav, New Art Exchange, Nottingham, UK (2017); *The Black Pearl: the city from the river*, Alchemy, Southbank Centre, Londres, Inglaterra (2016); *La Perla Negra*, La Bienal de Habana, Havana, Cuba (2016); *Give Me Your Blood and I Will Give You Freedom*, Singapore International Festival for the Arts (2014); Yog Raj Chitrakar: *Memory Drawing X*, Chatterjee & Lal, Mumbai y Bhau Daji Lad Museum, Mumbai (2010). *I have also performed at Performa*, New York (2008).³⁶⁰

Sus interpretaciones —en gran parte improvisadas— abordan temas como identidad, pose y autorretrato; reflexiona sobre el proceso de transformación y el papel que juega la duración de la actuación. Para desarrollar sus propuestas toma como punto de partida elementos autobiográficos, combina la vida cotidiana y la historia colectiva, así actos cotidianos, como descansar, comer, lavarse y vestirse, además de la realización de dibujos de gran formato, adquieren el valor de ritual, y constituyen parte esencial de las obras.

Cada sitio en donde trabaja alrededor del mundo ofrece un abanico de posibilidades en términos de contextos y públicos, el hecho de que estos sean variables y subjetivos en su esencia, en cuanto a tiempo, lugar e historia, le dan a cada actuación una inmediatez que no se puede ensayar ni repetir. Así pues, las luces de cada ciudad, arquitectura y paisaje, clima, conmoción y caos de la vida metropolitana contemporánea, además de la evidencia del estrés mental y físico junto a la tranquilidad de la noche y las articulaciones de historias y recuerdos colectivos, se unen para crear la obra en su totalidad.

Chopra es un artista que se desplaza constantemente, desde Bombay a Cachemira —de donde proviene su familia— y hacia Goa su lugar de residencia, en sus propuestas dibuja las montañas, el mar y los cielos que conectan estos lugares. En sus obras busca lo sublime, pues en el desarrollo de sus actuaciones recurre a la melancolía e ironía para reflejar el desorden del mundo que los individuos siguen creando. Utiliza los dibujos como un medio para enfrentar la fragilidad de la naturaleza y el lugar del hombre en el planeta. Los performances que realiza son una manera de expresarse y llamar la atención sobre temas en específico y el proceso de hacer dibujos que complementan el performance se constituyen como un acto personal y político.

³⁶⁰ Tomado de <http://www.nikhilchopra.net/home/?page_id=1615>. Consultado mayo de 2021.

El artista ha explorado el tema *identidad* a través de sus obras. Su personaje *La Perle Noire*, *The Black Pearl*, o *La perla negra* tiene varias referencias, entre éstas un homenaje a Josephine Baker, quien bajo el sobrenombre *La Perla Negra* tomó por asalto París en la década de 1920. Chopra usa sus personajes como alter ego, de hecho, algunos fueron creados mientras el artista vivía en Ohio en 2002, por ejemplo, Sir Raja, un príncipe indio estereotipado de la época colonial.

La Perle Noire: Le Marais, Nikhil Chopra, 2014



Nikhil Chopra. Fotografías de performance. *La Perle Noire: Le Marais* (2014).

La Perle Noire se presenta por primera vez en Le Marais, galería parisina (marzo del 2014), para realizarlo Chopra utiliza materiales de la vida cotidiana, como un lápiz labial para transformar su cuerpo y el espacio expositivo, pues le permite, tanto una intervención visual a través del dibujo, como sensorial, pues el labial despide un olor casi nauseabundo, dulce y persistente, un elemento que cuestiona la asociación entre masculino y femenino. Cabe resaltar que Chopra dispone objetos, accesorios y vestuario para formar escenas como en un bodegón.

La Perle Noire: Aspenwall House, Nikhil Chopra, 2014



Nikhil Chopra. Fotografías de performance. *La Perle Noire: Aspenwall House* (2014).

Posteriormente, *The Black Pearl* se presenta en Aspen Wall House (diciembre de 2014), en la segunda edición de la Bienal de Kochi Muziris, el personaje habita una celda y dibuja en las paredes el Periyar, el río más largo que atraviesa Kerala. En este caso, *La Perla Negra* es una referencia a la pimienta y al pasado comercial de especias de la región y para representar al personaje, el artista se presenta despojado de su ropa interior, lleva la cara y el cuerpo ennegrecidos. Chopra señala que la Perla Negra es tanto gobernante como sujeto; monstruo y ángel. “Está blindado, pero derrotado, y también es una metáfora de esa especie omnipresente que ha atraído a los comerciantes a la costa de Malabar durante mucho tiempo”.³⁶¹

La Perla Negra: Plaza de Armas, Nikhil Chopra, 2015



Nikhil Chopra. Fotografías de performance. *La Perla Negra: Plaza de Armas* (2015).

En mayo de 2015, Chopra se presenta como la *Perla Negra* en una plaza de la Habana Vieja, el artista se encierra en una jaula durante tres días y en silencio pinta imágenes de lo que podía ver tras las rejas. La identidad que asume se corresponde con la representación de un artista isleño. Después de tres días, finalmente consigue abrirse paso con una sierra y al estar libre, una multitud se

³⁶¹ Tomado de <<http://www.nikhilchopra.net/home/?p=3683>>. Consultado en abril de 2021.

reúne para saludarlo y seguirlo por la calle. Este acto tuvo lugar en la Bienal de La Habana en 2015, la actuación de Chopra le implica vivir en una jaula vestido como mujer estadounidense de color de la década de 1950.

The black pearl: Jarry Park, Nikhil Chopra, 2015



Nikhil Chopra. Fotografías de performance. *The Black Pearl: Jarry Park* (2015).

Posteriormente, la obra se presentó en Jarry Park, Montreal (septiembre de 2015). Comienza cuando el artista conduce una caravana de bicicletas hasta llegar al mirador octogonal de la galería ubicada en el parque, ahí se instala durante tres días para dibujar —por más de cincuenta horas, sobre un lienzo muy largo con lápiz labial— lo que veía a su alrededor. Chopra, se personifica como *The Black Pearl* mediante de un viaje simbólico a través del tiempo y se caracteriza como alguien del pasado para señalar la importancia de lo que ha sucedido, de lo que ha marcado y definido el presente, refiere a las relaciones que se inician en la colonia y cuyas consecuencias siguen dictando relaciones y estratificaciones sociales de poder y dominio.

The Black Pearl: The City from the River, Nikhil Chopra, 2016



Nikhil Chopra. Fotografías de performance, *The Black Pearl: The City from the River* (2016).

Por último, *The Black Pearl: The City to the River*, propuesta que forma parte del Royal Festival Hall en Inglaterra (2016). La obra comienza cuando el artista zarpa de Goa para llegar a Southbank Centre en barco, luego de un viaje de 24 horas por las vías fluviales de Londres en el que captura las vistas y los sonidos de la ciudad a través de dibujos, fotografías y grabaciones llega a su destino.

Los elementos obtenidos del viaje forman parte de la puesta final, creación influenciada por las experiencias personales de Chopra y la historia cultural de India, su tierra natal. La propuesta se va conformando a través de una fascinante fusión de ideas que provienen de varios temas como: la relación colonial entre Gran Bretaña e India, una reflexión sobre cómo Inglaterra se ha redefinido en los últimos cincuenta años y la incorporación de algunas raíces del artista adquiridas en India.

Mientras que la sección de la obra desarrollada en la galería consiste en pasar 98 horas disfrazado en un escenario abierto realizando actividades cotidianas como dormir, comer y trabajar. Así, los visitantes observaban la creación en vivo de la obra a gran escala, pues la fachada de vidrio del quinto piso del Royal Festival Hall es parte de la propuesta y funciona como lienzo de un extenso dibujo realizado con colores pasteles, óleo y lápiz labial, el gran formato permite que la obra sea vista desde fuera de la galería, en la calle o el río.

Durante el desarrollo de la propuesta, Chopra interpreta el personaje de una "tía punjabi", otra de las personalidades de *La Perla Negra*, nombre que también le permite al artista hacer referencia al color de la piel, al tiempo que refiere a una frase que históricamente se ha otorgado a las personas con un talento excepcional. La actuación de *La perla negra* se materializa en movimientos lentos y meditados, estrategia para agregar una capa de intriga para el público que observaba el espectáculo.

En cada una de sus propuestas, el artista se modela a sí mismo para examinar la función performativa de memoria cultural en el paisaje urbano poscolonial de los lugares en los que se presenta. Al hacerlo, se basa en métodos creativos de resistencia y crítica que formula a través de historias políticas, teatrales y provocadoras. Las intervenciones activistas de Chopra son muy sutiles: utiliza la estética de la protesta para examinar la relación ambivalente con la historia colonial.

Chopra cuestiona, con cada puesta en escena de *The Black Pearl*, su posición de sujeto y artista, representa diferentes personajes de ficción desarrollados a través de performances en muy distintos lugares propios del universo del arte, es decir, galerías o bienales que ambienta para referirse a la época colonial. El artista hace uso de su cuerpo como herramienta creativa de crítica social, mientras que los dibujos realizados en cada lugar se centran de manera específica y autorreflexiva en una crítica del legado de colonialismo y elitismo de la historia del arte en la India y las formas en que la memoria política trabaja estratégicamente, tanto para mantener como para ocultar esas historias.

La encarnación de Chopra en *The Black Pearl* subraya la importancia de un pasado, tanto para el mantenimiento como para la crítica de la ideología en el presente. El desempeño del artista en cada performance invita a reflexionar sobre la posición y género del sujeto que él mismo habita: un artista indio educado que debe navegar performativamente en múltiples roles complejos e identidades que se relacionan con la circulación global del arte y la cultura.

Al examinar la función de la práctica de Chopra en relación con la cultura postcolonial: memoria, historia y actuación, es necesario recurrir a Roach, un estudioso de teatro que examina las prácticas de interpretación intercultural en Europa, África, y América, relacionadas con la intersección de la memoria social y el desempeño imbricados con sistemas globales de circulación e intercambio cultural. En su libro, *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance*,³⁶² el historiador de teatro aborda la triple relación entre la memoria, el rendimiento y lo que él llama *sustitución* para comprender cómo la cultura se reproduce y recrea a sí misma a través de un proceso que él define como *sustitución*. Para Roach, la cultura no tiene un origen fijo, sino que se reproduce y recrea constantemente a sí misma a través de la sustitución, esto es, mediante sustituciones repetidas que componen procesos de memoria y olvido.

El libro de Roach comienza con un ejemplo que parece lejano a la práctica de Chopra: una discusión sobre la cultura como fenómeno de deserción, o la reducción gradual del tamaño de una fuerza laboral en la que el personal perdido por jubilación no es reemplazado. De esta manera, el artista enfatiza: si bien estos

³⁶² Joseph Roach, *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance*, Nueva York: Columbia University Press, 1996, pp. 8-40.

cambios a menudo parece que no producen ningún reemplazo, de hecho, otros se ven obligados a asumir las responsabilidades de los que se han ido y a desempeñar los papeles de los que ya no están presentes. Incluso cuando sucede un reemplazo, estos *sustitutos* no logran llenar el vacío social dejado atrás. Roach señala que el trabajador anterior “se va” y los que se quedan se ven obligados a experimentar “la búsqueda condenada del original a ser los suplentes”.³⁶³

Así pues, recuperar la propuesta de Roach sobre *deserción*, como una plataforma conceptual, permite explorar procesos culturales más amplios de búsqueda y mala interpretación, guión e improvisación, memoria e imaginación, para hacer referencia a la manera de manifestarse de los personajes en la propuesta de Chopra. En este sentido, el desgaste produce *sustitutos* que representan algo que aparentemente está ausente pero continúa ejerciendo influencia y presión sobre el presente como parte de una nueva iteración. Si bien la función del sustituto es actuar como sustituto de un origen perdido, esta sustitución no actúa como un reemplazo completo o totalmente exitoso; en lugar de eso funciona como una puesta en escena continua. Sostiene Roach que “en la vida de una comunidad, el proceso de sustitución no comienza ni termina, sino que continúa como real o percibido, las vacantes ocurren en las redes de relaciones que constituyen el tejido social”.³⁶⁴

Los personajes de Chopra en *The Black Pearl* intervienen en la vida de la comunidad y su tejido social, pero también entran en el espacio público como una extraña invención del pasado, con el fin de enfatizar la presencia continua de memorias sociales y políticas de un pasado que todavía son visibles en el presente, aunque menos obvias porque aparecen en formas visuales o estructurales complejas y cambiantes. Así cada personificación se remonta a momentos cruciales en el arte indio, de su historia y cultura visual de finales del siglo XIX, momento en el que la estética se estaba desplazando hacia estilos valorados por la academia de arte europea debido al establecimiento de la escuela de arte colonial. Además, ese período marca el aumento de reproducción mecánica (fotografía y grabados populares) y las formas en que esas nuevas tecnologías comienzan a cambiar la cultura visual de India, así como las representaciones de los indios.

³⁶³ Joseph Roach, *Ibidem*.

³⁶⁴ Joseph Roach, *Ibidem*.

Los personajes de Chopra reaparecen en el presente como imágenes de la época colonial. Son individuos que emergen durante el siglo XIX, momento en el que dibujos, pinturas y fotografías de Inglaterra e India, junto a los habitantes de ambos países construyen una noción de individualidad, tanto a nivel nacional como en el extranjero, misma que continúa dando forma al presente de la India. De esta manera, el concepto de sustitución no es sólo un lente a través del cual comprender la dinámica más amplia del colonialismo británico —que toma forma a través de intercambio y memoria cultural —también puede ser una forma de leer actos de expresión creativa que desafían estos legados en el presente.

Finalmente, la noción de un proceso de subrogación, que continuamente replantea y reformula el pasado, plantea la cuestión de quién o qué determina estas puestas en escena, y cómo las renovaciones artísticas, es decir, las series de dibujos de Chopra pueden alterar las representaciones oficiales o dominantes de la historia. Sus personajes son híbridos, figuras del pasado de la India, pero también de Estados Unidos o Francia, personajes que ayudan en la empresa colonial a través de la creación de imágenes. *The Black Pearl* —mediante su actuación paródica— visibiliza procesos propios de sustitución en la ciudad y la nación. Su reaparición en el presente habla de las formas en que la memoria cultural continuamente replantea el pasado, u olvida estratégicamente el pasado para gestionar políticamente el presente.

1.1.2 MIAO XIAOCHUN. ESTUDIO DE CASO

Otro artista que ha trabajado con la construcción de la identidad es Miao Xiaochun. Nace en 1964 en Wuxi, Jiangsu. En 1989 se gradúa de la Academia Central de Bellas Artes de China (CAFA) y posteriormente estudia la maestría en Kunsthochschule Kassel, Alemania (1999). Actualmente es profesor en CAFA, vive y trabaja en Beijing. Es un artista que reinventa constantemente los modos narrativos, se interesa en explorar la tradición pictórica china y cuestiona la incompatibilidad entre lo *antiguo-moderno, oriental-occidental, realidad-simulacro*. Sus fotografías llaman la atención sobre la importancia de la imagen para contribuir a la reconstrucción de una nueva realidad.

A Visitor from the Past. As a guest of a German family, Miao Xiaochun, 1999-2004



Miao Xiaochun. Fotografía. *A Visitor from the Past. As a guest of a German family* (1999-2004).

A Visitor from the Past, serie realizada entre 1999 y 2004, gira alrededor de un personaje enigmático con expresiones solemnes, cuyo rostro en realidad ha sido modelado a partir de la propia imagen de Miao para simbolizar a un antiguo erudito chino que utiliza un sombrero de copa alta y una túnica oficial. Su expresión suntuosa nunca cambia, aparece como un fantasma en lugares públicos o privados de los países occidentales. Algunas veces se encuentra entre una multitud de personas en la sala de un aeropuerto, o bien junto a una línea de ensamblaje de automóviles en un taller desierto, también se puede presentar en medio de estudiantes chinos que protestan en Bonn contra el bombardeo estadounidense de la embajada china en Belgrado, o se sienta en la mesa de una familia alemana con ropa elegante y formal.

El artista nombra a este doble de sí mismo: *Él*, diseña su disfraz y lo coloca en diferentes lugares públicos, lo incorpora en escenas que después fotografía. Originalmente, la serie se crea para completar los trabajos de graduación de Xiaochun en la Academia de Bellas Artes de Kassel. Momento en que su identidad se ve cuestionada y centra sus obras en la visibilidad del contraste entre las culturas oriental y occidental a través de elementos chinos.

Mediante el acoplamiento y la yuxtaposición visual y espacio-temporal, el artista resalta las oposiciones entre culturas de oriente y occidente, planteando así

temas como identidad, cultura contemporánea, diálogo entre tradición y modernidad.

A Visitor from the Past. Industrial World, Miao Xiaochun, 1999-2004



Miao Xiaochun. Fotografía. *A Visitor from the Past. Industrial World* (1999-2004).

Cabe destacar que por medio de las diferencias espacio-temporales provocadas por los cambios en su vida personal, posteriores al desplazamiento hacia Alemania y de vivir ahí por un tiempo, el autorretrato de Miao Xiaochun como un antiguo erudito chino, es como una semilla que comienza su propagación y reproducción. Después de su regreso a la Academia Central de Bellas Artes como profesor en 1999, sus obras finalmente rompen el marco simple de las diferencias culturales binarias *Este-Oeste* y entran en un mundo nuevo y más amplio.

De esta manera, la identidad es un tema que se ha ido profundizando gradualmente a lo largo de sus obras, sus modos de expresión se desarrollan plenamente y sus connotaciones se enriquecen y se vuelven cada vez más complejas. Una vez en su propia tierra, Él observa en silencio todos los cambios que han sucedido en su lugar de origen y sólo se limita a mirar, solemne y silencioso.

Él se detiene en las calles llenas de anuncios que despiertan los deseos de la gente; observa junto a otros a los monos jugar en un zoológico, medita inmóvil junto a la orilla del río con una niña cercana que revisa mensajes en su teléfono o se entretiene observando hacia el cielo en un jardín chino clásico. De esta manera,

Miao Xiaochun describe de una manera intrigante los cambios sociales y las preocupaciones sociales que se omiten para su discusión en la China actual.

A Visitor from the Past. Another time, Miao Xiaochun, 1999-2004



Miao Xiaochun. Fotografía. *A Visitor from the Past. Another time* (1999-2004).

En el desplazamiento de Alemania a China, *Él se entremete* en varios estratos de la vida oriental y occidental para enfrentar diferentes circunstancias y participar en diálogos de diferentes tipos. Se mantiene imperturbable frente a tentaciones y peligros, su personalidad contrasta con tendencias propias del capitalismo, como ser impulsivo o estar sujeto al sentimiento de pérdida. Como otro *yo* de Miao Xiaochun, el personaje que aparece en las fotografías se somete a un escrutinio por parte de *Otros* que lo examinan en los múltiples contextos que lo envuelven, ya sea escrutando o siendo escudriñado, *Él* simboliza el espejo de una cultura o el autoexamen, autorreflexión y autodescubrimiento de una nación.

Por lo anterior, las obras de Miao Xiaochun contribuyen para reflexionar sobre la función de las imágenes, pues sus obras coadyuvan a la reconstrucción de un mundo en el cual sus fotografías conceptuales constituyen alternativas que mezclan mitos realistas que ponen en tensión su identidad.

Ahora bien, la fotografía de Miao Xiaochun ofrece una guía visual que permite reconsiderar los estereotipos que se crean de los *Otros*, de los que son diferentes, el artista reflexiona sobre la identidad al asumirse como un cliché, cabe señalar que sus propuestas no son sólo fotografías, también implican otros

procesos, como escultura, concepto, instalación y edición. Son modos de expresión mediante los cuales Miao logra una combinación dramática entre él mismo como *Otro* y la vida social actual. Así, la aparición del *Otro* brinda una oportunidad para que en la vida contemporánea oriental u occidental se considere la existencia del pasado, al tiempo que permite que ese pasado plantee implícitamente preguntas a la vida moderna.

A través de la fotografía, Miao Xiaochun rememora lo pretérito para presentarlo a los tiempos modernos y hace posible que el verdadero *yo* observe la vida bajo la apariencia de un *yo* virtual distante. A través de ese *yo* virtual observa el mundo presente, establece y presenta artificialmente una contradicción, confrontación o incluso un conflicto entre *Él* y su entorno.³⁶⁵ Además, brinda a los espectadores una oportunidad para reflexionar sobre la posibilidad de una convivencia armoniosa entre tradición cultural, valores —estos últimos encarnados por ese hombre antiguo de letras chino— y un mundo que parece estar desorientado —percepción que parte de contextos en los que se presenta.

Así pues, las obras de Xiaochun se componen de representaciones individuales y permiten cuestionar la identidad como un rasgo marcado por el pasado, mismo que entra en tensión cuando cambia el contexto en el que se desenvuelve el personaje, ya que el disfraz que utiliza la estatua enfatiza estereotipos. Xiaochun utiliza su alter ego inexpresivo cuyo rostro es incapaz de comunicar sensaciones o sentimientos, detalle que puede dar indicios de la desigualdad de códigos para comunicarse entre oriente y occidente.

Es mediante esta estrategia que el artista habla de su propia experiencia cuando es estudiante en Alemania, rodeado de un lenguaje y una cultura totalmente distintas a la de China, el país de donde es originario. En este sentido, el contexto alemán al que se enfrenta provoca la representación mediante un arquetipo, un cliché basado en el imaginario del *oriental*. De esta manera, Xiaochun pierde su individualidad y se desdibuja como sujeto, aunque su condición de migrante no le permite pasar inadvertido, pues su diferencia física y costumbres siempre saltan a la vista.

³⁶⁵ Tomado de: <<https://www.miaoxiaochun.com/xilie.asp?listID=1&language=en>>. Consultado el 14 de mayo de 2021.

En suma, la obra resulta un ejercicio de autodescubrimiento y autoexploración, Xiaochun inserta a *Él* en marcos referenciales que hacen destacar aún más al personaje y, aunque no interviene en los acontecimientos, su presencia es suficiente para marcar incomodidad y extrañeza. Sus obras provocan una sensación de no correspondencia, de “estar fuera de lugar”, y es justo esa evocación lo que caracteriza *A Visitor from the Past*, la ironía y alienación que provoca la globalización, la desarmonía que implica el cambio de contexto, idioma y cultura; un shock cultural que impide una asimilación confortable, pues cada migrante tiene que realizar ajustes individuales, identitarios y sociales para integrarse. Cabe recordar que el desplazamiento enfatiza las diferencias y sólo a través de tensiones y negociaciones es que puede sobrellevar y tratar de integrarse al contexto, quizá nunca se logre porque es un proceso constante, que también brinda la oportunidad de extender la identidad.

CAPÍTULO 2. VISIBILIDAD EN EL ARTE. ADAPTACIONES CULTURALES COMO RÉPLICA A LA MIGRACIÓN

En los últimos tiempos las migraciones han presentado características distintas en comparación con periodos anteriores, debido a cambios económicos, sociales y políticos que se producen en las últimas décadas a nivel mundial. Transformaciones que, aunque suceden de manera acelerada, resultan ser trascendentales y generalizadas por la globalización. De esta manera, los patrones de movilidad y migración internacional van involucrando a cada vez más países, ya sea como lugares de origen o bien como de tránsito o destino.

En el proceso migratorio entran en contacto personas de diferentes culturas, y en ese intercambio existe un desfase entre las acciones y los significados que los individuos desean transmitir con ellas. Así pues, la inmigración implica una serie de problemas y negociaciones que surgen de la interacción y el diálogo cultural entre personas de diferentes países, es un proceso en el que se va modificando la identidad.

Por lo anterior, el término *adaptación* refiere al aprendizaje de habilidades y conocimientos que culturalmente son apropiados, esta adecuación, según los investigadores Lucas Torres y David Rollock, depende del conocimiento que el migrante tiene de la nueva cultura, del distanciamiento y de las identidades culturales, además de la habilidad para el manejo del lenguaje de la sociedad receptora, del tiempo de residencia en esta y del contacto con los individuos del contexto que le resulta diferente.³⁶⁶

La adaptación cultural remite a la transformación interna que experimentan los individuos que se encuentran en un nuevo entorno cultural, a las aptitudes que adquieren y que les permite sentirse cómodos, también alude a la capacidad de las personas para poder relacionarse, enfrentar y aprovechar las oportunidades, pues los individuos que dejan su cultura y tienen que adaptarse a un nuevo contexto se

³⁶⁶ Lucas Torres & David Rollock, "Acculturative distress among Hispanics. The role of acculturative, copying, and intercultural competence", en *Journal of Multicultural Counseling and Development*, vol. 32, issue 3, julio 2004, pp. 155-167.

enfrentan a dificultades sociales y culturales en varias dimensiones, entre las cuales destaca el inconveniente cultural para adecuar costumbres y comprender aspectos relacionados con el conocimiento de normas y prácticas de la cultura de la sociedad receptora.

Cabe señalar que la identificación con otra cultura no disminuye la capacidad del individuo para identificarse con la de su origen, porque la adaptación no implica olvidar o sustituir la cultura originaria, ya que una persona puede adquirir patrones, conductas o normas de otra cultura y también mantener la propia.

La adaptación a un nuevo contexto requiere que el individuo modifique su identidad para poder integrarse a la nueva cultura, pues es necesario que escuche y hable el idioma extranjero o por lo menos utilice un acento distinto o bien adecuarse al uso de palabras diferentes para designar los mismos objetos o conceptos, proceso condicionado por las necesidades del migrante en el nuevo contexto.

Además de lo anterior, la adaptación implica cubrir necesidades básicas como seguridad física, servicio de salud, empleo, establecimiento de relaciones interpersonales y, por último considerar el ocio y la recreación. Todas estas necesidades son cumplidas de acuerdo con el grado de diferencia cultural entre la sociedad de origen y de acogida, ya que el migrante atraviesa por procesos de adaptación mientras experimenta cambios físicos, biológicos, políticos, económicos, culturales y sociales.

De acuerdo con la psicóloga Raquel Ferrer,³⁶⁷ los cambios que se asocian a la integración varían de acuerdo a la intensidad en la identificación del migrante, tanto con la sociedad de origen como con la de acogida, es un proceso en el que puede presentarse la *asimilación*, que ocurre cuando el migrante descuida su identidad de origen y adquiere o prefiere la de la comunidad del país de acogida. Cabe destacar que cuando existe una identificación fuerte con las dos sociedades o culturas, entonces sucede una *integración*; en la cual el inmigrante conserva particularidades de su cultura y al mismo tiempo de la cultura del grupo del país

³⁶⁷ Raquel Ferrer, Jorge Palacio, Olga Hoyos, Camilo Madariaga, *Proceso de aculturación y adaptación del inmigrante. Características individuales y redes sociales. Psicología desde el caribe*, p. 561. Tomado de <<https://www.redalyc.org/pdf/213/21332837009>>. Consultado en abril de 2021.

de acogida. También llega a suceder la *segregación* cuando el inmigrante no está interesado en establecer relaciones con los habitantes del país de acogida y busca reforzar su identidad de origen, y en caso extremo la *marginación*, en la cual el inmigrante, además de perder la identidad cultural del país de origen es rechazado para participar en la cultura del país de acogida. Es importante aclarar, que pueden existir diferencias entre aquello que los inmigrantes hacen o llevan a la práctica, es decir, las conductas y estrategias que realizan en el plano real, y lo que realmente quisieran hacer si tuvieran una oportunidad de elección, esto con referencia a los deseos o actitudes que proyectan en el plano ideal.

Ahora bien, la adaptación es un tema de interés para el arte, puesto que su visibilidad implica referirse a individuos que trascienden fronteras territoriales específicas e identidades. Así, las adaptaciones culturales implican el uso de agenciamientos y decisiones que adoptan los individuos que emprenden desplazamientos.

En este sentido, el arte contemporáneo se desmarca de la posmodernidad y se integra en otras narrativas para escribir una nueva historia del arte relacionada con la identidad cultural, pues busca enfatizar aspectos geopolíticos e institucionales en detrimento de cuestiones, como estilo, innovación y progreso, lo cual implica una clara complicidad entre el arte y los ámbitos sociales y culturales. Así pues, el artista “establece procesos concretos de vida social”³⁶⁸ y construye situaciones en las que esos procesos específicos sucedan de forma natural, ya que el arte se interesa en los flujos de movilidad humana debido a que poseen una capacidad transformadora, no sólo a nivel social, sino también en un nivel de producción de transformación en los usos del espacio y en el desarrollo cultural y de integración, los cuales implican adaptación.

Finalmente, las propuestas artísticas llaman la atención sobre procesos de adaptación y visibilizan cómo el *Otro* puede llegar a ser parte de *Nosotros*. Así pues, las obras contribuyen a entender que muchos de los desplazamientos poblacionales tienen que ver con marchas forzadas del territorio por conflictos armados, o debido a especulaciones sobre la riqueza del espacio en los países más desarrollados. Al final, los desplazados intentan adaptarse a su nuevo contexto

³⁶⁸ Anthony Giddens, *La constitución de la sociedad. Bases para la teoría de la estructuración*, Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2011, p. 6.

aunque lo que se dispone para ellos sean espacios residuales, lugares “marginales”, y frente a esto la capacidad de adaptarse, o de confrontar situaciones nuevas es la que les permite ampliar la cultura e integrarse al nuevo contexto.

2.1 ADECUACIONES CULTURALES COMO TEMA DE EXPOSICIÓN DE ARTE

Una de las manifestaciones más importantes del universo del arte son las exposiciones, en estas se reúnen obras de distintos artistas para dialogar sobre un mismo tema.

La muestra *Kabbo ka Muwala* (la cesta de la joven) (2016) refiere al tema de adaptaciones culturales. El título constituye una metáfora popular que —en algunas regiones de África oriental— refiere al desplazamiento y enlace que acontece cuando una mujer se une en matrimonio, pues suele llevar una cesta llena de presentes que reparte de un lugar a otro, entrelazando así a su antigua y nueva familia. Dicha metáfora se utiliza para identificar la exhibición presentada en la Städtische Galerie en Bremen, Alemania. Un proyecto enfocado en la migración y movilidad en el arte contemporáneo del sur y este de África, constituido por una cooperación internacional entre National Gallery of Zimbabwe en Harare, Makerere Art Gallery en Kampala, Uganda, y Carl von Ossietzky Universität en Oldenburg, Alemania.

La propuesta original de la exposición implica reconocer que migración y movilidad —temas geopolíticamente actuales— deben vincularse con cultura, pues desde la antropología se designa como “transculturación” al proceso mediante el cual una cultura incorpora elementos de otra de forma paulatina, por tanto la migración es uno de sus desencadenantes más comunes.

Aunque, también se debe reconocer que los procesos de recepción cultural son siempre individuales, ya que finalmente el individuo es quien va más allá del discurso y gesta su identidad a partir de la adaptación; de este modo, cada desplazado es quien define su propia manera de cohesión, afirmación o disidencia con la cultura. Así pues, uno de los puntos que marca el postulado central de la exhibición llevada a cabo en Bremen; es que el artista mismo define su modo de relacionarse con la cultura del lugar al que se desplaza, ya sea por emigración o por simple herencia cultural y determina su postura ante el mundo, como africano,

extranjero, sujeto poscolonial, híbrido o habitante del mundo. En definitiva, cada artista es quien especifica su propia forma de representación, pues esta va más allá de una relación discursiva con la hegemonía o con el *Otro* cultural proyectada desde el discurso eurocéntrico.

De esta manera, la diversidad de las posiciones artísticas expuestas en *Kabbo ka Muwala* permite observar una aproximación plural al denominador común que pone en evidencia la complejidad de enlaces transculturales en África, así como la relatividad de las delimitaciones dibujadas por las fronteras nacionales. Por otro lado, la pluralidad de medios y formas de producción estética —desde fotografía y video, hasta instalaciones y acciones—, permiten observar, no sólo un posicionamiento respecto a los paradigmas del arte global, sino también respecto al concepto de arte en la posmodernidad. Así, la muestra consigue agrupar una paleta de tendencias contemporáneas que problematizan las formas decimonónicas de representación proyectadas en dicho continente.

La exposición intenta crear una aproximación crítica a la compleja relación de África con Occidente a través del trabajo de artistas como Kiluanji Kia Henda (Angola, 1979), Nástio Mosquito (Angola, 1981), Syowia Kyambi (Kenia, 1979) o Anawana Haloba (Zambia, 1978). La propuesta Kiluanji Kia Henda confronta el paternalismo de occidente a través de obras como: *As God Wants It and the Devil Likes It (O.R.G.A.S.M.)* video realizado entre los años 2011 y 2013 que propone la fundación de una ONG africana cuya misión se inscribe en la realización de obras de caridad en países desarrollados, propuesta que evidencia la problemática y desequilibrio en el discurso eurocéntrico sobre la caridad. De manera semejante, *The Merchant of Venice* (2010), puntualiza las contradicciones socioeconómicas de occidente y la asimetría en las relaciones entre África y Europa mediante recursos visuales y literarios propios de la tradición cultural europea abordados en la fotografía de un hombre vestido con ropa tradicional africana sobrecargado con bolsos de diseñador falsos. La obra es realizada mientras el artista forma parte de una residencia artística en Venecia, lugar donde las autoridades suelen considerar que los comerciantes callejeros africanos no son deseados, frente a esto Kia enfatiza que la ciudad se construyó con mano de obra esclava africana, en su imagen se aprecia al vendedor de bolsos sobre un pedestal de mármol para sugerir que los africanos jugaron un papel importante en la

historia de Venecia y continúan teniendo un lugar en la historia de la ciudad. Por su parte, Nástio Mosquito, recurre a la retórica de progreso capitalista y parodia en el video *3 Continents* (2010) la mirada de occidente al continente africano como tercer mundo.

Las propuestas artísticas sobre migración y movilidad presentadas en *Kabbo ka Muwala* también exploran el horizonte de la subjetividad. Así, la foto-serie de Mimi Cheronok, *The Other Country* (2008) lidia con el distanciamiento individual que el inmigrante encuentra tras el retorno a su lugar de origen. Por su parte Wanja Kimani relata mediante una videoinstalación participativa la existencia de un lugar ideal para la inmigración: *Utopia* (2012). El dueto conformado por Mwangi y Hutter propone una visión poética de la migración representada en una video-instalación titulada *Nothing Solid* (2015) como una figura que, fuera de las leyes de gravedad, se desprende voluntariamente de globos de aire atados a su cabeza: una simbolización del desprendimiento de vínculos que han perdido su vigencia.

La exposición refiere al modo en cómo la globalización ha establecido la interdependencia y el flujo entre mercados y sociedades y ha generado una dinámica de intercambio que se manifiesta, no sólo en las tecnologías y los ordenamientos económicos, democráticos y culturales a nivel global, sino también en el arte: un dominio legítimamente libre de toda confinación regionalista, pues en la actualidad, la pluralidad del arte —según lo sugiere la exhibición— emerge, tanto de coordenadas sincrónicas como diacrónicas, de tal forma que sus relaciones histórico-geográficas siguen mostrándose relevantes, no sólo como referente, sino también como condición material.

En este sentido, la exposición pone de manifiesto que la inclusión de obras vinculadas a transformaciones tecnológicas e informáticas consiguen cuestionar el carácter del arte contemporáneo; además analizan la herencia cultural de donde proviene su autoconciencia como producto cultural. Así, la noción de arte y cultura se establecen como un proceso dinámico en el cual numerosos factores socio-históricos desempeñan un papel preponderante. Uno de estos, como recuerda *Kabbo ka Muwala* es la adaptación cultural frente a la migración, quizás una de las estrategias de sobrevivencia más antigua en la historia de la humanidad.

2.1.1 MIEKE BAL. ESTUDIO DE CASO

Un paradigma que permite analizar el tema de la visibilidad de la adaptación cultural como réplica a la migración es una propuesta de Mieke Bal. La artista nace en Países Bajos en 1946, además de crear propuestas artísticas, trabaja como profesora en la Royal Netherlands Academy of Art and Sciences en Ámsterdam y ha publicado más de treinta libros. En su quehacer académico desarrolla una visión teórica con y a través del arte, pues sus trabajos parten de la crítica y teoría cultural. Algunas de sus obras se manifiestan a través del video y entre sus documentales experimentales sobre migración se pueden encontrar *A Thousand and One Days*, *Colony* y la instalación *Nothing is Missing*, también realiza películas de ficción como *A long history of madness* de 2012, en la cual integra historia e historiales clínicos de distintos pacientes, propuestas que pueden ser catalogadas dentro de la “ficción teórica”.

En este rubro, cabe destacar su propuesta *Madame B*, en la cual adapta una novela de Flaubert a la situación económica actual (2014). También ha trabajado en instalaciones proyectadas a doble pantalla, además de un largometraje que se presenta en una pantalla dividida: *Reasonable Doubt*; un doble retrato de René Descartes y la reina Cristina de Suecia. Ha exhibido su trabajo internacionalmente y, en ocasiones, se desempeña como curadora independiente.

***Becoming Vera*, Mieke Bal, 2015**





Mieke Bal. Fotogramas de video. *Becoming Vera* (2015).

Becoming Vera destaca por la visibilidad de las adaptaciones culturales como réplica a la migración, video experimental realizado durante 2008 sobre la historia de una niña que es confrontada a varias culturas y lenguajes. Vera Loumpet-Galitzine nace y crece en París, la propuesta de Bal comienza a desarrollarse cuando la niña tiene tres años, edad considerada por la artista como un periodo caracterizado por la inconsciencia y termina cuando la niña cumple cuatro años. La obra se enfoca en Vera, quien por circunstancias familiares forma parte de tres culturas diferentes: su padre es de Bamun un reino tradicional africano en la República de Camerún, su madre es descendiente de príncipes exiliados de la revolución rusa, y la vida de la niña se desarrolla la mayor parte del tiempo en Francia.

Becoming Vera vincula tres etnicidades relacionadas con identidades asociadas a distintas categorías sociales: aristócrata, intelectual y tradicional. Durante el año que dura la filmación, la niña es llevada a Moscú, el lugar de donde proviene su madre y a Camerún, lugar originario de su padre. De alguna manera, estos desplazamientos predicen su devenir dentro de una mezcla de las diferentes culturas que forman parte de su vida. El filme muestra a la niña atravesando por muchos paisajes, al tiempo que explora el origen de sus padres y se encuentra con algunos familiares, situaciones que se mezclan con actividades escolares y labores que la niña lleva a cabo en Francia, Camerún y Rusia.

De esta manera, la película se enfoca en Vera llevando a cabo diversas acciones: baila, canta y corre alrededor de escenarios muy diferentes entre sí; la niña aparentemente se adapta e integra fácilmente a su contexto con la ayuda de sus fantasías. En este sentido, la obra de Bal promueve visualizaciones sobre lo que Vera observa, piensa o imagina.

Para englobar parte de la vida de la niña, Bal utiliza el formato *Cinema Suitcase*³⁶⁹ y así facilita advertir las percepciones antes mencionadas, también permite que la protagonista manifieste su propia historia a través de imágenes que contribuyen a contarla, al tiempo que la familia de Vera va explicando situaciones; recurso que permite sustituir la voz en off que se utiliza tradicionalmente en el cine documental para contar historias.

Así pues, la obra transcurre a través de momentos de juego de Vera, mismos que se convierten en aprendizajes y medios que contribuyen para *convertirse en Vera*. La niña se desenvuelve como cualquier otra en los diferentes contextos en los que está, en Rusia llama la atención por su cabello rizado y por el idioma que habla, frente a esto la madre explica que son rasgos heredados del padre. Mientras que en Camerún la niña destaca por su color de piel y cabello y el padre explica que es por la genética de la madre. En general, el video permite apreciar varias escenas donde la niña se desenvuelve de manera casual y las personas que la rodean son quienes manifiestan un sentimiento de extrañeza al percibir sus rasgos físicos, de hecho, cuando Vera está en Camerún le trenzan el cabello y la niña protesta, no está acostumbrada a eso, pues no es parte de su cotidianidad.

Becoming Vera ofrece nuevas perspectivas del problema de la identidad. El montaje del video no es continuo, los sucesos se van alternando de manera acronológica, así la continuidad espacio-temporal es interrumpida constantemente por cortes que dan paso a escenas que suceden en otros momentos, de modo que los espectadores se van trasladando entre diferentes instantes de la vida de Vera.

Este tipo de montaje corresponde a la *estética de mosaico*,³⁷⁰ mismo que la investigadora de cine Patricia Pisters encuentra mediante la observación de las estructuras estilísticas y narrativas de filmes con dimensiones transnacionales que se imbrican y vinculan a movimientos migratorios y culturales de los medios

³⁶⁹ *Cinema Suitcase* es un colectivo de artistas cineastas fundado por Mieke Bal, Zen Marie, Gary Ward, Thomas Sykora y Michelle Williams Gamaker. Realizan películas que buscan facilitar la auto-narración de sus temas, en lugar de construir historias para ellos. Los individuos se encuentran sobre la base de la intimidad. Las películas realizadas en este formato se abstienen de desplegar voces narrativas y solo contienen sonido fijo. Las historias no son cronológicas. Sino que surgen de vínculos asociativos, constituyen un "estilo libre indirecto". Este enfoque mejora la calidad performativa de la realización de películas como un proceso colectivo.

³⁷⁰ Patricia, Pisters, "The Mosaic Film-An Affair of Everyone: Becoming-Minoritarian in Transnational Media Culture", en *Migratory Politics, Technology, Time, Performativity*, Mieke Bal y Miguel A. Hernández Navarro, Segundo Encuentro Murcia-Ámsterdam en Estéticas migratorias, 19-21 de septiembre de 2007.

globalizados específicos del tiempo actual. Así pues, *Becoming Vera* forma parte de los *Mosaic Film* en el sentido etimológico de la palabra *mosaico*, Bal produce una visión en el contexto de la situación migratoria e intercultural de los padres de la niña, articula visualmente los efectos de los procesos globales y migratorios en el desarrollo del devenir de éstos como sujetos en el mundo globalizado. Es un montaje que hace referencia a las transiciones de fronteras que implican ambivalencias y adaptaciones que conciernen a la identidad y pertenencia en constante proceso de construcción, en el caso de Vera conformada por tres culturas diferentes.

Resulta oportuno detenerse en algunos elementos que forman parte de la estructura narrativa y que contribuyen a entender el video en su totalidad. El carrusel, por ejemplo, que aparece en el filme, al principio sólo se aprecia como un artefacto, pero después de un zoom se puede apreciar a la niña sobre el juego. De esta manera, el carrusel es utilizado como una metáfora cinematográfica del devenir de la niña en el mundo global; la estructura del juego mecánico permite relacionar un mundo interno que es móvil y abierto en relación con lo que sucede afuera. En este sentido, la niña recurre a fantasías y juegos que le permiten interactuar con situaciones por las que atraviesa; los movimientos del carrusel permiten momentos de visibilidad e invisibilidad y, no es que no suceda nada mientras no se ve a la niña, sino que muchos elementos se omiten en el filme, aunque éstos, de manera instintiva se van llenando, por ejemplo: la película no muestra los viajes que realiza la niña para trasladarse de un lugar a otro, pero se sabe que tiene que desplazarse y atravesar fronteras para llegar a lugares tan diferentes y distantes entre sí.

Ahora bien, respecto al uso de los paisajes, también tiene un significado específico dentro del filme; muchas veces se superponen y las personas y construcciones son las que contribuyen a descifrar dónde se encuentra la niña: Camerún, Francia o Rusia —lugares imbricados a través del filme—. La estrategia de no especificar los lugares en el filme, constituye un recurso que sugiere movilidad y accesibilidad, características propias de flujos migratorios. Así, Bal insinúa que los desplazamientos van condicionando la identidad de quienes se vinculan con estos.

El montaje de *Becoming Vera* permite que cada uno de los paisajes

imbricados con la vida de la niña se vayan sobreponiendo, ofrece la apariencia que todos los lugares están unidos y son cercanos, que no existen las fronteras ni la distancia que los separa. Así, este tipo de cambios en donde Vera se desplaza y se va relacionando con los lugares ejemplifica transiciones que tienen que ver con los *paisajes étnicos* propuestos por Arjun Appadurai:

El paisaje de personas que constituyen el cambiante mundo en que vivimos: los turistas, los inmigrantes, los refugiados, los exiliados, los trabajadores invitados, así como otros grupos e individuos en movimiento, constituyen una cualidad esencial del mundo y parecen tener un efecto, como nunca se había visto hasta este momento, sobre la política de las naciones y entre naciones".³⁷¹

Por lo anterior, ya sean móviles o movilizados, los grupos e individuos transforman la sociedad actual. Appadurai enfatiza que, por supuesto, hay comunidades, redes de parentesco y otras formas de afiliación, sin embargo, en la era de la migración global la cadena de estabildades es atravesada por el tejido del movimiento humano y aumenta a medida que más personas y grupos confrontan las realidades del desplazamiento mediante la coerción o la fantasía del deseo de moverse.

Becoming Vera imbrica dos dimensiones transnacionales: la *transcontinental* y la económica que separan el *primer* y *tercer mundo*, en la propuesta de Mieke Bal, la asignación de las estructuras sociales comienza a nivel familiar, el padre de Vera, Germain Loumpet asiste a escuelas francesas en la capital camerunesa Yaundé y después continúa su educación universitaria en París, hecho que plantea una paradoja de la situación postcolonial que impera en el reino de Bamoun, situación contradictoria provocada por la superposición de dos dimensiones virtuales: la "lógica francesa" en la que Germail Loumpet crece y la lógica del linaje y del territorio en donde nace, es decir, su comunidad africana.

Cabe resaltar que el hecho de que Vera sea parte del matrimonio de Germain Loumpet y Alexandra Loumpet-Galitzine permite que su nacimiento sea considerado como una consecuencia del movimiento humano. Vera puede ser considerada como una transición en la estabilidad de la sucesión lineal de la

³⁷¹ Arjun Appadurai (1996), *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*, Gustavo Remedi (tr.), Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 63.

familia real de Bamoun y el árbol genealógico de la noble familia rusa de Galitzine.

En este sentido, la propuesta de Appadurai destaca sobre las comunidades desterritorializadas y las poblaciones desplazadas —al margen de cuánto puedan disfrutar de los beneficios de sus nuevos ingresos o de las nuevas disposiciones de capital y tecnología—. No escapa de tener que adoptar y representar los deseos y fantasías contenidos en los nuevos paisajes étnicos, aún cuando simultáneamente hacen el esfuerzo por conservar la *familia-como-microcosmos* cultural.³⁷² De esta manera, el guión en la obra de Bal representa la influencia del paisaje étnico a nivel familiar e individual, al tiempo que indica los efectos de la desterritorialización de grupos e individuos a nivel político. Así pues, el paisaje étnico se superpone en el nivel imaginario con el paisaje tecnológico, los medios y finalmente el paisaje de la representación. De manera que los grupos e individuos en movimiento tienen y provocan consecuencias en el plano colectivo, nacional e incluso global.

En *Becoming Vera*, el movimiento y cruce de fronteras —movimientos transcontinentales— son disimulados entre líneas de montaje y simbolizan el desplazamiento de Vera a través de aviones, trenes, autobuses y automóviles. De esta forma, los viajes terrestres, aéreos y marítimos simbolizan cruces fronterizos, mismos que Arjun Appadurai enmarca como paisajes tecnológicos dentro de la dimensión de los flujos culturales globales, pues gracias a estos medios de transporte cruzar fronteras se convierte en algo tan accesible como un juego de niños.

Al viajar de un continente, país o ciudad hacia un sitio diferente, Vera no sólo se enfrenta a diversos paisajes culturales, étnicos y tecnológicos, también a mediaciones y símbolos transnacionales, tales como el cartel de la Torre Eiffel en Francia o el tigre en Moscú. Un paradigma de la superposición de estos paisajes étnicos, tecnológicos o mediáticos es una escena que ocurre durante el viaje a Rusia. Vera y su madre están en el mercado de arte de Moscú frente a un puesto que exhibe *matrioshkas*, en primer plano se ve la mano de la niña que coloca una de las muñecas pintada con la figura de Blancanieves en una caja de madera, imagen que se imbrica con la niña hablando sobre *La bella Vassilissa*, cuento ruso que da origen a la historia de Blancanieves que anima y lleva a la pantalla Walt Disney.

³⁷² Arjun Appadurai, *Après le colonialisme: Les conséquences culturelles de la globalisation*, París: Petite Bibliothèque Payot, 2015, p.72.

Estos recursos videográficos pueden ser interpretados como un *tropo* del devenir y la superposición de ideologías tradicionales y modernas que reflejan la disyunción de paisajes imaginarios, en el sentido que propone Appadurai: “Lo más importante de estos paisaje mediáticos es que proporcionan —a través de formatos televisivos, cinematográficos y de video— repertorios complejos de imágenes a espectadores dispersos en todo el planeta. Narrativas y paisajes étnicos donde el mundo de los bienes y el mundo de la información y la política están entrelazados”.³⁷³ En este sentido, los paisajes mediáticos son realidades ficticias originadas en la mente de las personas, basados en la información transmitida a través de los medios de comunicación a todo el mundo.

Mientras que las matrioshkas —a través de su estructura y diseño— son representaciones de la idea de genealogía, pues gracias a la superposición de personajes femeninos en trajes tradicionales pueden ser asociadas a ideas de fertilidad, maternidad y familia. Así pues, en el montaje de *Becoming Vera*, la imaginación tradicional transmitida a través de las muñecas rusas coincide con la imaginación capitalista encarnada por la figura de Blancanieves asociada con ideas de globalización y apropiación.

Por otro lado, en el video se desarrolla la cuestión de adaptación a través de la visibilidad de los diferentes atributos distintivos de Vera, ya que la obra sugiere que cualquier cambio para *convertirse en Vera* está definido, además de un cambio de dirección, por uno de determinación. En este sentido, el individuo representa "el último lugar" en el conjunto de paisajes puestos en perspectiva por Appadurai y, como tal, se relaciona con la instancia de otros actores sociales como el del parentesco y del Estado nación. En consecuencia, los padres de Vera y las comunidades en las que Vera se mueve le otorgan, de acuerdo a representaciones, una identidad.

En relación a esto, en el libro *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, según el científico e historiador político Benedict Anderson analiza la *anomalía* del nacionalismo. Según él, la nación y la nacionalidad son *artefactos culturales* que actúan como *modeladores* en campos

³⁷³ Arjun Appadurai, *Op. cit.*, p. 74.

sociales de todo tipo.³⁷⁴ Con referencia a este análisis, es lógico pensar que el concepto de identidad como el de nacionalidad, son construcciones culturales, y por ende artificiales, aunque gozan de una legitimidad universal. Así pues, la nación, según Anderson es una "comunidad política imaginaria e imaginada como inherentemente limitada y soberana".³⁷⁵

Al retomar la anterior propuesta surge una pregunta: "¿hasta qué punto el concepto de identidad —cultural, nacional o lingüística— es una ficción que se imagina como una entidad y se constituye por la marginación y exclusión del otro?" Anderson refiere a una paradoja con respecto a la noción de nación en relación con uno de dos axiomas desarrollados por Jacques Derrida en *L'autre cap*; respecto a la noción de cultura, Derrida problematiza la identidad de Europa mediante una existencia vacilante, puesto que existe una relación entre la paradoja de la simultaneidad de la antigüedad subjetiva y la modernidad. Así, al designar a Europa como "juvenil y cansada" Derrida establece la figura paradójica de una Europa pasada de moda, anacrónica con respecto al tiempo y el espacio.

En comparación con Anderson, quien localiza el anacronismo entre dos grupos, Derrida lo lleva a un nivel individual al desarrollar la idea de "jóvenes viejos europeos". De modo similar, la idea del tema anacrónico coincide con el desarrollo de *Becoming Vera* como un proceso tanto transcontinental como transtemporal. En breve, la propuesta que desarrolla el film sobre la identidad de Vera constituye un "discurso tradicional de la modernidad", sobre la identidad cultural o referente a las diferentes concepciones familiares con respecto a la identidad de Vera. Así, el discurso de identidad es actual, pero al mismo tiempo desfasado, puesto que es casi imposible definirla ya que se va adaptando y cambiando constantemente.

Ahora bien, *Becoming Vera* muestra la construcción de una *identidad mosaico*, identidad que no comienza con el evento desencadenante del nacimiento de la niña, pues en realidad *convertirse en Vera* constituye un acto performativo.

Respecto a la estructura de la obra, es importante resaltar que en la misma medida en que la retórica visual y sonora del film adopta normas y convenciones

³⁷⁴ Benedict Anderson (1983), *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, Eduardo L. Suárez (tr.), México: Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 21.

³⁷⁵ Benedict Anderson, *Op. cit*, p. 23.

culturales, también rompe con ellas en el contexto de la mundialización. En este sentido, el encuentro con el *Otro* es lo que se expresa a través de la retórica de la propuesta en la exploración del concepto *identificación*; Vera se identifica a sí misma en el momento que reconoce otros idiomas y culturas; así sus experiencias acontecen mientras aprende del *Otro*, y para esto utiliza todos sus sentidos, pues las experiencias que Vera adquiere durante su viaje por el mundo globalizado se integran en un mundo imaginario alternativo.

Finalmente *Becoming Vera* constituye una obra que utiliza metáforas visuales para referir a experiencias de *adaptación, identidad, migración y globalización*. Basta recordar que la plataforma del carrusel puede leerse metafóricamente para referirse al fantástico mundo de Vera, propuesta que puede reforzarse por lo que establece Appadurai sobre *mundo imaginado*; pues, a medida que el carrusel gira, Vera percibe en el mundo este mismo movimiento, de manera fragmentaria. Así pues, en el film, se integran las percepciones fragmentarias del mundo sin orden cronológico: ya sea a través de sonidos imaginarios disyuntivos o bien mediante percepciones complejas que circulan en la realidad y después se convierten en recuerdos. Consecuente a esta relación, la niña se mueve entre fantasía y realidad, el video enfatiza este vínculo como construcción emocional que le permite relacionarse con otros, ya que conforme se vincula con idiomas y contextos va identificándose y diferenciándose del *Otro*.

CAPÍTULO 3. REVISIONES DE LO COSMOPOLITA EN RELACIÓN CON LA MIGRACIÓN EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

El mundo actual se ha convertido en una red de relaciones sociales, y entre sus diferentes regiones existen flujos, tanto de significados como de personas o bienes, por tanto, la cultura global que lo caracteriza, se distingue más por una organización de la diversidad que por una repetición de uniformidad, pues la cultura global se crea mediante la interacción —cada vez más común— de diferentes culturas locales, así como del desarrollo de culturas que carecen de un anclaje claro dentro de algún territorio determinado. Culturas que pueden ser mejor comprendidas en el contexto de su propio entorno que aisladamente y en consecuencia, las personas que forman parte de estas se relacionan con la diversidad de interconexiones mundiales de diferentes formas, ya sea a través del cosmopolitismo o localmente.

En este sentido, el cosmopolitismo tiene una relación muy estrecha con la migración, de hecho, puede ser entendido como una perspectiva o modo de manejar significados a partir del establecimiento de relaciones con la pluralidad de culturas comprendidas como entidades distintivas. El significado estricto de la palabra reconoce *cosmopolitismo* como una posición hacia la diversidad y la coexistencia de culturas dentro de una misma experiencia individual. Así, cosmopolitismo se reconoce como una postura intelectual y estética de apertura hacia experiencias culturales divergentes: una búsqueda de contrastes más que de uniformidad.

La revisión del cosmopolitismo no sólo ha sido explorado como tema artístico, pues desde hace algún tiempo varios críticos y teóricos del arte se han dedicado a reflexionar en torno a movimientos y acercamientos de lo global con lo local y las consecuencias que estos vínculos han provocado; de hecho, se ha llegado a hablar de una internacionalización del arte como una especie de cosmopolitización de lenguajes y prácticas artísticas que reúnen formas locales y

globales de producción.

La internacionalización del arte no sólo “idealiza el carácter global del arte, sino que *re-esencializa* la misma autonomía de lo artístico”,³⁷⁶ con lo cual se genera una especie de multiculturalismo que promueve una integración ficticia, al tiempo que ofrece una posibilidad para ampliar el campo del arte hacia la diferencia.

En relación con lo anterior, Joaquín Barriandos propone que es posible vincular la internacionalización del arte con la producción o reproducción de algún tipo de dependencia, sobre todo en la imposición de la asimilación de lenguajes internacionales que se despliegan de manera paralela al debilitamiento de “estilos locales”, imposiciones administradas por medio de pequeñas dosis de diferencias controladas y autocríticas en la forma de un arte “periférico internacional”.³⁷⁷

Frente a esto, Nicolas Bourriaud reconoce cierto tipo de arte relacionado con “una multiplicidad de arraigos simultáneos o sucesivos”, y para distinguirlo utiliza el término *radicante* frente a un organismo que hace crecer sus raíces a medida que avanza”.³⁷⁸ Características que también corresponden al arte contemporáneo; móvil, errante, basado en sujetos que definen su identidad a partir de la trayectoria marcada por el paso de un lugar a otro, intentando traducir experiencias, lenguajes y medios. Una propuesta generalizada poco accesible y ecuménica, que sugiere que la capacidad de desplazarse libremente por el mundo es muy accesible, aunque en realidad esto constituye un privilegio que no está al alcance de todos los artistas.

Ahora bien, y en relación con esto, Kwame Anthony Appiah refiere que “el impulso que nos lleva a migrar no es menos ‘natural’ que el que nos lleva a establecernos”,³⁷⁹ y ese ímpetu no es exclusivo de una clase social ni tampoco del mundo moderno. Cabe recordar que sólo desde hace algunas decenas de siglos el ser humano vive en asentamientos estables, pues siempre ha tenido hábitos migratorios. Frente a esto, el problema en la actualidad parece ser la naturalización de este último y la negación de este derecho a otros.

³⁷⁶ Joaquín Barriandos Rodríguez, “El arte global y las políticas de movilidad. Desplazamientos (trans)culturales en el sistema internacional del arte contemporáneo”, en *Liminar. Estudios sociales y Humanísticos*, enero-junio, núm. 001, vol. V, 2007, pp. 159-182,

³⁷⁷ Joaquín Barriandos Rodríguez, *Op. cit.*, p. 165.

³⁷⁸ Nicolas Bourriaud, *Radicante*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2009, p. 22.

³⁷⁹ Kwame Anthony Appiah, *Cosmopolitismo. La ética en un mundo de extraños*, Buenos Aires: Katz Editores, 2007, p. 22.

Por lo anterior, el arraigo que evocan el hogar y algunos de sus sustitutos — desde la comunidad hasta el continente— ha sido privilegiado por su capacidad de otorgar una sensación de unidad e identificación con otros, por frágil e ilusoria que esta sea, como lo señala Homi Bhabha en torno al discurso didáctico y homogeneizador de la nación. Lo cosmopolita, se asocia con estar profundamente arraigado a un lugar sin estar físicamente en él, al tiempo que se conserva la capacidad de echar raíces en otros sitios.

Lo anterior no representa un localismo desplazado, tampoco nostalgia por el hogar o un nacionalismo, en realidad es una capacidad de mantener lazos con lo que se cree que define al individuo, estrategia que se utiliza mientras se establece relación con un contexto distinto. Appiah explica que “no hay una razón para tener raíces si no las puedes llevar contigo”.³⁸⁰ De esta manera, migrantes y desplazados pueden reconocerse en otros espacios, en contextos que comenzaron siendo ajenos pero que con el tiempo pueden llegar a ser apropiados.

De esta manera, es posible pensar que el cosmopolitismo puede ser una respuesta teórica y política apropiada frente a la situación de un mundo unificado por la interconexión de actividades, flujos e intercambios de todo tipo — económico, social, político, cultural— que tiene lugar en todo el mundo, así como una solución al carácter de los problemas energéticos, ecológicos, sanitarios o de seguridad, que ya no pueden ser resueltos desde un aspecto local.

Desde esta perspectiva, las transformaciones provocadas por la globalización han modificado el marco social y político, por tanto, ya no es posible comprender la política o la sociedad desde el presupuesto de Estados cerrados y culturalmente homogéneos, frente a esto, surge la necesidad de superar este marco y considerar que existe un desajuste actual entre el carácter transnacional de los intercambios económicos y las transacciones financieras, además se debe tomar en cuenta que los problemas relativos al medio ambiente o la pobreza son referentes a la totalidad mundial, no a localidades aisladas y considerar que muchas personas son afectadas por estas problemáticas en todo el mundo, por otra parte, concientizar que la esfera de acción de las entidades políticas estatales es limitada.

³⁸⁰ Kwame Anthony Appiah, “Cosmopolitan Patriots”, en *Critical Inquiry*, núm. 3, vol. 23, 1997, pp. 617-639.

En este sentido, el filósofo Javier Peña Echeverría señala que para hacer realidad una ciudadanía cosmopolita es importante considerar a la ciudadanía democrática como una *ciudadanía abierta*, pues a través de la historia, la democracia se ha caracterizado por una dinámica de inclusión progresiva de grupos o categorías sociales antes excluidos. Así, la democracia se compone por quienes forman parte de una comunidad de trabajo, cooperación y obligaciones, es decir, no puede cerrarse en virtud de la diferencia entre los rasgos étnicos o las pautas culturales.

En este sentido, una sociedad democrática que busque ser fiel a los principios que la justifican ha de admitir en la ciudadanía a los refugiados y a quienes provienen de fuera para que se asienten en su territorio. No obstante, esto no significa que deba atribuirse la ciudadanía a todos los migrantes de manera incondicional; aunque según la lógica de la democracia, cualquiera es potencialmente ciudadano, en la medida en que es “uno como los demás”. Cuestiones que finalmente son visibilizadas y discutidas en las propuestas artísticas que buscan objetar las situaciones que viven los migrantes.

Por último, al migrante le corresponde el derecho a participar en la vida política del lugar en el que vive, pues trabaja, consume y contribuye en iguales condiciones que cualquier otro ciudadano. Por tanto, un enfoque cosmopolita implica, como señala el sociólogo Gerard Delanty: un cambio en la consideración de la identidad del sujeto político como algo determinado por su pertenencia a un pueblo para sustituirla por su condición de persona participante en la vida social en diversas tareas y niveles.³⁸¹

Finalmente, el cosmopolitismo se presenta como una utopía, en la cual los derechos y las personas son respetadas sin importar su lugar de origen. Situación que se contrapone con la realidad actual, porque a pesar de que los migrantes, así como los residentes comparten un lugar en el cual viven, trabajan, consumen y contribuyen, no lo hacen en igualdad de condiciones, ya que su lugar de origen sigue siendo el que determina sus derechos, los cuales siempre resultan limitados sobre todo si se comparan con los de los ciudadanos.

³⁸¹ Gerard Delanty, *The Cosmopolitan Imagination. The Renewal of Critical Social Theory*, Cambridge: Cambridge University Press, 2009, pp. 217-230.

3.1 COSMOPOLITISMO. NÚCLEO TEMÁTICO DE EXPOSICIONES

El cosmopolitismo es una práctica incierta, aunque también es una tendencia que relaciona culturas y participa en ellas, en los últimos años algunas exposiciones han querido hacer visibles estas características.

En el MoMA, a finales del 2003, se llevó a cabo la exhibición *Lee Mingwei, The Tourist* que reflexiona sobre el turismo contemporáneo y la constitución de redes que exceden el ámbito de las culturas y naciones diferenciadas.

La muestra destaca la cercanía que permite la globalización y los desplazamientos, pues redefinen las tradicionales oposiciones binarias; *anfitrión-huésped, local-extranjero, arraigado-desplazado* a partir del proyecto del artista Lee Mingwei nacido en Taiwán, una exhibición que investiga la idea del turismo como una forma radical de cosmopolitismo.

La exposición reúne a participantes que actúan como guías turísticos y guías de visita para el artista a lugares significativos distribuidos en los cinco distritos de Nueva York, tarea que implica, además de una cuestión de descubrimiento, una que involucra negociación de identidad con referencia a la alteridad, es decir, para usar la expresión del filósofo Jean-Luc Nancy, "no es una experiencia que tenemos, sino una experiencia que nos hace ser".³⁸² Al final, la experiencia en cuestión es ante todo formativa, e ineludiblemente ligada a imágenes, artefactos, ideas, mitos e historias que provienen de otros lugares. Experiencias impulsadas por el deseo de compartir.

Ahora bien, y como señala el catedrático Dean MacCannell en su clásico estudio sociológico *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*, la insistencia del viajero en "tienes que ver esto" o "probar esto" o "sentir esto" es "también la base de un cierto tipo de solidaridad humana",³⁸³ de manera que en la raíz de tal solidaridad se encuentra la capacidad de rearticular la identidad manteniendo vínculos explícitos con más de un lugar a la vez. En este sentido, turistas y locales son los contenedores de un nuevo tipo de comunidad que no es exclusivamente nacionalista sino cosmopolita.

La exposición recupera el concepto *cosmopolita* para referirse a los

³⁸² Jean-Luc Nancy, *The Inoperative Community*, Minneapolis/Londres: University of Minnesota Press, 1991, p. 26.

³⁸³ Dean MacCannell (1976) *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class* (Berkeley, Los Ángeles /Londres: University of California Press, 1999, p. 203.

habitantes del mundo e incluye la experiencia particular de los exiliados, inmigrantes, residentes que provienen de diásporas, estudiantes, nómadas y otros individuos que cruzan la frontera y cuyo sentido de pertenencia o de *hogar* se construye en el proceso de viajar o mudarse a una parte del mundo conservando apegos con otra.

Así pues, el cosmopolitismo del artista, que nace y crece en Taichung, cerca de Taipei, se deriva de influencias asiáticas y occidentales sincréticas y transculturales de Taiwán, ocurridas a lo largo de siglos de incursión europea como anexión china y japonesa, y del proteccionismo estadounidense. Aunado a esto, el artista también ha viajado mucho, se traslada a los doce años con su familia a República Dominicana, donde vive en una comunidad híbrida de dominicanos taiwaneses en Santo Domingo. Ya con una doble ciudadanía, emigra a Estados Unidos, donde después de estudiar biología en la Universidad de Washington en Seattle y arquitectura y textiles en el California College of Arts and Crafts en Oakland, se muda a la costa este para completar su trabajo de posgrado en la Universidad de Yale con un enfoque en el arte público de *nuevo género*.

Gracias a su estilo de vida, Lee articula el viaje como una forma de comunidad e imagina posibilidades alternativas de unión fuera del espacio nacional, percepción que se también se corresponde como parte de una conciencia poscolonial y para configurar su exposición, el artista recurre a la figura del turista, pues le permite explorar cuestiones de convivencia cultural y revisar cinco de los vecindarios con mayor diversidad étnica de Nueva York y del mundo.

La obra comienza a principios del verano de 2003, cuando Lee emite una convocatoria abierta para cualquier persona interesada en guiarlo en un recorrido elegido por él por lugares como Coney Island, Farben Houses en el Bronx, o el Apollo Theatre en Harlem, recorridos que continúan incluso durante la exposición. Tanto *guías* como *turistas* documentan sus experiencias a través de instantáneas digitales y diálogos grabados en cintas. De esta manera, la instalación de Lee, va cambiando continuamente a lo largo de la exposición que es presentada a través de proyecciones de fotografías, fragmentos de conversaciones y recuerdos recopilados en estos recorridos. La instalación —por implicación— es producto de una serie de acciones en las que artista y público, local y extranjero, historia y actualidad se superponen una sobre otra.

De alguna manera la exposición actualiza la estrategia de los recorridos artísticos que forman parte de la historia del arte, los cuales comienzan con las manifestaciones neovanguardistas o las giras dadaístas por París representadas como viajes anárquicos, posteriormente acontecen los recorridos de la *flânerie* surrealista o algunos paseos entre las multitudes en persecución de encuentros extraños. Itinerarios que dan paso, a finales de la década de los cincuenta y principios de los sesenta, a prácticas comprometidas con la crítica social y que convirtieron a París en un lugar de libertad política y festividad colectiva.

En este rubro, cabe recordar al movimiento de la Internacional Situacionista como catalizador clave de la revuelta de mayo de 1968 en Francia, que promueve un arte de la deriva en forma de paseos clandestinos e intervenciones directas en el espacio urbano. Mientras que situacionistas como Guy Debord, el principal portavoz del grupo, insiste en los imperativos del juego comunitario y junto a su colectivo establecen itinerarios y pasajes a través de la ciudad para confundir experiencias rutinarias y hacerle frente a la llamada *sociedad del espectáculo* —la sociedad de los eventos mediáticos, el marketing y las mercancías—. Mientras que los Free Flux-Tours del grupo Fluxus de la década siguiente organizan excursiones a zonas urbanas marginales en un esfuerzo por desviar a los viajeros de las prerrogativas geográficas del capitalismo inmobiliario.

Respecto a la relación que los individuos llegan a establecer con su lugar de origen, James Clifford señala que los cosmopolitas confrontan la suposición de que pertenecer a un Estado-nación "implica todo o nada", pues en realidad, se inclinan por sostener y mediar a través de afiliaciones cotidianas, lo cual explica porque *llevan sus raíces con ellos* dondequiera que vayan,³⁸⁴ proceso que se distancia de la primacía atribuida a la habitualidad occidental que designa el intercambio de diferencias culturales entre un *aquí* y un *allá*.

Por lo anterior, el proyecto de Lee implica una situación en la que los participantes se *establecen* como *Otros* mediante el acto de compartir aquello que los identifica, al tiempo que el artista —aprovechando su ubicación dentro del

³⁸⁴ James Clifford, "Mixed Feelings," en *Cosmopolitics: Thinking and Feeling beyond the Nation*, Pheng Cheah y Bruce Robbins (eds.), Minneapolis/Londres: University of Minnesota Press, 1998, pp. 362–369. Este argumento fue desarrollado anteriormente en: James Clifford, *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge/Massachusetts/Londres: Harvard University Press, 1997. Véase: Lucy R. Lippard. "Travel Advisory," en *Whitewalls*, núm. 37, 1996, pp. 43-47.

mundo del arte— presenta a la ciudad otras perspectivas y se posiciona como turista dentro de la gran metrópolis de Nueva York.

Así pues, Taiwán, República Dominicana, o cualquier otro lugar que Lee considere hogar, no es percibido sólo como un lugar "allá afuera", sino que también forma parte de un circuito diaspórico que incluye Nueva York³⁸⁵, pues al asumir el papel de turista, el artista renuncia al liderazgo autoritario del guía.

Respecto a la posición que asume el artista como turista, surge la pregunta: "¿qué define la relación que se construye mutuamente entre extranjero y local?" Si bien, *hacer turismo* constituye un ritual que celebra la diferencia, esta idea se cuestiona en la exposición, ya que ningún itinerario es igual, así que evidentemente, el recorrido que recibe el turista no es sinónimo del recorrido que da el guía. Esto explica porque, en la propuesta de Lee, tanto *turista* como *guía* han sido equipados con cámaras, y por que las imágenes que documentan sus viajes comunes se presentan una al lado de la otra como proyecciones dobles, y son acompañadas por la reproducción de grabaciones de audio que contienen sus intercambios, lo cual sugiere una comunicación. Así, los recuerdos turísticos hablan de la necesidad de involucrar al mundo en una significación incesante y funcionan como registros íntimos de una existencia móvil.

The Tourist explora el cosmopolitismo desde la perspectiva del turista y promueve una reflexión sobre localidad y pertenencia, a través de procesos de exploración e interacción social, para destacar la apertura de los individuos hacia culturas diferentes.

Cosmopolitanism es —como su nombre lo indica— otra exposición que revisa el tema del cosmopolitismo, propuesta de Conduit Gallery (2012) que presenta trabajos de artistas que abordan la cultura de lugares determinados desde un punto de vista internacional y cosmopolita para revisar entornos urbanos específicos, además de algunas prácticas culturales particulares. Los artistas que participan en la muestra tienen experiencia viviendo y trabajando en países diferentes, práctica que puede generar, tanto cierta tensión creativa, como determinada visión crítica en torno a culturas *propias* y *ajenas*. En conjunto, las obras se presentan a través de una amplia variedad de técnicas formales para

³⁸⁵ El argumento que se presenta en la exposición puede ser adaptado a cualquier otra ciudad o espacio.

entablar diálogos con una variedad de contextos.

Cosmopolitanism es curada por Ben Lima, quien reúne videos realizados por cinco artistas —quizá un número reducido para la representación de varios países—, que consideran la conexión entre el poder corporativo y corporal como una relación tensa entre estructuras de poder y mortalidad humana. Tres de los cinco artistas trabajan en México y abordan diversos enfoques y procesos. Por ejemplo, las propuestas de Humberto Duque consisten en mostrar silenciosas animaciones dibujadas a mano que ilustran el acto de creación y destrucción.

Otro trabajo de Mauricio Limón, *Hikuri*, utiliza el lenguaje del electroencefalograma para comparar regiones espaciales y temporales, tanto del cerebro como de la naturaleza, para examinar la relación de los individuos con la tecnología médica. A través de líneas negras que fluyen en una pantalla blanca —semejante a un paisaje oceánico— imita el patrón y ritmo cambiantes de las líneas características de la respiración humana; la inhalación y exhalación lentas y reguladas de un cuerpo conectado a una máquina.

Otra obra de Limón aborda el trabajo y la estructura de clases sociales de México, para realizarlo el artista contrata a trabajadores manuales que ejecutan gestos repetitivos inherentes a su trabajo diario, al final Limón transforma los gestos banales en canciones y bailes coreografiados para glorificar a los trabajadores y trascender las restricciones de su estatus social.

Verena Grimm también investiga el sistema de clases económicas en la Ciudad de México. Su video *Power-Structures* (2007) muestra el barrio Bosques de las Lomas, donde grandes estructuras de hormigón abruman los frágiles bosques naturales que dan nombre a la zona. Mientras que Tatiana Parceró utiliza un punto de vista único para llevar al espectador a cazar, siguiendo un rastro de puntos y salpicaduras de sangre. Completan la exposición dos videos de Héctor Zamora que cuestionan la entrega del poder a través de *White Noise-Shed 6 Installation* (2011), donde el artista filma cientos de banderas blancas en una playa de Nueva Zelanda.

Cosmopolitanism desarrolla la idea de que toda la humanidad pertenece a una sola comunidad moral —definición menos conocida de la palabra—. Así la acepción del concepto permite contextualizar las obras dentro de la perspectiva más amplia de la moral humana y facilita una interpretación amplia de las obras.

3.1.1 DAYANITA SINGH. ESTUDIO DE CASO

El cosmopolitismo se reconoce como una estrategia que permite o colabora en la ampliación de horizontes, aporta nuevas vías para la conexión con otras sociedades, culturas y pensamientos, no sólo a través de la migración, también por medio del diálogo. El cosmopolitismo aunado a la globalización, permiten ubicar y reconocer al *Otro artista*, ser que habita en el mundo global e interesado en el discurso de los “territorios”, que reúne, crea, cuestiona, relata y expone información icónica sobre temas universales. Artista que a través de sus obras descubre, analiza y expone aspectos del mundo actual como: democracia, justicia, otredad, migración, desarraigo, diáspora.³⁸⁶

Respecto a estos temas, Dayanita Singh constituye un paradigma, ya que sus obras aluden al cosmopolitismo. Nace en Nueva Delhi en 1961. En sus propuestas artísticas utiliza la fotografía para reflexionar y ampliar las formas en que se relacionan individuos e imágenes. Sus fotografías se presentan en los museos, como cuerpos de trabajo interconectados, repletos de posibilidades, tanto poéticas como narrativas.

Singh también ha realizado algunas publicaciones que forman parte importante de la práctica de la artista. En sus libros —a menudo realizados en colaboración con el artista Gerhard Steidl— experimenta con formas alternativas de producir y ver imágenes. Sus últimas propuestas se constituyen en torno a *libro-objeto* desarrollado a partir del interés en la posibilidad poética y narrativa de secuenciar y volver a secuenciar. Un tipo de obra que le permite a Singh crear e interrumpir una secuencia fotográfica simultáneamente.

Su trabajo se ha exhibido en museos alrededor del mundo, entre los que destacan Hayward Gallery, Londres (2013), Museum für Moderne Kunst, Frankfurt (2014), Art Institute of Chicago, Chicago (2014) y Kiran Nadar Museum of Art, Nueva Delhi (2016). Hasta el momento la artista es autora de doce libros: *Zakir Hussain* (1986), *Myself Mona Ahmed* (2001), *Privacy* (2003), *Chairs* (2005), *Go Away Closer* (2007), *Sent A Letter* (2008), *Blue Book* (2009), *Dream Villa* (2010), *House of Love* (2011), *File Room* (2013), *Museum of Chance* (2014) y *Museum*

³⁸⁶ Anna María Guasch, “La memoria de otro en la era de lo global”, en *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*, núm. 1, vol. 2, 2014, p. 81-91.

Bhavan (2016).³⁸⁷

Su obra se relaciona con el cosmopolitismo, en su acepción de negociación del sentido de pertenencia a un lugar a través de la subjetividad y convivencia con *Otros*. Ejemplo de esto es *Mona and Myself* (2001), propuesta integral que mezcla fotolibro con biografía, autobiografía y ficción. *Myself Mona Ahmed* marca la dirección en la que deviene la obra de Singh, pues constituye un proyecto de fotoperiodismo que comienza con el encuentro entre Mona Ahmed — eunuco— y Dayanita, cabe aclarar que, en realidad, la negativa de Mona para ser vista como *objeto* de tal proyecto fue lo que impulsa a Dayanita a producir, finalmente una "novela visual".

***Myself Mona Ahmed*, Dayanita Singh, 1989-2001**



Dayanita Singh. Fotografía de Mona y Ayesha. *Myself Mona Ahmed* (1990).



Dayanita Singh, Fotografía "To bless the newborn child, I am dancing in front of the house". *Myself Mona Ahmed* (1994).

³⁸⁷ Tomado de: <<https://dayanitasingh.net/about-2/>>. Consultado en febrero de 2021.



Dayanita Singh. Fotografía "My beautiful monkey Shabnam (my eunuch brother's name) that was killed by the Muslims. They said that a monkey is a Hindu god and therefore cannot live in a Muslim graveyard. So they poisoned him."
Myself Mona Ahmed (1999).



Dayanita Singh. Fotografía de Dayanita y Mona Ahmed, *Myself Mona Ahmed (2013).*

La propuesta de Singh utiliza varios textos relacionados con fotografías, así entretiene imágenes y literatura que va creando a lo largo de su amistad con Mona. Cabe destacar que la obra es mucho más que la historia de un viaje interior o un relato documental sobre una realidad social o identidad sexual diferente. Dayanita relata sus recuerdos de la infancia sobre los eunucos y establece una relación con su presente, además refiere al cambio de costumbres que van aconteciendo a través del tiempo y las enlaza con las transformaciones sociales y culturales en el presente.

Mona y Dayanita se conocen en 1989, cuando Singh realiza un rodaje para *The Times*, Londres. En la introducción de su libro, la artista establece que el proyecto tiene como origen "una forma de establecer mis credenciales como fotoperiodista, para demostrar que estaba a la par con los chicos en mi profesión dominada por los hombres. Cuando trabajas para los medios de comunicación, que

tienden a ver India sólo como exótica o desastrosa, una historia sobre los eunucos es imprescindible, junto a historias sobre prostitución, trabajo infantil, muertes por dote y matrimonio infantil".³⁸⁸

Después de comenzar el proyecto, Mona se percató que la publicación sería publicada por el Times de Londres, se preocupa y solicita a Singh devolverle la película, pues tiene parientes en el Reino Unido que no saben que es eunuco. Tras la petición, Singh devuelve la película y Mona la arroja a la basura. Si bien, este hecho puso fin a la asignación de la artista para la publicación, representa el comienzo de una amistad cuya importancia en la vida de la artista se va acrecentando con el tiempo.

Posteriormente, la fotógrafa encuentra acogida en el mundo privado de los eunucos como amiga de Mona. Incluso es invitada a las celebraciones del cumpleaños de la hija adoptada de Mona; Ayesha. En torno a este acontecimiento Singh describe que "siempre que pasaba por Delhi, caminaba hacia Turkman Gate y pasaba horas tumbada en la habitación de Mona". El vínculo que se forma entre la artista y Mona es evidente a lo largo del trabajo, su amistad crece y cuando Ayesha es alejada de Mona, recibe apoyo de Singh. Después de que alejan a Ayesha de Mona, las cosas cambian rápidamente, Mona tiene una pelea con los demás eunucos y es expulsada de su comunidad, entonces se muda a un cementerio, donde construye una casa sobre las tumbas de sus antepasados.

Así pues, las fotografías del proyecto capturan varios sentimientos de Mona: eufórica, melancólica, pensativa o afligida, son imágenes que permiten ver un lado que el mundo nunca llega a contemplar, ya que las experiencias y exposición a eunucos o *hijras*— como los llaman despectivamente— se limita a observarlos y retratarlos pidiendo limosna en los semáforos. Mientras que las imágenes de Singh refieren a personas invisibilizadas, pues rara vez se perciben en su totalidad, ya que no existe ningún acercamiento a éstos con la intención de comprender su realidad tal como la experimentan. Mona —como muchos— tiene dificultades; su búsqueda de identidad resulta incompleta, intenta *pertenecer* a una comunidad y a través de las imágenes Singh se comprende ese sentimiento omnipresente que hace que su libro sea tan atemporal.

³⁸⁸ Dayanita Singh, *Myself Mona Ahmed*, tomado de ><https://dayanitasingh.net/myself-mona-ahmed/>>. Consultado en mayo de 2021.

Su propuesta artística contiene cartas escritas por Mona dirigidas al editor, las cuales se presentan junto a fotografías de Singh. En la mayoría de las imágenes, la artista es cercana a Mona, situación que transmite una sensación clara de que las imágenes no sólo son el resultado de la dinámica entre una fotógrafa y su sujeto, sino que constituyen el acto de alguien que toma una foto de quien estima. Así, sus fotografías transfieren un nivel de empatía que simplemente no se puede descartar, ya que Singh pasa años fotografiando a Mona sin la intención de publicar las imágenes, característica de un trabajo muy personal.

En la narración desarrollada en el libro, Mona comparte recuerdos dolorosos: como el momento en que la policía la golpea brutalmente para quitarle a Ayesha. Singh acompaña estos relatos con fotografías que muestran la magnitud de las heridas de Mona; moretones en su pierna y la expresión de dolor en su rostro. Para completar esta escena, Mona narra su sentir después del incidente: “Empecé a odiar tanto a los humanos que empecé a adorar a los animales y los convertí en mi familia. Tenía un Doberman, un mono, cuatro conejos y dos docenas de patos.”

Singh alude a esta situación para transmitir la empatía que siente hacia ella: “Mona ha intentado repetidamente recrear una familia para sí misma. Una vez más, tiene un ejército de animales, y todos los niños pequeños que viven alrededor del cementerio se reúnen alrededor de su televisor. Sin embargo, su soledad interior la está devorando, la sensación de que no pertenece a ninguna parte, de que es una marginada entre los marginados”.³⁸⁹

En este sentido, la obra de Singh, se constituye, como crónica y memoria, las cuales atraviesan fronteras sociales y barreras de clase, y se insertan en un país que mantiene muchas estratificaciones sociales. Frente a esto, las propias palabras finales de Singh son como una herida abierta:

Ahora que estoy pensando en qué ciudad y país me gustaría vivir, qué tipo de hogar y familia me gustaría tener, mis dos preocupaciones principales son mi propia fotografía, que está profundamente arraigada en la India, y mi más querida amiga Mona. Más que mi madre, más que mis amigos y mis hermanas, me preocupo por Mona.

³⁸⁹ Dayanita Singh, *Op. cit.*

A través de su propuesta, Singh permite reflexionar sobre el papel de las expresiones artísticas y su desempeño en el establecimiento de vínculos y soportes para constituir subjetividades y negociaciones; características distintivas del cosmopolitismo. Dayanita expresa:

En esta sociedad nuestra, dominada por las clases sociales, no habría ningún punto de encuentro para Mona y para mí si no fuera por la fotografía. La fotografía me llevó a ella, pero no fue la fotografía lo que sostuvo nuestra relación durante más de 12 años.³⁹⁰

A lo largo del tiempo la fotografía de vez en cuando sin la intención de publicar las imágenes, y sólo muchos años después, posterior a la expulsión de Mona de la comunidad eunuco, cuando Mona se convierte en una marginada entre los parias es que Singh decide contar su historia junto a Mona.

Cabe reconocer que Mona vive en un doble exilio y es cuando comienza a cuestionar su identidad, pues para ella era completamente nueva. Quiere narrar cómo era no estar ni aquí ni allá, no ser hombre ni mujer, y finalmente, no pertenecer a los eunucos, pero tampoco a la gente común. Así, el libro contribuye a contar su propia historia, entrelazando realidad y ficción.

Una propuesta en la cual Mona es extremadamente crítica con sus imágenes y rechaza de inmediato aquellas que juegan —aunque sea inadvertidamente— con su rareza. Ella dicta cómo quiere ser vista y Singh no puede discutir con ella, nunca se fotografía seductora y omite mostrar su lado tímido, el cual emerge en compañía de los hombres.

Para finalizar, el cosmopolitismo surge inesperadamente en esta serie, Mona no se reconoce como parte de alguna comunidad, aunque todo el tiempo está cuestionando su *pertenencia*, no es hombre ni mujer, tampoco es eunuco, pues es rechazada por estos, y definitivamente no es una persona común. Dayanita revela en su obra la capacidad de Mona para tratar de establecer y mantener lazos con lo que cree que la define como individuo, mediante sus imágenes destaca la agencia que Mona utiliza mientras establece una relación en cada contexto distinto en el que se va desarrollando, primero como parte de los eunucos y después en el

³⁹⁰ Dayanita Singh, tomado de <<https://dayanitasingh.net/myself-mona-ahmed/>>. Consultado en abril de 2021.

panteón donde es exiliada.

Así pues, la obra permite reconocer a Mona en su devenir: primero como parte de una comunidad y después como exiliada de los eunucos, una metáfora de la migración que posibilita percibir el respaldo de la pertenencia a una comunidad o nación y la vulnerabilidad que conlleva dejar de ser parte de ésta. En este sentido, el arte permite conocer microhistorias que se expanden para hablar de aspectos más generales que involucran a toda la humanidad, pues la migración es un problema derivado de lo que sucede en todo el mundo, por tanto, concierne a todos involucrarse para su solución.

PARTE 6. METODOLOGÍAS IMBRICADAS: ETNOGRAFÍA E HISTORIA DEL ARTE. COMPROMISO CRÍTICO DE LA SOCIEDAD

6.1 RELACIÓN ENTRE ETNOGRAFÍA Y ARTE. MATERIALIZACIÓN EN EXPOSICIONES ARTÍSTICAS

Establecer vínculos entre etnografía e historia del arte permite comprender la complejidad que subyace en los procesos de inserción de la estética en la vida social; además, contribuye para entender que algunos artistas abordan objetos de estudio que salen del campo de la investigación o crítica, pues se intercalan en las dimensiones de lo real social para cuestionar conceptos como: *cultura, migración, adaptación, agencia y desplazamiento*. En este sentido, la imbricación entre arte y etnografía se confirma a través de distintos formatos constituidos, ya sean obras, modos de trabajo —académicos o artísticos— y encuentros como exposiciones o bienales.

Ahora bien, las exposiciones que relacionan arte y etnografía, ponen en tensión el desplazamiento del *objeto etnográfico* entre espacios de estudio y exhibición; lo cual implica reconocer en los objetos, tanto cualidades estéticas como propiedades de evocación que sugieren “herencia ajena”.³⁹¹ De manera que el sistema de representación o exposición que vincula a espectadores con exhibiciones etnográficas los enfrenta a restos de “otra vida”, ya que el objeto permite captar la expresión de la realidad material de una cultura.³⁹² Así, la experiencia con el objeto etnográfico reemplaza otra experiencia más compleja y desafiante: la confrontación directa con otro mundo.

Por lo anterior, cabe señalar que algunas propuestas artísticas pueden identificarse con base en el reconocimiento de los materiales utilizados para producirla, entonces, la percepción de las cualidades plásticas no sólo proporciona

³⁹¹ El valor asignado a estos objetos es su capacidad para testificar sobre las culturas humanas, así como un pasado común que testifica un estudio asociado con la superioridad.

³⁹² Berta G. Ribeiro, Lúcia H. Van Velthem, “Coleções etnográficas: documentos materiais para a história indígena e a etnologia”, en *História dos índios no Brasil*, Carneiro da Cunha, Manuela (ed.), Brasil: Companhia das Letras, Secretaria Municipal de Cultura, FAPESP, 1992, p. 103-112.

una comprensión de los procedimientos técnicos utilizados en la creación de la obra, sino también una comprensión del papel que el autor asigna a cada decisión, lo cual influye de manera importante en la percepción del significado de la obra.³⁹³

A diferencia de las colecciones de arte, las colecciones etnográficas se organizan mediante una acumulación ilimitada de elementos; así, cada objeto puede ser abordado como testimonio de vida y su conjunción representa aspectos culturales de diferentes grupos sociales. Además, en el contexto de la museología, la presencia de cada pieza obedece a una lógica expositiva que neutraliza las tensiones con el sistema del arte, al tiempo que “congela en su alteridad atemporal”.³⁹⁴ De esta manera, el criterio principal para la selección de piezas expositivas no toma en cuenta la calidad artística en el sentido tradicional, ya que todos los elementos recopilados pueden mantener diversos grados de interacción, al final lo que interesa es reconstruir un *sistema material*³⁹⁵ que coincide con un contexto situacional preestablecido por los objetivos del museo donde se lleva a cabo.

En este sentido, las colecciones etnográficas, además de una gran cantidad de objetos y herramientas reunidas para comprender la forma en que los individuos convierten los recursos naturales en bienes culturales ofrecen documentación del encuentro del etnógrafo con la realidad material de una cultura, a través de diarios de campo, fotografías, informes, dibujos, películas y declaraciones grabadas.

Por lo anterior, resulta oportuno recordar que a lo largo de la década de los noventa algunos eventos artísticos a gran escala —como bienales o trienales— se vuelven cada vez más globales, contrario a las exposiciones nacionales que reflejan

³⁹³ Sobre la relación entre *imagen* y *expresión* plástica, Julien Greimas comenta el método desarrollado por Diderot para abordar de manera equitativa, “una parte ‘ideal’”, según la tradición, y “una parte en la que exalta el ‘hacer’ del artista”. La dualidad de visiones, que se amplifica a través del contacto con los artistas en sus estudios, reitera, según Greimas, la afirmación de que “un objeto semiótico, más que un dato, no es más que el resultado de una lectura que lo construye”. Además, es necesario considerar la “ruptura epistemológica”, que desde principios del siglo XX ha ido creando objetos que parecen despojados de rasgos figurativos. Julien Greimas Algirdas, *Dicionário de Semiótica*, San Pablo: Editora Contexto, 2013, pp. 82-83.

³⁹⁴ Mieke Bal, *Double Exposures: the subject of cultural analysis*, Londres: Routledge, 1996, p.174.

³⁹⁵ Roberto Cardoso define *sistema material* como una “unidad interactiva compleja de comportamientos, ideas y objetos polarizados alrededor de cada elemento individual de una cultura material; o, más precisamente, un conjunto de objetos e ideas asociados a ellos, entre los que existe un alto, aunque variado, grado de interacción”. Roberto Cardoso de Oliveira, *Sobre o pensamento antropológico*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003, p. 38.

un modelo más local, lo que genera críticas cada vez intensas, pues se perciben como anacrónicas en comparación con los espacios artísticos globales enfocados en temas como globalización, migración y cruce de fronteras; además, resultan limitadas en torno al alcance de los debates presentes en cada nación respecto a éstos fenómenos.

Así pues, surgen exposiciones que reconocen diferencias y tensiones inherentes entre conceptos *estéticos* y *críticos*, entre *diversidad social* y *diferencias culturales*; o entre identidades *nacionales* y *seculares*, por un lado, e identificaciones *étnicas* y *religiosas*, por el otro; o bien, entre *derechos cívicos de indígenas* y *derechos humanos de extranjeros*.

Cabe reconocer que la gran herencia del pensamiento post-iluminista crea un modelo de relaciones globales donde el concepto *distancia* —particularmente en el campo de la investigación etnográfica— delinea un paradigma espacial que interrumpe la contigüidad temporal con una amplia variedad de escenarios culturales que son asumidos como incompatibles en torno a la concepción moderna de *identidad social*, discrepancia que separaba *adentro* y *afuera*, al tiempo que ocasiona un pensamiento filosófico que da origen a décadas de exploración y descubrimiento que acentúan las diferencias respecto a los *Otros* estudiados.

Posteriormente, la etnografía tiene un impacto importante en el mundo de las formas y producción visual, no sólo a través de su producción de investigación, o del marcado interés por la alteridad radical, sino por el momento en que la cámara fotográfica irrumpe el campo de la investigación de la *poética etnográfica*³⁹⁶ y rompe con la medida crítica de distancia entre lo *cercano* y lo *lejano* proyectada en el mundo de la poética etnográfica. De esta manera, se derrumba la imagen del hombre alejado de la sociedad moderna perteneciente a una cultura externa, y la distancia que se intentaba mantener a través de la diferencia y alteridad es sustituida por *cercanía*; percepción que inquieta tanto como regocija, pues contribuye a replantear algunas coordenadas dentro de las culturas nacionales.

Frente a lo anterior, *Intense Proximity* es una exposición paradigmática que permite analizar la relación entre el arte y la etnografía desde una serie de

³⁹⁶ *Poética etnográfica* es una forma de no ficción creativa, comunicación erudita y método de investigación crítico-creativa refinada, matizada y sutil.

direcciones programáticas sobre las formas de compartir el espacio, la experiencia social y el antagonismo estético sin recurrir a referencias obvias marcadas por *políticas de identidad, etnocentrismo y mitos de cohesión cultural nacional*. Así, *Intense Proximity* sugiere cierta aproximación del público con las obras artísticas, además de algunas combinaciones metafóricas que exacerban la relación entre arte y sociedad.

El objetivo del proyecto, según lo establece el curador principal Okwui Enwezor, consiste en pasar de la idea de espacio nacional, como lugar físico constituido a un espacio fronterizo que asume constantemente nuevas morfologías —local, nacional, transnacional y geopolítica, entre otras.³⁹⁷ Así, la exposición marca uno de sus ejes principales: el legado crítico de la etnografía de la primera mitad del siglo xx y la continua fascinación del arte contemporáneo por explorar la poética etnográfica.

En la introducción del catálogo, Enwezor explica: “parece que nuestro tiempo es emblemático, e igualmente traumatizado por el colapso de la distancia”.³⁹⁸ Argumento basado en la afirmación de que el “trabajo de campo” del curador y del etnógrafo son similares en la medida en que cada sujeto viaja para descubrir al *Otro*, más allá de las fronteras del territorio habitado por cada uno de ellos. En opinión del curador, su pasión por los viajes surge “de una serie de desvíos, desorientaciones y desarticulaciones de geografías culturales reasignadas frente a las rápidas reconfiguraciones”.³⁹⁹

En la exposición, el reconocimiento de documentos etnográficos señala diferentes enfoques, de acuerdo con la mirada de quien los produce. De hecho, en una de las salas; una larga vitrina inclinada muestra un conjunto de dieciocho dibujos y treinta y siete fotografías realizadas por el antropólogo Claude Lévi-Strauss durante su estancia entre los indígenas Kadiwéu en Brasil. Documentos que manifiestan un estilo, óptica o poética de observación que examina diferentes registros de fenómenos culturales, sociales y naturales que, según el curador, caracterizan un tipo de formato de documento o género.⁴⁰⁰ Para definir este tipo

³⁹⁷ Okwui Enwezor, Mélanie Bouteloup, et. al. (eds.) *Intense Proximity: An Anthology and the Near and the Far* (catálogo de exposición) La Triennale, Paris: Palais de Tokyo, 2012, p. 8.

³⁹⁸ Okwui Enwezor, *Ibidem*.

³⁹⁹ Okwui Enwezor, *Op. cit.*, p. 9

⁴⁰⁰ Okwui Enwezor, *Ibidem*.

de objetos, Enwezor ocupa el término *forma etnográfica* para distinguirlos de lo *poético etnográfico* presente en la obra de algunos artistas contemporáneos.

Cabe reconocer que algunas imágenes relacionadas con la etnografía pueden provocar interés por lo diferente, pues para algunos espectadores sólo es necesaria un poco de naturaleza exuberante, mientras que para otros, el paisaje necesita ser ocupado por seres reconocibles. Así, las posibilidades son infinitas, al igual que las formas de crear un lugar ideal. Lo importante es que para que el deseo se mantenga siempre en suspensión, lo que uno ve debe alejarse del todo de lo familiar, pues la proximidad neutraliza la atracción.

Por lo anterior, referir a *regímenes de verdad* permite a los autores incluir la definición de *discurso colonial* formulada por el profesor de literatura Peter Hulme, como un conjunto de prácticas lingüísticas unidas por una visión común de las relaciones coloniales, discurso que debe ser sustituido por una etnografía más reflexiva y experimental.

Para llevar a cabo la sustitución antes referida, Enwezor utiliza las fotografías y dibujos de Claude Lévi-Strauss que realiza durante su estadía de ocho años en Brasil y establece un paralelismo entre la documentación visual y la escritura de *Tristes Tropiques*, en la cual el lenguaje deja de ser meramente instrumental y el relato puramente científico para expresar una posición respecto a la tribu Kadiwéu, así como para apuntar cierta *imaginación etnográfica*, a través de la cual lo exótico permanece misterioso.⁴⁰¹ De esta manera, el texto escrito expresa la voz de un sujeto mediante el testimonio de contacto con las personas que conoce en sus expediciones, al tiempo que los documentos fotográficos son realizados mediante una espontaneidad que parece intentar neutralizar el poder intrusivo de la fotografía.

Intense Proximity recupera algunas imágenes del contexto de *Tristes Tropiques* que contribuyen a enmarcar y mostrar junto a notas manuscritas el trabajo de campo del autor. Con esto, Enwezor intenta destacar el anacronismo y universalismo como cualidades inherentes a cualquier imagen etnográfica.

⁴⁰¹ La relación con el libro *Tristes Tropiques* se desarrolla en la introducción del catálogo de la exposición. Por tanto, es posible asumir que el discurso curatorial engloba tanto situaciones de la exposición como en los textos del catálogo, y que el contexto marcado por este último es donde se presenta la *poética etnográfica* de Lévi-Strauss como resultado de procedimientos gráficos y escritos, a través de los cuales se expresa lo etnográfico.

Después de todo, antes de ser documentos etnográficos, son un conjunto de fotografías y dibujos. Así pues, la distancia que separa a la tribu kadiwéu del público que visita una exposición de arte contemporáneo en París sigue siendo enorme. Frente a esto, cabe subrayar que en el pasado el estudio de los individuos tiene como objetivo conocer “las primeras etapas de la cultura humana”, por tanto, la relevancia de los documentos visuales etnográficos queda restringido al estudio de cada etnógrafo.

Resulta importante señalar que las imágenes etnográficas se construyen desde el desplazamiento y, al mismo tiempo, relegan a su destinatario, ya que muestran a los individuos sin la presencia de quienes los estudian, como si todos los espectadores pudieran verlos de la misma forma. De esta manera, resulta más difícil convertirlos en “uno de nosotros”, ya que las imágenes se vuelven más seductoras a medida que se alejan hacia la periferia lejana, hacia un espacio utópico. En este sentido, el desplazamiento que produce una imagen etnográfica y su invitación a dejar atrás lo conocido sigue cuestionando la supuesta *cientificidad* de la imagen.

Es importante reconocer que pese al emplazamiento, las páginas del libro *Tristes Tropiques* pueden ser mostradas en un territorio alejado de la explicación científica, es decir, en la Triennale, las imágenes rechazan autonomía automáticamente, pues su valor es histórico y dependen del contexto del trabajo de campo que resultó de uno de los estudios antropológicos más influyentes del siglo xx. De igual manera, son imágenes que se constituyen como objetos de una colección etnográfica; el conjunto de dibujos y fotografías de Claude Lévi-Strauss que conforman el paradigma de la visión del etnógrafo.

En conjunto, la exposición *Intense Proximity* evoca antagonismos culturales de un mundo que, según su director artístico Enwezor percibe como “traumatizado por el colapso de la distancia”.⁴⁰² Cabe señalar que esta retórica esquemática curatorial que reúne obras cercanas y lejanas, del pasado y de la actualidad, unas frente a otras constituye un principio organizador que enfatiza tensiones. Así pues, la ambición de la muestra reside en la elaboración de Enwezor de —lo que él llamaba— una *interacción en capas* entre arte y etnografía.

Ahora bien, la exposición resalta el prolífico punto de partida del director de

⁴⁰² Enwezor, *Op. cit.*, p. 10.

la Haus der Kunst, a través de obras fundamentales de los antropólogos franceses de la primera mitad del siglo xx: fotografías de Marcel Griaule y películas de Jean Rouch —entre otros etnógrafos— que se entremezclan o contraponen con el arte producido recientemente. De este modo, las yuxtaposiciones insisten en las fracturas entre arte y etnografía.

Con la ayuda de las curadoras Mélanie Bouteloup, Abdellah Karroum, Emilie Renard y Claire Staebler, la exposición aborda una cuestión global y poscolonial que intenta plantear la pregunta ¿qué sucede cuando se derrumba la distancia entre el colonizador y el sujeto colonial, o, en trazos más amplios, los que separa cerca y lejos, visible e invisible? Esto puede ser traducido en lo que Enwezor identifica como *proximidad intensa*, definiéndolo como “el grado de cercanía en el que las identidades y experiencias culturales, sociales e históricas comparten y coexisten dentro del mismo espacio, al tiempo que exponen las líneas de falla del antagonismo cultural”.⁴⁰³ Cuestión promovida por un estado de contacto que algunos conservadores de derecha, políticas proteccionistas y xenófobos intentan prevenir en la medida de lo inhumanamente posible, y para lo cual Enwezor, por el contrario, presiona estéticamente en forma de *intensa proximidad*.

Cabe recordar que la exposición se gesta en un contexto de anatomía cultural y política actual que caracteriza a Francia llena de fricciones étnicas, sutiles intolerancias religiosas sancionadas por el Estado, y un temor general a su propia historia colonial. Así la muestra intenta ofrecer una oportunidad perfecta para profundizar en estos temas.

Intense Proximity es presentada con sensibilidad y matices, curatorialmente virtuosa como cualquier exposición de la misma talla y naturaleza, se lleva a cabo en el Palais de Tokio con ciento trece participantes distribuidos entre los tres pisos del recinto. El curador combina “imágenes y modelos de examen de la realidad” para proponer un viaje que inicia con las obras expuestas e intenta ir más allá del campo del arte, pues la dualidad *proximidad-distanciamiento*, constituye un movimiento fundamental dentro del discurso expositivo que conforma una nueva manera de ver la imagen etnográfica como un entorno para el espectador.

Antes de revisar otra exposición, vale la pena detenerse para analizar el desplazamiento de las prácticas artísticas contemporáneas hacia la etnografía, y

⁴⁰³ Enwezor, *Ibidem*.

enfocarse en una pregunta planteada por la filósofa Gayatri Chakravorty Spivak⁴⁰⁴ “¿puede hablar el subalterno?”, un planteamiento que representa un punto medular en la teoría social contemporánea; la pregunta y en consecuencia su respuesta no pueden ser tomadas de forma literal, ya que el argumento apunta al silenciamiento estructural del subalterno dentro de la narrativa histórica capitalista. Es claro que el subalterno “habla” físicamente; sin embargo, su “voz” no adquiere estatus ideológico —en el sentido planteado por el crítico literario Mijail Bakhtin⁴⁰⁵—, es decir, el subalterno no es un sujeto que ocupa una posición discursiva desde la que puede hablar o responder. Por tanto, Spivak señala que aunque el subalterno es silenciado no significa que no exista.

Este razonamiento también es cuestionado en las propuestas artísticas, ya que, a pesar de que el migrante es protagonista de éstas, no significa que su voz sea escuchada. Si bien es cierto que muchas obras refieren a la migración y transmiten los sentires y experiencias de los inmigrantes, también es cierto que las propuestas artísticas son mediaciones que modulan y enfatizan que los subalternos no están en condiciones de expresarse y hablar por sí mismos sin la intervención del arte o de los etnógrafos, al tiempo que cuestionan la eficacia de los procesos de adaptación e integración de los desplazados en los lugares a los que llegan; esto es, los artistas analizan algunos casos de estudio o incluso proyectan sus vivencias en sus obras para referirse a las políticas de integración, que más que integrar, aíslan las diferencias, esto queda muy claro en el uso que tiene el Estados de los refugios para migrantes.

Una vez aclarado esto es preciso continuar con otra exposición que materializa la relación entre arte y etnografía: *The Tropics. Views from the Middle of the Globe* (septiembre 2008-enero 2009), realizada por Goethe-Institut y Museo Etnológico Staatliche Museen zu Berlin que investiga el mito de *los trópicos*, a través de la yuxtaposición de obras de arte contemporáneas y premodernas.

La muestra se enfoca en el vínculo artístico contemporáneo con el mito de los *trópicos*, fenómenos que se yuxtaponen a través de objetos históricos de la zona definida geográficamente como trópicos. Así, creaciones de África, Asia, Oceanía y

⁴⁰⁴ Véase: Ranajit Guha y Gayatri Chakravorty Spivak (eds.), *Selected Subaltern Studies*, Oxford: Oxford University Press, 1988, pp. 89-128.

⁴⁰⁵ Véase: Bakhtin, *Estética de la creación verbal*, Tatiana Bubnova (trad.), México: Siglo XXI, 1999, pp. 256-289.

América tropical cedidas por el Ethnologisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin, —algunas de las más importantes del mundo— entablan un diálogo con obras de quince artistas contemporáneos de Alemania, España, Brasil, Gran Bretaña, Vietnam, Indonesia, Perú y Sudáfrica. La exposición tiene como objetivo crear un acervo de imágenes incorruptibles y resistentes frente a las crisis que permiten una visión no jerárquica del mundo.

La idea general consiste en *re-estetizar* el tema de los trópicos y evitar puntos de vista políticos y económicos para concentrarse en la cultura como contrapeso. En lugar de reincidir en debates unidimensionales sobre la pobreza — hambre, violencia o crisis políticas—, a través de burdas generalizaciones, pretende ofrecer un vistazo de la complejidad artística y la riqueza estética de los trópicos de una manera que pone en tensión algunos términos originados en los países del norte.

Cabe recordar que el concepto *trópico* se construye culturalmente, no sólo para quienes viven fuera de estos, sino también para quienes los habitan, pues las interpretaciones y formas de verlos se aproximan a una biblioteca de imágenes o un museo de fantasía, incluso en la actualidad muchos artistas continúan dando forma a la visión de trópicos.

La exposición comienza con la proyección europea de trópicos, al tiempo que refleja esa construcción a través de una ambivalencia que se manifiesta en diferentes enfoques de tres curadores: Alfons Hug muestra obras de artistas no sólo contemporáneos de los trópicos, sino también de artistas que, aunque no son de los trópicos se enfocan en estos. Mientras que Viola König agrupa objetos bajo el título “Colores y sonidos de los trópicos” para explorar las características comunes de ciertos aspectos del arte de los trópicos. Por último, Peter Junge presenta ejemplos de arte de los trópicos sobre temas básicos de las sociedades humanas, cuyo único rasgo común es la asignación a culturas que pertenecen a la región geográficamente definida como trópicos.

Cabe destacar que respecto al discurso sobre los trópicos, la apertura de esta situación es algo positivo, pues ayuda a deconstruir la imagen de éstos propuesta por Europa, al incluir nuevas visiones del tema. Así pues, la exposición intenta crear un puente entre algunas obras que surgen en tiempos premodernos y obras contemporáneas, y evita caer en el lugar común que el modernismo sugiere,

por ejemplo; las referencias de Picasso al arte africano o de los expresionistas alemanes a la escultura melanesia, que ya han sido estudiadas en otros lugares.

The Tropics. Views from the Middle of the Globe considera al arte premoderno por su lenguaje formal, riqueza de formas, contenido espiritual y capacidad de involucrar al espectador en un diálogo para contraponerlo con arte contemporáneo por su alto grado de reflexividad y potencial crítico. Los puntos de contacto los proporciona el hecho de que varios artistas contemporáneos se apropian sistemáticamente de elementos de culturas antiguas e incorporan temas antropológicos o etnológicos en sus obras.

En suma, este tipo de exposiciones enfatizan las diferencias sincrónicas y diacrónicas de las manifestaciones producidas en distintos contextos, al tiempo que contribuyen a deconstruir conceptos etnográficos desarrollados en Europa, a través de una mirada que intenta complejizar objetos para leerlos como obras de arte y, así contribuir en la construcción de una nueva definición del término y su asociación con lo primitivo o subalterno.

6.2 EL ARTISTA FRENTE A LA RELACIÓN DE LAS PERSONAS Y LOS ESPACIOS, METODOLOGÍA TRANSDISCIPLINAR ARTE Y ETNOGRAFÍA

Establecer la relación de personas y espacios implica referirse a la etnografía, método de estudio utilizado por antropólogos para describir costumbres y tradiciones de un grupo humano, disciplina que contribuye para conocer la identidad de una cultura humana que se desenvuelve en un ámbito sociocultural concreto. Así, la etnografía recurre a la observación participante del antropólogo durante un periodo de tiempo en el que se encuentra en contacto directo con el grupo a estudiar, al tiempo que asume un rol activo en las actividades cotidianas de la comunidad.

De esta manera, el trabajo en campo desarrollado por la antropología se conforma como un método en donde confluye el quehacer práctico con la reflexión teórica. Un modelo que produce eco en el arte contemporáneo; por una parte, mediante el discurso textual que observa el mundo social como orden simbólico, y por otro, a través del vínculo del referente y su contexto. Así pues, el artista trata de realizar un proceso en el cual incide en la cultura de un sitio y paralelamente,

aprende de la cultura en la que está inmerso.

En este sentido, cabe destacar el giro etnográfico en el arte contemporáneo, pues ofrece una oportunidad para un arte comprometido, aunque también puede caer en lo que apunta Hal Foster y esencializar las identidades del *Otro* o de proyectar las imágenes del *yo* sobre una otredad idealizada.⁴⁰⁶ Así pues, los enfoques etnográficos pueden presentarse como una alternativa, ya que constituyen un ámbito en el que —desde las particularidades de la vida y la cultura— se accede a la puesta de las realidades diferenciadas, de esta manera, la etnografía no sólo se refiere a la mera descripción de la realidad social, sino que también se empeña en proporcionar un acceso a la diversidad y su complejidad, no solo para asumirla desde algún proceso unificador y homogeneizador, sino para reconocer las consecuencias prácticas de la diversidad y las multiplicidades.

Por lo anterior, la etnografía abordada desde la historia del arte se sensibiliza frente la historia y política, además procura conservar un método de exploración comprometido, un tipo de imbricación que ofrece resultados con cierta conciencia histórica que admite la posibilidad de distintas formas de recepción y pertinencia para distintos discursos del arte.

Cabe señalar que la reformulación constante de las diversas áreas del pensamiento encuentra un impulso fundamental en las miradas y proyecciones recíprocas de las disciplinas entre sí, pues el valor de los diálogos transdisciplinarios no sólo consiste en la confluencia de puntos de vista diversos, ya que la negociación y tensión que se da entre estos hace posible la emergencia de formas comprensivas y sutiles de interrogar la realidad, y permitir que las miradas etnológicas doten de nuevas herramientas y preguntas al arte para enfrentar los desafíos de los objetos contemporáneos que cuestionan la relación de las personas y los espacios.

Es importante reconocer que la imbricación entre metodologías constituye un compromiso crítico de la sociedad que puede constituirse, a través del planteamiento que ofrece el *giro etnográfico*, como forma de pensamiento que proyecta el resultado artístico como una mirada concreta de carácter

⁴⁰⁶ Hal Foster, "El artista como etnógrafo", en *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*, Madrid: Akal, 2001, p.186.

etnográfico⁴⁰⁷, enfoque que amplía el universo artístico para trascender de simple crítica o verdad revelada a un proceso de diálogo y mirada densa que explica ciertas estructuras lógicas; así, el arte toma una nueva y diferente dimensión.

Entonces, el giro etnográfico proviene de la coincidencia entre intereses de prácticas artísticas y planteamientos de la antropología en la década de los ochenta, momento en que se abandona el ejercicio del arte fuera del hombre y del arte en sí mismo para construir un espejo real y verosímil del mundo social y cultural, situación coyuntural de colaboraciones, acuerdos y entrecruzamientos entre arte y antropología que suceden en torno a multiculturalidad y así permitir la exploración de marcos, fronteras de representación y percepción. Así pues, las prácticas artísticas se extienden hacia el campo antropológico, debido a que ambas disciplinas tienen alcances y limitaciones en la cultura, por tanto, delimitan el alcance que otras disciplinas pueden tener sobre su propio territorio.

Finalmente, la naturaleza del espacio histórico en donde se desarrolla la antropología y el arte contemporáneo rechaza una delimitación estática de espacios y alcances, y dota de fronteras maleables que se adaptan a infinidad de factores que pueden alterarlas; desde la posición geográfica hasta el contexto de sus participantes. Así pues, la adopción de métodos comparados —tanto en teoría como en la práctica— contribuye no sólo a la antropología visual y al arte, sino que también alimenta diálogos con la antropología, en general, pues ambas disciplinas comparten ciertas interrogantes, áreas de investigación y metodologías en crecimiento, al tiempo que existe un creciente reconocimiento y aceptación entre estas áreas yuxtapuestas.⁴⁰⁸

6.2.1 JOSEP-MARIA MARTÍN. ESTUDIO DE CASO

Uno de los artistas interesados en la relación de las personas con los espacios es Josep-Maria Martín. Nace en 1961, vive y trabaja en Barcelona, Perpiñán y Ginebra, además de su trabajo artístico, se desempeña como profesor en Pole Artes Action, en Haute École d'Art et de Design, Suiza y en L'École Supérieure de Beaux-Arts de

⁴⁰⁷ Harold Pearce, "Beyond Paradigms: Art Education Theory and Practice in a Post Paradigmatic World", en *Studies in Art Education*, núm. 33, 1992, pp. 244-252.

⁴⁰⁸ Arnd Schneider, Christopher Wright (eds.), *Contemporary Art and Anthropology*, Oxford: Berg, 2006, p. 95-115.

Perpiñan, Francia.

En la elaboración de sus propuestas colabora con artistas, arquitectos, escritores, trabajadores sociales, diseñadores, médicos, investigadores y migrantes, entre muchos otros. Sus obras abren procesos participativos de investigación y análisis en contextos específicos que buscan fisuras en los sistemas sociales o personales y a partir de estas, realiza negociaciones, crea prototipos y posibles soluciones que lleva a la práctica, al tiempo que instaaura experiencias significativas, tanto para quienes participan en las obras como para los espectadores que las perciben en entornos artísticos. Cabe señalar que al artista le interesa superar el ámbito estético, por ello propone un desplazamiento que parte de la estética hacia la ética, una forma de trabajo que le permite visibilizar situaciones e intentar cambiarlas.

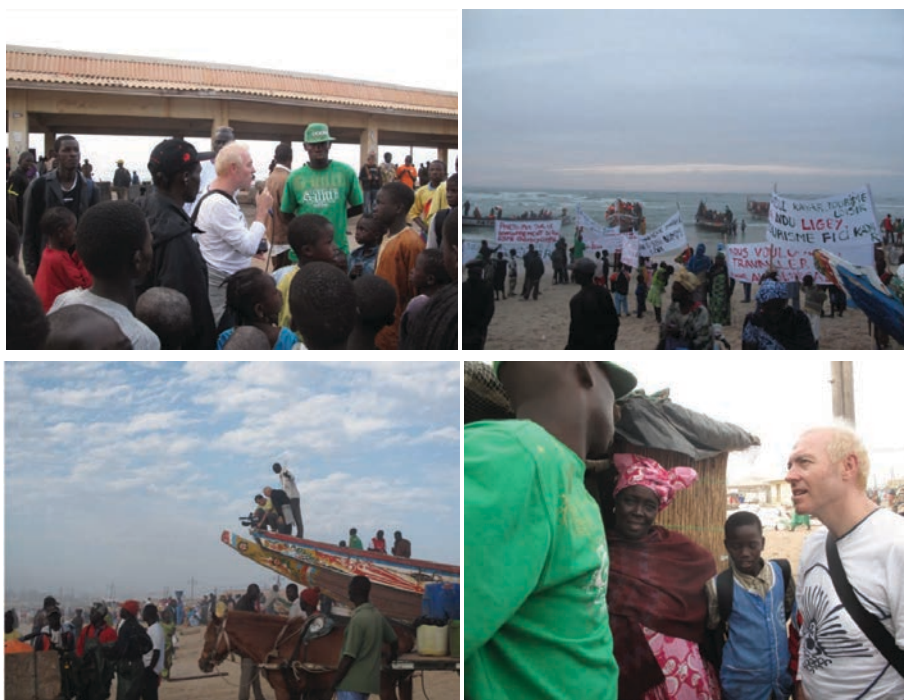
Las propuestas de Martín abordan distintas problemáticas sociales y políticas que devienen en un campo de experimentación que mezcla diferentes disciplinas y activismos. Sus obras visibilizan algunos de los abusos que ejerce la sociedad neoliberal sobre los ciudadanos y ofrecen una vía para repensar nuevas tácticas de intervención cotidiana; utiliza el arte para producir sinergias entre visibilizaciones y transformaciones sociales.

Algunas de sus obras establecen vínculos entre metodologías interdisciplinarias propias del arte y la etnografía, al tiempo que exponen la participación e implicación —tanto del artista como de sus colaboradores— en obras inclusivas que respetan las temporalidades de los lugares en los que se desarrollan, a través de un movimiento participativo.

Una casa digestiva para un piso patera para Lavapies, Josep-Maria Martín, 2009-2010



Josep-Maria Martín. Fotografías de proyecto. *Una casa digestiva para un piso patera para Lavapies* (2009-2010).



Josep-Maria Martín. Fotografías del artista en Kayar. *Una casa digestiva para un piso patera para Lavapies* (2009-2010).



Josep-Maria Martín. Fotografías de presentación. *Una casa digestiva para un piso patera para Lavapies* (2009-2010).

El artista percibe los lugares como espacios en los que acontecen cosas, un paradigma de esto lo constituye *Una casa digestiva para un piso patera*⁴⁰⁹ para Lavapiés, realizada entre 2009 y 2010, propuesta donde el artista explora la relación de las personas con los espacios. El proyecto comienza con la interrogante: “¿cómo ayudan los espacios en la memoria personal?” Martín concibe la casa como un lugar metafórico donde es posible *digerir* situaciones y convivir honestamente con uno mismo. A través de su propuesta, el artista cuestiona el espacio donde se vive y establece una analogía entre el sistema digestivo y el hogar como un organismo que permite procesar —absorber y desechar— la memoria personal y colectiva.

Una casa digestiva para un piso patera para Lavapiés forma parte de Madrid Abierto, Jorge Díez —director del proyecto— le propone a Martín un espacio en Lavapiés, barrio madrileño. Después de concebir la obra y realizar una investigación que implica entrevistas y varios meses de trabajo, se localiza a Mouhamadou Bamba Diop, senegalés que vive hacinado junto a algunos de sus compatriotas *sin papeles* en el barrio de Lavapiés. El artista le propone a Bamba reflexionar sobre su vida: referirse a su vida en el piso patera y también en Senegal, además de revisar el viaje en cayuco a través del cual Bamba accede al territorio europeo y plantear la intención de volver al país de origen para crear un futuro que ayude a los jóvenes de Kayar. En este punto, cabe destacar que la intención original del artista para singularizar el piso patera se modifica para proponer a Bamba un contrato que lo incorpora en el proyecto para ayudarlo a legalizar su situación migratoria.⁴¹⁰

Hacia el comienzo de la obra, Mamba cuestiona cómo el arte puede ayudarlo, pero al final comprende que la obra de Martín tiene una finalidad más allá de la contemplación o decoración. Después de llegar a un acuerdo, Martín y Bamba concluyen que la *casa digestiva* debe construirse en Senegal y no en Madrid, ya que la mente de los migrantes está en ese lugar. Así, el proyecto adquiere el objetivo de abastecer un espacio con herramientas para que los senegaleses que lo deseen, puedan tener la oportunidad de valorar la viabilidad de emprender un viaje hacia Europa para perseguir un sueño que al final es casi imposible cumplir.

⁴⁰⁹ Los pisos patera son apartamentos alquilados en donde viven varias personas.

⁴¹⁰ Tomado de: <<https://bit.ly/3pIzRb1>>. Consultado en marzo de 2021.

Por lo anterior, es importante subrayar que las obras de Martín conllevan una búsqueda de funcionalidad e integración, tanto con las personas que los protagonizan como con quienes van a convivir con éstas, ya que los proyectos se componen —además de estructuras efímeras o permanentes— de las posibilidades que pueden suceder entre personas y lugares, a través del paso del tiempo, al artista lo que le interesa es que sus piezas tengan, sobre todo, vínculos con ideas y sentimientos de los habitantes donde se encuentran.

Así pues, *La casa digestiva* forma parte de un proceso artístico y político que implica una subjetividad que permite un abordaje crítico de la complejidad del mundo, sobre todo del fenómeno de la migración. Las obras de Martín forman parte de un proceso de crítica social y ética que implican participación, investigación y análisis de un contexto específico que tiene resonancia y repetición en todo el mundo. *Una casa digestiva para un piso patera para Lavapiés* parte de una voluntad subjetiva y reflexiva, pues cuestiona y critica la realidad de los migrantes en Madrid.

De esta manera, sus piezas promueven la capacidad de agencia de quienes colaboran en los proyectos para así crear algo en común. Vale la pena mencionar que *La casa digestiva* también incluye un viaje a Senegal para dar seguimiento a la obra y desarrollar un proyecto socioeconómico, antes de partir a su lugar de origen los integrantes del piso patera se manifiestan, a través del siguiente texto:

Desde nuestro piso patera

Somos un grupo de senegaleses que llegamos a España en cayuco, soñando que en Europa podríamos desarrollarnos como personas y ayudar a nuestras familias y a nuestra Comunidad. Llegamos a Madrid después de un viaje suicida. Hoy vivimos diecisiete senegaleses en un pequeño espacio de Lavapiés. Reivindicamos ser, tener, hacer, estar, subsistir, ser amparados, sentir, pertenecer[...] En libertad.

Ser y ser reconocidos como personas cultivadas, formadas en el profundo respeto hacia los demás. Ser considerados ciudadanos de pleno derecho, aquí, allí y en cualquier parte. Ser y ser reconocidos como personas espirituales que creemos en Dios y su profeta, siempre desde el profundo respeto hacia otras creencias o descreídos.

Tener un hogar digno gracias a nuestro trabajo y esfuerzo para poder crear una familia y dejar un legado material a nuestros descendientes, que les ayude a progresar.

Hacer una labor digna que nos permita sentirnos plenos y realizados. Trabajar con los valores sociales que asumimos y respetamos y el cumplimiento de la ley. Hacernos oír para ser tenidos en cuenta en la formulación de las leyes y presionar para cambiar aquellas normas que nos hacen invisibles al resto de la sociedad.

Estar y ocupar un lugar en esta sociedad, asumiendo los valores culturales importantes y necesarios para la convivencia pero conservando nuestra identidad e invitando a cuantos nos rodean a que conozcan nuestras costumbres y nuestra cultura, tomando igualmente lo que consideren valioso.

Subsistir como senegaleses en un mundo de blancos manteniendo la fe y la esperanza, sabiéndonos con el alma en nuestra Tierra con nuestras familias, como la tienen todos los que tienen que partir y abandonar a los suyos en busca de una oportunidad.

Ser amparados y protegidos en nuestro derecho a un futuro mejor sin poner en peligro nuestras vidas. Ser protegidos de los oportunistas, las mafias y los mandamases que no hacen lo necesario para evitar la muerte de personas que buscan una vida mejor.

Sentir y sentirnos amados y respetados. Sentirnos visibles y escuchados. Sentir el sentir de los demás como algo nuestro y sentirnos tomados en cuenta. Sentir nuestras inquietudes y nuestras palabras escuchadas. Sentir frío, calor, amor, enfado, indignación, admiración...

Pertenecer e identificarnos como senegaleses dentro y fuera de nuestra tierra. Esto significa ser solidario por naturaleza y por convicción religiosa; amparar al débil, al que no tiene o al que no quiere; ser hospitalario y construir comunidad viviendo en paz con cuantos nos rodean; ser gracias a la fuerza que nos da la unión entre nosotros y el respeto a nuestras estructuras jerárquicas que facilitan la convivencia; tener el Corán como libro de cabecera y agarrarnos a nuestras creencias hasta nuestro último respiro.

...la libertad de irnos o de quedarnos, de desarrollarnos, de crear... La Libertad.

Ababacar Gningue, Aliou Badara Diouf, Assane Kebe, Bassirou Thioune, Daouda Kebe, Djibril Diop, Djibril Ndiaye, Ibrahima Gueye, Ibrahima Toure Niang, Madeguene Gueye, Modou Diouf, Modou Sall Ndiaye, Mouhamadou Bamba Diop, Mouhamadou Lamine Diatta, Moury Conde.⁴¹¹

Palabras que parecen condensar el sentir de miles de migrantes, donde aclaran sus intenciones y proyecciones; los motivos para decidir desplazarse y arriesgarse a

⁴¹¹ Tomado de <<https://bit.ly/3EHZytr>> Consultado en marzo de 2021.

vivir en otro contexto, en un lugar que proyectan como mejor, lleno de oportunidades para prosperar. Sin embargo, cuando ya se encuentran en el nuevo entorno, además de la falta de empleo y vivienda, los inmigrantes tienen que enfrentar varios obstáculos como el rechazo de las personas locales y la falta de respeto de sus derechos.

Por último, *La casa digestiva* logra crear, además de la visibilidad de la situación de los habitantes del piso patera —misma que se repite en diversos lugares del mundo—, una oportunidad para que Bamba pueda obtener un permiso para residir en España, sin duda, un cambio significativo en su estatus político, pero que desafortunadamente no es único, pues son miles de personas las que buscan refugio en Europa. En suma, la falta de oportunidad de adaptación y aceptación constituye una situación muy común que se va acrecentando con el tiempo, y frente a la cual el arte, aunque se enfoca en particularidades, contribuye a visibilizar historias que expresan casi la totalidad de la migración.

6.3 ESCENARIOS DE LA INTERACCIÓN. ARTISTA COMO ETNÓGRAFO

La historia del arte ha atravesado por diversos momentos de crisis, coyunturas donde las fronteras entre distintas disciplinas humanas comienzan a disolverse, lo cual conlleva un periodo de desestabilización y como consecuencia una introspección hacia los orígenes y la propia historia de la disciplina.

Respecto a esto, Hal Foster refiere a la colaboración del arte con la antropología en su texto *El artista como etnógrafo*⁴¹² y plantea que el arte contemporáneo ha sufrido un importante giro tras la emancipación del devenir posmodernista donde el artista —heredero de la abstracción minimalista y la descontextualización conceptual— se concibe como un individuo que trasciende los espacios creativos y reformula su etiqueta de *autor-creador*, reconociéndose de esta manera como parte de una cultura. Así, la amplitud de los límites intelectuales del arte logran abarcar las discusiones socioculturales que giran alrededor del feminismo, reivindicación homosexual, multiculturalidad, formas de referirse a los cuerpos o intersticios de la arquitectura formal, elementos que según Foster han

⁴¹² Foster, Hal, "El artista como etnógrafo" en *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*, Madrid: Akal, 2001, pp. 175-207.

ido adquiriendo importancia en el terreno antropológico.

Así pues, los trabajos de investigación y documentación —propios de la etnografía— realizados por artistas y previos a sus propuestas, resignifican el trabajo de campo como un *proceder* en la creación de obras dentro de comunidades abiertas —como las comunidades formadas por migrantes.

De esta manera, el encuentro entre etnografía y prácticas artísticas, además de la inmersión de artistas y sus obras en un mundo cultural más amplio y dentro de un giro etnográfico, plantea que es posible la idea de una nueva alianza crítica, en la medida que el autor de la obra se hace responsable de ser el voceador creativo de situaciones que la sociedad necesita cuestionar a través de marcos precisos de términos culturales vinculados con la antropología.

Lo interesante de las propuestas artísticas es que sitúan —en torno a los sentidos— elementos que socialmente son complejos de localizar sin acudir a elaboradas maneras teóricas que contribuyen a su planteamiento. En este sentido, el giro etnográfico vinculado con el arte supone un primer momento para encontrar un espacio donde dos disciplinas se encuentran y juntas llegan a un momento donde el arte adquiere un sentido de mimesis social en el encuentro del *Otro*.

En suma, el artista como etnógrafo hace suyo el mundo real, favorece la comprensión cultural y propicia una reflexión social, pues se interesa en la práctica como un paso en el proceso mediante el cual, una teoría se incorpora en una experiencia vivida y así es experimentada en el mundo físico, lo que conlleva a una contemplación reflexiva. Finalmente el imaginario etnográfico que recoge el artista contemporáneo: autocrítico e indisciplinar, corresponde a una forma particular de hacer que tiene su origen en la antropología y que facilita al artista crear sus propuestas.

6.3.1 FRANCIS ALÿS. ESTUDIO DE CASO

El artista como etnógrafo se interesa en su contexto social, en el *Otro*, así crea un espacio que sugiere posibilidades de intercambio para contribuir en la visibilidad y construcción de los demás. Tal es el caso de Francis Alÿs, nace en Bélgica en 1959 y en 1986 —como parte de su servicio militar— viaja a México con el objetivo de

“trabajar como arquitecto para organizaciones no gubernamentales”.⁴¹³ Un desplazamiento que marca una transformación en su ideología productiva y categorizaciones artísticas; así, México se convierte en su nuevo hogar y el sitio que le permite transmutar de su carrera de arquitecto a una práctica artística experimental.

Sus obras participan en numerosos eventos artísticos, como bienales en Habana, Venecia, Lima y Santa Fe, sus propuestas se exhiben junto a la de otros artistas en museos y galerías de Europa y América. Además tiene varias exposiciones individuales en Museo de Arte Moderno en Ciudad de México, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid, Centro Nazionale per le Arti Contemporanee en Roma, Kunsthaus en Zurich y Museum of Modern Art en Nueva York.

A través de su arte, Alÿs ofrece un punto de vista sobre la realidad social y política, sus obras invitan a la reflexión, plantean asuntos mediante estrategias que parecen insignificantes, pero refieren a problemáticas sociales importantes, además articulan enfoques que permiten ver el mundo con nuevas perspectivas. La práctica de Alÿs se ubica en una confluencia entre lo político, urbano, poético y algunas veces absurdo; el artista posee una singular habilidad para reunir estos elementos en profundas y sugerentes obras. De manera que sus proyectos son reconocidos como *acciones imaginativas*, obras performativas que refieren con frecuencia a temas tan diversos como asuntos políticos, condiciones laborales, fronteras territoriales, relaciones palestino-israelíes o a la guerra en Afganistán, por mencionar algunos.

Cabe destacar que las propuestas de Alÿs no se limitan al performance, también se expresa, por medio de pintura, fotografía y video, además de la recolección de objetos cotidianos. La atención de Alÿs se enfoca de manera simultánea, tanto en particularidades locales —que en ocasiones parecen mundanas—, como en relaciones globales que unen espacios particulares; así, el artista desarrolla paradigmas relevantes para cosmopolitas, pues su movilidad le permite reconocerse como ciudadano del mundo.

⁴¹³ Francis Alÿs y Russell Ferguson, “Interview”, en *Francis Alÿs*, Russell Ferguson, Cuauhtémoc Médina y Jean Fisher (eds.), Londres: Phaidon, 2007, p. 8.

Si bien su trabajo tiene una serie de marcas y señales que lo distinguen como: la vinculación entre acto y fábula, crítica de temporalidades de la modernización capitalista, y poética de cierta precariedad de la fenomenología de la urbe, una de las principales características de sus obras radica en la capacidad de reinventarse y en su negativa a establecer una rutina de producción. En este sentido, sus obras como sugiere el curador Cuauhtémoc Medina “ocurren en relación con grupos, geografías y representaciones sociales en extremo diversas, es decir, en términos de una especificidad siempre localizada actúan como una reflexión coordinada”.⁴¹⁴

Alÿs ha experimentado personalmente la migración, un desplazamiento ocurrido por razones personales, y aunque no es posible compararlo con las movi­lidades forzadas impuestas, a través de situaciones económicas, políticas, religiosas o étnicas, es pertinente proponer que su desplazamiento requiere de procesos complejos de mediación cultural. Como cualquier desplazado, el artista ha tenido que negociar entre diferencias culturales para establecer un lugar de enunciación que le permita acceder a su realidad inmediata.

Es importante recordar que el desplazamiento implica procesos de reconocimiento, exploración y crítica hacia lo que es percibido como un nuevo contexto, por tanto, el migrante requiere de la generación de nuevas cartografías para moverse en el territorio que le es ajeno, referencias no sólo físicas, sino también culturales e ideológicas de su nueva geografía. Así pues, los migrantes recurren a diferentes estrategias luego de una reubicación geográfica, algunos realizan recorridos por las calles o bien buscan integrarse a comunidades que les son familiares para encontrar una posición, un espacio físico y una actividad para adaptarse y formar parte del nuevo contexto.

Ahora bien, el artista como etnógrafo se configura a través del devenir de su propia vida, en una reflexión sobre su identidad, Alÿs realiza el proyecto *Turista* (1994), obra donde se inserta entre algunos trabajadores que ofrecen sus servicios para construir o reparar cuestiones domésticas: electricistas, plomeros, albañiles, entre otros. Estos se ubican a un costado de la Catedral en el centro histórico de la Ciudad de México y, a través de un cartel dan a conocer su “oficio” o especialidad,

⁴¹⁴ Cuauhtémoc Medina, “Un arte enjambre”, en *Francis Alÿs. Relato de una negociación*, Ciudad de México, catálogo de exposición Museo Tamayo, 2015, pp. 25-57.

así el artista retoma este sistema de comunicación para autodenominarse “artista”, se apropia de la estrategia de estas personas y cuestiona la identidad a partir de la realización de un trabajo, es decir, analiza si las actividades que se realizan comúnmente delimitan la identificación de los individuos. Así pues, el artista como etnógrafo contribuye para repensar la construcción de identidades y proporciona soluciones a experiencias culturales diversas y complejas que se van fusionando inevitablemente.

No cruzarás el puente antes de llegar al río, Francis Alÿs, 2008





Francis Alÿs. Fotografías de video e instalación. *No cruzarás el puente antes de llegar al río* (2008).

En relación con el desplazamiento Francis Alÿs desarrolla *No cruzarás el puente antes de llegar al río*, obra paradigmática que aborda, desde una perspectiva muy particular y participativa, este fenómeno tan complejo. Cabe mencionar que para entender el papel del artista como etnógrafo se revisará, tanto la planeación como la ejecución de la obra.

Realizada en el Estrecho de Gibraltar, ubicado entre España y Marruecos *No cruzarás el puente antes de llegar al río*, se lleva a cabo el 12 de agosto de 2008, tratando de cumplir con lo planeado en el verano de 2006 en Inglaterra, momento en el que Alÿs reside temporalmente en Europa después de veinte años de ausencia. Así, habitar en el “viejo mundo —un lugar conocido y ajeno, al mismo tiempo— constituye una dialéctica que, de alguna manera, impulsa el interés del artista en el debate obsesivo que se desarrolla en los medios de comunicación sobre temas de políticas locales y problemas en torno a flujos migratorios que

parten de África hacia Europa, además de cuestiones políticas proteccionistas de inmigración promovidas por la mayoría de los gobiernos europeos.⁴¹⁵

En este punto, es importante recordar que el Estrecho de Gibraltar —sitio elegido como marco territorial para la obra— es un lugar que ilustra una de las contradicciones actuales más representativas, puesto que, por un lado se fomenta la economía global y por otro se pretende ejercer control y restricción del flujo de personas entre África y Europa. El estrecho es un paso tan angosto que en una noche clara se pueden ver desde Tánger las luces de autos españoles que circulan por la Colada de la Costa. Cercanía que parece inspirar a Alÿs para realizar un gesto artístico contenido en un puente que conecte los dos continentes, así comienza la búsqueda de locaciones costeras para establecer contacto, a través de comunidades pesqueras de Tarifa y Tánger, además del despliegue de algunas negociaciones para promover el proyecto y convencer a las autoridades locales de ambos lados para conseguir apoyo y permiso.

Desde un principio, la realización de la obra fue más compleja que como el artista proyectaba, y el hecho de trabajar directamente con personas, le permite percatarse de rivalidades entre comunidades pesqueras marroquíes y españolas, enfrentadas por el espacio. Aunado a esto, Alÿs intenta evitar que personas ajenas al proyecto se apropien de éste en beneficio de políticas locales.

El artista advierte que su proyecto genera algunas expectativas antes de su realización, así que decide modificarlo utilizando alternativas que le permiten reforzar el deseo de cada comunidad para participar en un puente flotante. Frente a esto, cambia la escala y en lugar de emplear barcos pesqueros utiliza *barcozapatos* —barcos hechos con sandalias, y también modifica la edad de los protagonistas, pues sustituye a los pescadores por niños, quienes se interesan más en participar y formar parte del puente.

De esta manera, Alÿs dispone que decenas de niños españoles y marroquíes caminen hacia el Estrecho desde sus respectivas costas, específicamente desde las playas de Tarifa en el lado español y Tánger en el lado Marroquí. Cada uno lleva un *barcozapato* en la mano derecha. Acción que queda registrada en un video que dura ocho minutos para capturar el evento. Así, la proyección final de la obra

⁴¹⁵ Francis Alÿs, “Segundo relato” en *Francis Alÿs. Relato de una negociación*, Ciudad de México, catálogo de exposición Museo Tamayo, 2015, p. 58.

queda conformada por dos fotogramas que muestran imágenes, tanto de las costas españolas en la izquierda, como de las marroquíes en la derecha, yuxtapuestas horizontalmente para abarcar toda la pantalla.

El video comienza revelando unos segundos del agua del mar chocando contra las cámaras y poco a poco se distinguen las costas montañosas del Estrecho que parecen oscilar hacia arriba y abajo en el fondo lejano; posteriormente, comienza un sonido débil con voces de niños. Al tiempo que —en ambos fotogramas— se observa a los niños entrando al centro de la imagen desde lejos, a medida que éstos se acercan sus voces aumentan de volumen y su presencia en ambas pantallas se enfatiza a través del tamaño y la cercanía. Alrededor del primer minuto con cuarenta y cinco segundos, las cámaras se sumergen bajo el agua y aparece la siguiente leyenda en español (cuadro izquierdo), árabe (cuadro derecho), e inglés (parte inferior de ambos marcos): “El Estrecho de Gibraltar tiene 7.7 millas náuticas de ancho y separa Europa de África. Si una línea de niños sale de Europa hacia Marruecos y una línea de niños sale de África hacia España ¿Se encontrarán las dos líneas en la quimera del horizonte?”⁴¹⁶

Teóricamente, la intención del proyecto es que los niños se encuentren en las orillas de los extremos opuestos o quizás en algún lugar en medio del Estrecho — *la quimera del horizonte*—, aunque geográficamente, a lo largo del eje norte-sur del Estrecho no hay horizonte, simplemente dos costas opuestas. Sin embargo, al tratar de crear el puente, a pesar de la imposibilidad geográfica —pero sobre todo política—, la propuesta artística se establece como gestual y quimérica desde el principio. Cabe mencionar que las adecuaciones que realiza Alÿs para incluir a niños en la propuesta le otorgan un carácter lúdico al proyecto e intensifica la crítica original, tanto al régimen de movilidad excluyente que despliegan los Estados nación que contienen el Estrecho como a los fundamentos xenófobos de ese régimen.

Así pues, la inocencia propia de los infantes contribuye a exponer el absurdo de un mundo organizado mediante normas innecesariamente excluyentes y represivas. De ahí que el proyecto señala la ausencia de razones por las que los dos lados opuestos del Estrecho se encuentren socialmente divididos, porque si bien

⁴¹⁶ Francis Alÿs, “Don’t Cross the Bridge Before You Get to the River”. Tomado de <>. Consultado en junio de 2021.

han existido intentos para liberar al Estrecho de Gibraltar de fronteras represivas nacionales y supranacionales, éstos quedan condenados al fracaso por las estrictas medidas que tiene Europa para impedir el acceso a su territorio.

Asimismo, la obra destaca las similitudes entre los dos lados del estrecho; pues a pesar de que las dos filas de niños nunca se encuentran, y pese a que en la película se ven a los infantes atravesando las aguas en las orillas opuestas de Estrecho, *No cruces el puente antes de llegar al río* —en el primer plano— acentúa los puntos que tienen en común las acciones realizadas por los niños. Por ejemplo, la separación de recuadros simétricos enmarcan dos realidades separadas pero imbricadas, a través de un sonido único, creado y entremezclado conjuntamente por las voces de los niños, las olas que van rompiendo, las salpicaduras de agua y los graznidos de las gaviotas.

Para reforzar esta unión, en sentido metafórico, se tiende un puente entre los dos grupos de niños, y en sentido figurado entre las dos orillas del Estrecho, mediante las similitudes entre los dos paisajes, marinos y corporales que aparecen simultáneamente en ambos cuadros. Aunque cabe aclarar que las escenas mostradas nunca son idénticas y tampoco sincrónicas, pues las diferencias de topografía y cuerpos permanecen visibles de forma intermitente.

En el transcurso del evento, los niños entran al mar separados por la distancia física, pero como iguales en términos visuales, sus movimientos se presentan en el video de forma paralela y reflejados como en un espejo formado por Estrecho y así suspenden momentáneamente una serie de términos binarios tales como: *norte-sur, desarrollado-subdesarrollado, rico-pobre*, que operan para mantener las dos orillas del Estrecho política, jurídica y existencialmente separadas.

El intento de Alÿs para construir una especie de puente humano, a través del foso fuertemente patrullado del Estrecho es materializado por la acción realizada por los niños, lo cual contribuye para ignorar o subvertir los tipos de barreras y fronteras que separan a Europa de África.

En este sentido, el concepto *puente* de Alÿs refiere a una conexión bidireccional, ajena a la realidad política en que se vive. De esta manera, el artista se opone a las políticas cada vez más conservadoras y excluyentes, y desarrolla formas de visualizar un futuro diferente. Además, el hecho de que los niños no se

conecten en última instancia representa un reconocimiento de que esta no es una solución pragmática a un problema. De acuerdo con Demos, “el puente de Alÿs es un uso productivo de la utopía, no escapista ni apolítica, sino donde esta se aferra como fuerza crítica contra la realidad intolerable que existe, y como propuesta creativa para una alternativa imaginativa, que expresa el poder de lo que podría ser”.⁴¹⁷

Frente a esto, es necesario reconocer que el artista utiliza cierto simbolismo al incluir *barcozapatos* —zapatos reutilizados: chanclas, flip flops, sandalias de playa o pantuflas marroquíes sobre los que coloca pequeñas velas— evocaciones de embarcaciones que cada niño sostiene entre sus manos, elementos que simbolizan el medio de transporte de los migrantes: embarcaciones frágiles que les permiten atravesar fronteras políticas y geográficas que se presentan como imposiciones para frenar su trayecto.

Para mantener el impulso crítico —aunque utópico de la obra— Alÿs finaliza el vídeo con una imagen que recuerda la *identificación* del Estrecho de Gibraltar de finales del siglo xx como una fosa común marítima. Así pues, las escenas de niños jugando en las cálidas aguas del Mediterráneo con un cielo resplandeciente dan paso a imágenes del agua de mar repleta de algas que se entremezclan con un silencio acuoso. De esta manera, la última imagen que el artista ofrece al espectador se compone por dos *barcozapatos* navegando a la deriva, desamparados frente a las agitadas e indiferentes aguas del Estrecho.

Al final del proyecto, en julio de 2009, Alÿs se encuentra en Tánger y escribe:

Recostado en la arena de la playa repleta de gente observo los transbordadores que salen de Tánger a Tarifa cada hora. Cuando salen de la bahía, las hélices de los transbordadores crean una ola que no deja de crecer a medida que se acerca a la costa. Cuando los bañistas en la playa ven que la ola se acerca, se levantan y corren hacia el mar para abrazarla, saltarla, rodar con ella y chocar sus cuerpos contra la ola. Para la mayoría, este será su encuentro más cercano con Europa.⁴¹⁸

⁴¹⁷ T.J. Demos, “Rights of Passage. Migration” en Mark Godfrey, T. J. Demos, Eyal Weizman, Ayesha Hammed” (eds.) Tate, Etc., Tomado de <<https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-19-summer-2010/rights-passage>>. Consultado en mayo de 2021.

⁴¹⁸ Francis Alÿs, “Episodio 2. No cruzarás el puente antes de llegar al río”, en *Francis Alÿs. Relato de una negociación*, Ciudad de México, catálogo de exposición Museo Tamayo, 2015, p. 145.

Esta reflexión resume, de manera metafórica, los encuentros —quizá involuntarios— consecuentes con la globalización, pues las acciones que se generan en un lugar tienen repercusión en otros. Así, la migración acerca a los individuos —aunque de una manera asimétrica— y les impone compartir contextos, motivo por el cual, algunos residentes perciben a los recién llegados como invasores y mantienen distancia. Aunque, cabe recordar que mediante la convivencia y negociación se pueden superar tensiones. De esta manera surge la oportunidad, tanto para migrantes como para residentes de ampliar su cultura y conocer costumbres y pensamientos diferentes.

Ahora bien, Francis Alÿs es un artista que contempla la necesidad de difundir historias y generar situaciones que puedan provocar un repentino e inesperado alejamiento de la situación inmediata. Cuestiona las suposiciones sobre cómo son las cosas y abre una visión diferente de la situación:

Creo que el artista puede intervenir provocando una situación en la que de repente salgas de la vida cotidiana y empieces a mirar las cosas de nuevo desde una perspectiva diferente, aunque sea solo por un instante. Ese puede ser un privilegio del artista, y ahí es donde su campo de intervención difiere del de una ONG o un periodista local. La sociedad permite (y tal vez espera) que el artista, a diferencia del periodista, el científico, el académico o el activista, emita un comunicado sin ninguna demostración: esto es lo que llamamos licencia poética.⁴¹⁹

De alguna forma *No cruzarás el puente antes de llegar al río* visibiliza la migración y busca contrarrestar las formas en que las vidas y muertes de los migrantes se vuelven invisibles e inaudibles, la obra de Alÿs anuncia posibilidades diferentes y más esperanzadoras.

En suma, los escenarios de la interacción e intervención del artista como etnógrafo suceden en contextos donde éstos pueden ser *mediadores desvanecientes* —alguien que negocia, señala o expresa un conflicto sólo para desaparecer después de su intervención—.⁴²⁰ Para realizar las mediaciones tiene que suceder un desplazamiento físico por parte del artista y de su rol como catalizador efímero, pues en las propuestas, el movimiento se articula también desde los

⁴¹⁹ Francis Alÿs, *Ibidem*.

⁴²⁰ Demos, T.J., "The Ends of Exile: Towards a coming Universality?", en *Altermodern*, Nicolas Bourriaud (ed.) Londres: Tate, 2009, p.178-179.

deslizamientos temporales que las obras sugieren, y es en la oscilación entre la situación actual de un lugar y los condicionamientos históricos, tanto ideológicos como geopolíticos, que se posibilita su existencia.

Alÿs, al igual que muchos otros artistas revisados en este trabajo de investigación constituyen una muestra representativa de una actitud en el seno del arte contemporáneo —trabajada a través de interrupciones para ofrecer un sitio más consciente de la realidad por la que atraviesan muchos migrantes— las obras ofrecen la oportunidad de ver que los tiempos migratorios son campos de batalla, pero también pueden ser una constelación de posibilidades.

Finalmente, todas las obras que componen esta exploración artística y conceptual, ofrecen oportunidades para proponer formas de vinculación que activan cierto espacio social, al tiempo que permiten su comprensión: un proceso que no termina con la contemplación, sino que se expande después de ésta para producir significado y conocimiento.

CONCLUSIONES

Cabe reconocer que los conceptos *globalización, migración, lugar, identidad, cultura y cosmopolitismo* —analizados a lo largo de este trabajo de investigación— tienen la cualidad de poder ser entrelazados unos con otros para crear una red de soporte que permite capturar otros términos, como *integración, adaptación, territorio, espacio, frontera, multiculturalismo, interculturalidad y pertenencia*. Estos últimos no están supeditados a los anteriores: pues son igual de importantes y contribuyen a enmarcar líneas de investigación.

En la época actual, resulta complejo definir la realidad social, ya que requiere imbricar conceptos que contribuyen y actúan como agentes que permiten referir a acontecimientos que apelan al arte contemporáneo: situaciones sociales, políticas locales y globales analizadas y relacionadas con las personas que se desplazan para buscar mejores oportunidades de vida, cuyo objetivo no sólo es adaptarse, sino converger en una identidad que permite respetar y mantener la integridad moral y social; es decir, el desplazamiento no significa que el migrante tenga que estar sujeto a las disposiciones e imposiciones del lugar al que llega —aunque política y legalmente así sucede—, pero individualmente tendría que buscar lo mejor para mantener la integridad y congruencia entre sus pensamientos y aspiraciones y aquello que sucede a su alrededor.

Ahora bien, en las poblaciones conformadas por desplazados y locales, el arte participa de entrecruzamientos, tensiones y flujos que afectan las configuraciones identitarias de localidades en devenir, cuyas imbricaciones de memoria y costumbre permiten expresar su condición, al tiempo que las propuestas artísticas emergen y muestran una estética particular.

El sistema internacional del arte contemporáneo se constituye como un espacio lleno de tensiones que dificultan la confluencia de movi­lidades globales de manera uniforme, especialmente para los que proceden de la periferia. De ahí que los circuitos actuales del arte global constituyan una red de incertidumbres, tanto geográficas como estéticas, que ejercen cierto influjo sobre políticas de representación transcultural y de movilidad transnacional, tensiones que interactúan continuamente en procesos de transformación cartográfica, negociaciones geográficas y políticas de subjetividades.

Por tanto, el estudio del arte contemporáneo transnacional —a nivel estético y geográfico— se vincula directamente con desplazamientos simbólicos y movilidades subjetivas, pues estos movimientos afectan la manera como circulan capitales simbólicos, inmateriales o saberes en la actualidad. Así, la movilidad de dichas formas de capital se ve reflejada, directa o indirectamente en procesos de internacionalización del arte y en la generalización de conocimiento.

El enfoque del arte interesado en la diversidad se ha convertido en una postura teórica conocida como *new internationalism*, misma que se ha desplegado a través de curadurías globales y materializado al interior de sistemas internacionales de exhibición de arte contemporáneo. Esta teoría sostiene la idea de imbricar lo *local* con lo *global*, lo *periférico* con lo *central* y lo *subalterno* con lo *legitimado*, situaciones que se distribuyen globalmente, y, por tanto, forman parte de bienales, ferias de arte, coloquios y exhibiciones, en donde, artistas del tercer mundo conviven con quienes pertenecen a lugares hegemónicos del arte como Estados Unidos o Europa central.

En consecuencia, lo que antes era apreciado como *alteridad*, *exotismo* o *diversidad*, en el *new internationalism*, estos valores son deconstruidos, y la percepción —que deriva de las nuevas percepciones— se materializa en dispositivos de visualidad como museos, galerías, exposiciones magnas y ferias de arte contemporáneo. De esta manera, lo *multicultural* se convierte en el principal atractivo de toda exhibición internacional.

Por lo anterior, el interés del arte occidental en lo alterno y las culturas de la periferia, provoca que éstas se convirtieran en entes activos de la economía artística. De ahí que las culturas *marginales* e *híbridas* se asimilan para generar un valor adicional al arte contemporáneo global, suceso que también contribuye para estimular una activación en el mercado, a través de la circulación de mercancías reconocidas como *exóticas* con un potencial internacional. Entonces, el arte elaborado por el *Otro*, se adentra en el mercado y acontece una recapitalización simbólica.

Así pues, la incorporación de lo periférico a procesos transnacionales y a tendencias integradoras del arte contemporáneo, además del estudio de la dimensión simbólica de la movilidad, contribuye a una reestructuración de pensamientos y conceptos vinculados con la traducción cultural o la proximidad

artística, tendencias que ponen en relieve desacuerdos identitarios y enfatizan las características que se entretajan y desprenden del discurso poscolonial articulado en el sistema internacional del arte contemporáneo.

Cabe destacar que las políticas de movilidad recomponen la cartografía a través de nuevas formas de colonialidad cultural que funcionan mediante de estéticas y subjetividades transculturales.⁴²¹ En este sentido, Aníbal Quijano propone que la colonialidad del poder de representación deja de operar de manera explícita sobre el territorio físico de la identidad cultural para hacerlo de manera subrepticia desde el interior.

Por lo anterior, el acoplamiento plural —aunque forzado— de todas las culturas en el interior de exposiciones artísticas que pretenden integrar centralidad y periferia no es equilibrado, pues la alteridad sigue siendo fetichizada a través de una estetización de lo subalterno o fronterizo que opera por medio de aparentes discursos reivindicativos y decolonizadores, argumentos que actúan en el centro de exhibiciones internacionales de arte contemporáneo, al tiempo que contradicen la inclusión.

De este modo, el *multiculturalismo* puede generar condiciones de restricción de la diversidad cultural, ya sea mediante estrategias de integración o discursos estéticos de la diversidad, puesto que sustituye la especificación de las minorías por una representación estética por medio del discurso curatorial o la museografía que estereotipa lo subalterno.

Por otro lado, los esencialismos culturales son cuestionados por epistemologías que rechazan el racismo semiótico originado y soportado por la cultura *blanca, patriarcal, capitalista y occidental* dominante. Epistemologías contestatarias que surgen con el tiempo a través de teorías *feministas, negras y chicanas*, reforzadas por filosofías pluralistas y teorías de reconocimiento político que buscan igualdad de oportunidades y respeto a las diferencias.

En consecuencia, lo *mestizo, híbrido y heterogéneo* se reinterpreta a partir de la alteridad y la aceptación de la diferencia como algo positivo, ventaja para la subsistencia y potencia natural de la interculturalidad. En este sentido, lo *híbrido* no puede ser re-esencializado porque se corre el riesgo de fetichizar y

⁴²¹ Walter D. Mignolo, "From Asia to the Caucasus and Anatolia: Transcultural Subjectivity and Decolonial Thinking", en *Postcolonial Studies Review*, núm. 1, vol. 10 marzo 2007, pp. 111-120.

homogeneizar, pues es algo indefinido pero también específico que va mutando.

Por consiguiente, la interculturalidad está en consonancia con lo que sucede en muchas prácticas culturales, pero sobre todo con la cotidianidad; de ahí que migración y movilidad sean fenómenos que transforman continuamente lo que ocurre, tanto fuera de la institución del arte como en el interior de la escena internacional, ya que en ambos circuitos se mueven grupos y categorías que devienen a partir de contactos de unos con otros. Respecto a esto Joaquín Barriendos propone:

Las políticas de movilidad que atañen al sistema internacional del arte contemporáneo suelen ser utilizadas como argumentos para justificar los procesos de internacionalización de las culturas subalternas, así como la globalización misma de las estéticas periféricas y marginales.⁴²²

Cabe recordar que la globalización no es uniforme para todos los países, pues las conexiones entre éstos se distribuyen mediante un patrón radial hegemónico que parte de los centros de poder, que rigen sobre una gran mayoría constituida por países periféricos (desconectados unos de otros) o conectados (únicamente por medio de los centros). Pese a esto, lo global ha mejorado la comunicación y facilitado una conciencia orientada hacia la pluralidad.

Resulta oportuno destacar que, a pesar de la conexión y visibilidad que brinda la globalización, el arte periférico necesita legitimación; por tanto, intenta cumplir con las características que lo determinan como *internacional*, mediante apreciaciones dictadas por instituciones centralizadas de la escena internacional del arte contemporáneo. Así, el arte producido fuera de los centros hegemónicos responde a exigencias de alteridad que surgen en el interior del *mainstream*. En consecuencia, el arte *latinoamericano*, *africano* o *asiático* son internacionales en la medida en que pueden ser tomados como representaciones de toda la producción artística del territorio simbólico y cultural del que surgen.

Así pues, la etiqueta *internacional* sólo es determinada y reconocida por instituciones geográfica y simbólicamente localizadas; entonces, la *alteridad* es

⁴²² Joaquín Barriendos Rodríguez, "Desplazamientos (trans)culturales. Arte global, movilidad y perifericidad en el sistema internacional del arte contemporáneo", en *Inter*, núm 102, 2009, pp. 38-45.

advertida sólo mediante la estereotipificación, al tiempo que la estetización de la diversidad cultural es consumida a través de la exhibición y la integración al mercado global del arte. Por consiguiente, la entrada al arte hegemónico no resuelve tensiones geopolíticas postcoloniales, puesto que sigue manteniendo los vínculos entre geografía, subjetividad, políticas de movilidad y localización de saberes diferenciales⁴²³ que perpetúan posiciones de poder.

Aunque algunas obras elaboradas por artistas de la periferia puedan ser leídas como representativas de sus continentes, es decir, *latinoamericana*, *africana* o *asiática* dentro del *mainstream* global, en realidad, los procesos de translocalización estratégica provocan, por un lado, que las obras devengan en objetos y conceptos auténticamente globales y, por otro, que exista la posibilidad de generar críticas reflexivas y contestatarias.

Es importante mencionar que la inclusión del arte de la *periferia* en lo *hegemónico* permite demostrar que la inclusión siempre genera exclusión, sin embargo, esta última deviene en resistencia, ya que obliga, tanto a artistas como a migrantes, a aprender distintos tipos de lenguaje y una serie de costumbres que, aunque al principio pueden parecer extrañas, resultan necesarias para integrarse y volverse uno con el horizonte de ese nuevo paisaje. Y aunque la extrañeza se logre neutralizar, la extranjería se convierte en la única manera factible de sobrevivir, pues la diferencias siempre estarán presentes y serán el primer indicio para observar —y discriminar— al *Otro*.

En este sentido, la apropiación de lo *híbrido*, la permeabilidad de lo marginal y la transnacionalización de lo periférico, permiten articular nuevas subjetividades que se superponen con políticas transculturales de representación para transgredir estereotipos y posiciones asignadas por la hegemonía, cuyo poder sostiene veladamente las dicotomías que se juegan en el escenario artístico actual: artistas, obras y dispositivos de visibilidad.

Pero “el arte es poderoso como tal, no como cuando actúa comunicativamente al igual que una consigna política, una intervención cultural o un testimonio periodístico, sino cuando explora lenguajes aún no modulados,

⁴²³ Albert Moreiraso, *The exhaustion of difference: the politics of Latin American cultural studies*, Durham: Duke University Press, 2001, pp. 49-75.

identidades no finitas, significados entreabiertos”.⁴²⁴ De ahí que las obras — contenidas en *La sinécdoque como designación simbólica del desplazamiento: conceptos clave sobre el fenómeno migratorio en artistas contemporáneos globales*— se caracterizan por ensamblar lo visual con lo social y político, e intentan reflexionar, desde el arte contemporáneo y otras disciplinas adyacentes, sobre el contexto y la temporalidad en que se gestan las obras para dar cuenta que el sentido de extrañeza no es exclusivo del migrante, pues frente a la globalización todo individuo se vuelve vulnerable sin importar si pertenece al centro o a la periferia.

Ahora bien, las obras analizadas constituyen gestos de resistencia que se oponen a discursos de orden global difundidos en la industria cultural, pues los artistas y migrantes se enuncian desde los intersticios o la transgresión, son actores que dentro del orden político y social pertenecen a lo contrahegemónico, silenciado y reprimido que no tiene visibilidad pública. Así pues, las propuestas artísticas se enfrentan a la estética de los medios de comunicación donde se produce un exceso de visibilidad que banaliza la migración. Frente a esto, la estrategia de referirse a la migración desde la sinécdoque, es decir, enfocarse en casos específicos que pueden exponer la situación “en general” ofrece regiones de *sombra* dentro de una realidad sobre-expuesta de información, tematización e imágenes sobre la migración.

De esta manera, las obras analizadas transitan entre *transparencia* (ilusión de que los códigos de significación son abstractos neutros o determinados), *visibilidad* (ciertas figuras adquieren presencia, destacan sobre otras y predominan en un determinado campo de visión social) y *representación* (operación de usar los códigos de signos para construir y producir efectos de presencia y significación), ya que primero desmontan el supuesto ideológico del efecto de transparencia, evidenciando el carácter fabricado y artificial de los signos a través de mediaciones culturales para después poner en discusión las reglas y los límites del código de visibilidad dominante, así develan sus arbitrariedades y cuestionan sus jerarquías para finalmente desmontar y rearticular estrategias que muestran realidades, intervenidas o mediadas por los artistas, cercanas a lo vivido por los migrantes. En

⁴²⁴ Nelly Richard, *La insubordinación de los signos. (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*, Santiago de Chile: Cuarto propio, 1994, pp. 98.

este sentido cabe destacar que incluso en las obras existe un juego de entrelíneas muy sutil que va más allá de que todo lo visible es transparente o de que lo que se ve es lo único representable.

Para finalizar, cabe reconocer que las categorías *centro* y *periferia* han sido redefinidas en múltiples sentidos, tanto en el arte como en las obras, lo que obligan a rediagramar las relaciones entre cultura e instituciones en forma más transversal, aunque esto no significa que no existan zonas menos valoradas y favorecidas que otras, en relación a las jerarquías simbólicas y, que las zonas más disgregadas ocupen posiciones limitadas en el mapa de los intercambios culturales. En todo caso, esto no implica ejercer la crítica o enunciación desde el margen como externalidad pura, sino ir adquiriendo la suficiente movilidad para ocupar posiciones intermedias desde las cuales recorrer los bordes o forzar los límites, además de combinar fuerzas y establecer alianzas. En este sentido, cada artista es quien especifica su propia forma de representación, pues esta va más allá de una relación discursiva con la hegemonía o con el *Otro* cultural.

En definitiva, cada obra contenida en este trabajo de investigación contribuye para introducir una reflexión sobre las condiciones sociales, culturales e incluso económicas que forman parte de este tiempo en que se vive, caracterizado por el acercamiento a personas que se pensaban lejanas y ajenas, pero que gracias a la migración ahora forman parte del contexto considerado como propio e inamovible, y precisamente, a partir de dicho acercamiento es que se puede ampliar y modificar para enriquecerlo.

BIBLIOGRAFÍA

- ADDA, Jaques, *Globalización de la economía*, Madrid: Ediciones Sequitur, S. L., 1999.
- ADORNO, Theodor y Max Horkheimer (1972), *Dialectic of Enlightenment*, Londres: Verso, 1997.
- ADORNO, Theodor (1970), *Teoría estética. Obra Completa 7*, Madrid: Akal, 2004.
- AGAMBEN, Giorgio, *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Valencia: Pre-textos, 2010.
- AGUIRRE, Angel, *Cultura e identidad cultural. Introducción a la antropología*, Barcelona: Amorrortu, 2001.
- AIKENS, Nick, "The Speeches Series" en *Positions*, Van Abbemuseum, Eindhoven, 2014.
- ALEMÁN, Jorge (ed.), *Los otros entre nosotros. Alteridad y migración*, Madrid: Editorial Círculo de Bellas Artes, 2007.
- ALÿS Francis y Ferguson, Rusell, "Interview", en *Francis Alÿs, Russell Ferguson*, Cuauhtémoc Médina y Jean Fisher (eds.), Londres: Phaidon, 2007.
- ANDERSON, Benedict (1983), *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, Eduardo L. Suárez (tr.), México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- APPADURAI, Arjun, *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*, Buenos Aires: Trilce/Fondo de Cultura Económica, 2003.
- _____, *Après le colonialisme: Les conséquences culturelles de la globalisation*, París: Petite Bibliothèque Payot, 2015.
- APPIAH, Anthony (2006) *Cosmopolitismo. La ética en un mundo de extraños*, Buenos Aires: Katz, 2007.
- _____, *La ética de la identidad*, Buenos Aires: Katz Editores, 2007.
- _____, y Gates, Henry Louis (eds.), *Identities*, Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- ARAEEN, Rasheed, *Visiones globales. Hacia un nuevo internacionalismo en las artes visuales*, Londres: Kala Press, 1994.

- ARBAÍZAR, Phillipe y Picaudé Valérie, *La confusión de géneros en fotografía*, Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- ARDÈVOL, Elisenda, *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*, Barcelona: Editorial UOC, 2004.
- ARDITI, Bejamín (ed.), *El reverso de la diferencia. Identidad y política*, Venezuela: Nueva Sociedad, 2000.
- ARFUCH, Leonor, Gisela Catanzar, (comps.), *Pretérito imperfecto. Lecturas críticas del acontecer*, Buenos Aires: Prometeo, 2008.
- AUGÉ, Marc, *Los no lugares. Espacios del anonimato. Antropología sobre modernidad*, Barcelona: Gedisa, 2009.
- _____, *El sentido de los otros. Actualidad de la antropología*, Barcelona, Paidós, 1996.
- AVTAR, Brah, Mary Hickman y Máirtín Mac an Ghail (eds.), *Global Futures. Migration, Environment and Globalization*, Londres, Palgrave Macmillan, 1999.
- BACON, David, *Communities without borders. Images and voices from the world of migration*, Ithaca: ILR Press, 2006.
- BAL, Mieke, *Double Exposures. The subject of cultural analysis*, Londres: Routledge, 1996.
- BALIBAR, Étienne, *Nosotros, ciudadanos de Europa?. Las fronteras, el Estado, el pueblo*, Madrid: Tecnos, 2003.
- BHABHA, Homi, *El lugar de la cultura*, Buenos Aires: Manantial, 2002.
- _____, *Nación y narración. Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2010.
- _____, "Of Mimicry and Man. The Ambivalence of Colonial Discourse", en *The Location of Culture*, Nueva York: Routledge, 1994.
- BAKHTIN, Mijail, *Estética de la creación verbal*, Tatiana Bubnova (trad.), México: Siglo XXI, 1999.
- BARAÑO, Ascensión, José Luis García, María Cátedra y Devillard, Marie J. (coords.), *Diccionario de Relaciones Interculturales. Diversidad y globalización*, Madrid: Editorial Complutense, 2007.

- BARTH, Frederick (comp.), *Ethnic Groups and Boundaries. The Social Organization of Cultural Difference*, Bergen: Forlaget. 1969.
- BARTHES, Roland (1980), *La cámara lúcida*, Barcelona: Paidós, 1990.
- _____, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós, 1986.
- BARTH, Frederick (comp.), *Ethnic Groups and Boundaries. The Social Organization of Cultural Difference*, Bergen: Forlaget. 1969.
- BATCHEN, Geoffrey, *Arder en deseos*, Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- BAUDELAIRE, Charles, *Selected Writings on Art and Literature*, Nueva York: Penguin Books, 1992.
- BAUMAN, Zygmunt, *Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil*, Madrid: Siglo XXI Editores, 2003.
- _____, *Globalization. The Human Consequences*, Cambridge: Polity, 1998.
- _____, *Identidad*, Buenos Aires: Editorial Losada, 2005.
- _____, (1973), *La cultura como praxis*, España: Ediciones Paidós, 2012.
- _____, *Múltiples culturas, una sola identidad*, Buenos Aires: Kats Editores, 2008.
- BAYÓN, Damián, et al., *América Latina en sus artes*, México: Siglo XXI, 1974.
- BECK, Ulrich y Edgar Grande, *Cosmopolitan Europe*, Cambridge: Polity Press, 2007.
- BECK, Ulrich, *La sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad*, Barcelona: Paidós, 1998.
- _____, *The Cosmopolitan Vision*, Cambridge: Polity Press, 2005.
- BEILHARZ, Peter, *Imagining the Antipodes, Culture, Theory and the Visual in the Work of Bernard Smith*, Melbourne: Cambridge University Press, 1997.
- BENJAMIN, Walter, (1936) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México: Itaca, 2003.
- _____, *Discursos interrumpidos*, Madrid: Taurus, 1973.
- BEVERLEY, John (1999), *Subalternidad y representación. Debates en teoría cultural*, Madrid: Iberoamericana, 2004.
- BLANCO, Cristina, *Las migraciones contemporáneas*, Madrid: Alianza Editorial, 2000.

- BOHMAN, James y Matthias Lutz-Bachmann (eds.), *Perpetual Peace. Essays on Kant's Cosmopolitan Ideal*, Cambridge: MIT Press, 1997.
- BOLL, Alfred Michael, *Multiple Nationality and International Law*, Boston/Leiden: Martinus Nijhoff Publishers, 2007.
- BORDIEU, Pierre (1982), *Language and Symbolic Power*, Cambridge: Harvard University Press, 1991.
- _____, *El sentido práctico*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.
- _____, *Sociología y cultura*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Grijalbo, 1984.
- _____, *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- BOURRIAUD, Nicolás, *The Radicant*, Nueva York: Lukas & Sternberg, 2009.
- BUCHLOH, Benjamin, "Since Realism there was... (on the current conditions of factographic art)", en *Postmodern Perspectives. Issues in Contemporary Art*, Howard Rissati (ed.) New Jersey: Prentice Hall, Englewood Cliff, 1990.
- BUENO, Sánchez Eramis, et al., *Apuntes sobre la migración internacional y sus estudios*, México: Universidad Autónoma de Zacatecas, 2004.
- CALABRESE, Omar, *La era neobarroca*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1987.
- CALINESCU, Matei, *Cinco caras de la modernidad*, Madrid: Tecnos, 1991.
- CARDOSO, de Oliveira, Roberto, *Sobre o pensamento antropológico*, Brasil: Tempo Brasileiro, 2003.
- CARLEHEDEN, Mikael y Michael Hviid Jacobsen (eds.), *The Transformation of Modernity. Aspects of the Past, Present and Future of an Era*, Ashgate: Routledge revivals, 2001.
- CASTELLS, Manuel (1997), *La era de la información. Economía, sociedad y cultura Vol. 2. El poder de la identidad*, México, Siglo XXI editores, 2001.
- CHAMBERS, Iain, *Migración, cultura, identidad*, Buenos Aires: Amorroutu Editores, 1995.
- CESAIRE Aimé, *Discurso sobre el colonialismo*, Madrid: Akal, 2006.

- CHONG, Albert, Lewis de Soto, *et al.*, *Tracing cultures*, San Francisco: The Friends of Photography, 1995.
- CLIFFORD, James, "Mixed Feelings," en *Cosmopolitics: Thinking and Feeling beyond the Nation*, Pheng Cheah y Bruce Robbins (eds.), Minneapolis/Londres: University of Minnesota Press, 1998.
- _____, *Dilemas de cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Barcelona: Gedisa, 2001.
- _____, *Returns. Becoming indigenous in the Twenty-First Century*, Massachusetts: Harvard University Press, 2013.
- _____, *Routes. Travel and Translation in the Late Twenty Century*, Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press, 1997.
- _____, "The Global Issue. A Symposium" en *Art in America*, julio 1989.
- _____, *Itinerarios transculturales*, Barcelona: Gedisa, 1999.
- COHEN, Anthony P., *Belonging, identity and social organization in British rural cultures*, Manchester: Manchester University Press, 1982.
- COLOM, González, Francisco, *Razones de identidad. Pluralismo cultural e integración política*, Barcelona: Anthropos, 1998.
- COSGROVE, Denis, *Geography & Vision. Seeing, imagining and representing the world*, Londres: I. B. Tauris, 2008.
- COSTELLO, Diarmuid y Margare Iversent, (eds.) *Photography after Conceptual Art*, Estados Unidos: Wiley-Blackwell, 2010.
- COTTON, Charlotte, *The Photograph as Contemporary Art*, Londres: Thames & Hudson, 2004.
- CRIMP, Douglas, *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*, Madrid: Akal, 2005.
- CURRAN, James, David Morley y Valerie Walkerdine (comps.), *Estudios culturales y comunicación. Análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo*, Barcelona: Paidós, 1998.

DE CERTEAU, Michel, *La invención de lo cotidiano 1, Artes de hacer*, México: Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente, 2007.

DE LA NUEZ, Iván “Arte latinoamericano y globalización”, en *L'art a finals del segle XX*, Antich (ed.), Girona: Universitat de Girona, 2002, p.108.

DELANTY, Gerard, *The Cosmopolitan Imagination. The Renewal of Critical Social Theory*, Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

DEMOS, T.J., *The migrant image. The art and politics of documentary during global crisis*, London: Duke University Press, 2013.

_____, *Return to the postcolony spectres of colonialism in contemporary art*, Berlin: Sternberg Press, 2013.

_____, “The Ends of Exile: Towards a coming Universality?”, en *Altermodern*, Nicolas Bourriaud (ed.) Londres: Tate, 2009.

DE MICHELI, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Argentina: Alianza Forma, 1993.

DE VALLESCAR Palanca, Diana, *Cultura, multiculturalismo e interculturalidad. Hacia una racionalidad intercultural*, Madrid: Editorial Cobarrubias, 2000.

DELEUZE, Gilles y Félix Guattari (1972), *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Madrid: Pre-Textos, 1997.

_____, André Glucksmann, et. al., *Michel Foucault, filósofo*, España: Gedisa, 2009.

DEREK, Gregory, *Geographical Imaginations*, Cambridge: Blackwell, 1994.

DERRIDA, Jacques, *De la gramatología*, Buenos Aires: Siglo XXI, 1971.

_____, Ginette Michaud, Joana Masó y Javier Bassas Vila (eds.), *Artes de lo visible (1979-2004)*, Pontevedra: Ellago ediciones, 2013.

_____, (1967), *La escritura y la diferencia*, Barcelona: Editorial Anthropos, 1989.

_____, *Memoirs of the Blind, The Self-Portrait and Other Ruins*, Chicago: Chicago University Press, 1993.

_____, *Positions*, Chicago: University of Chicago Press, 1981.

DIDÍ-HUBERMAN, George, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires: Manantial, 2006.

_____, *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid: Antonio Machado Libros,

2008.

DIETZ, Gunther, "Multiculturalismo", en *Diccionario de Relaciones Interculturales: diversidad y globalización*, José Luis García, María Cátedra y Marie J. Devillard (coords.), Madrid: Editorial Complutense, 2007.

DUBOIS, Philippe, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona: Paidós, 1986.

DURRANT, Sam, Lord Catherine M., *Essays in Migratory Aesthetics. Cultural Practices Between Migration and Art-making*, Amsterdam/New York: Editions Rodopi, 2007.

ESCOBAR, Arturo, *Más allá del Tercer Mundo. Globalización y diferencia*, Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia/Universidad del Cauca, 2005.

ESCOBAR, Ticio, *Textos varios sobre cultura, transición y modernidad*, España: Agencia Española de Cooperación Internacional, Centro Cultural Español Juan de Salazar, 1992.

EAGLETON, Terry, *La idea de la cultura. Una mirada política sobre los conflictos culturales*, Barcelona: Editorial Paidós, 2001.

ENWEZOR, Okwui, *Snap Judgments. New Positions in Contemporary African Art*, Nueva York: International Center of Photography, 2006.

ESPINOSA, Eduardo Luis, (coord.) *Espacio, cultura e interacciones sociales*, Ciudad de México, Universidad Autónoma Metropolitana: Ediciones del Lirio, 2016.

FANON, Franz, *¡Escucha, blanco!*, Barcelona: Nova Terra, 1970.

_____, (1961), *Los condenados de la tierra*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1983.

FEATHERSTONE, Mike, *Undoing culture: Globalization, postmodernism and identity*, London: Sage, 1995.

FERNÁNDEZ Bessa, Cristina, et. al., *Frontera Sur. Nuevas políticas de gestión y externalización del control de la inmigración en Europa*, Barcelona: Virus, 2008.

- FERRER, Aldo, *Historia de la globalización. Orígenes del orden económico mundial*. Buenos Aires/México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- FINE, Robert, Robin Cohen, "Four Cosmopolitan Moments", en *Conceiving Cosmopolitanism*, Vertovec, S. y Cohen, R. (eds.), Oxford: Oxford University Press, 2002.
- FISHER, Jean (ed.), *Global Visions: A New Internationalism in the Visual Art*, Londres: Kala Press, 1994.
- _____, "The Syncretic Turn" en *Theory in Contemporary Art since 1985*, Kocur Zoya and Leung Simon (eds.), Londres: Blackwell, 2004.
- _____, "Some Thoughts on Contaminations" en *Vampire in the Text. Narratives of Contemporary Art*, Londres: Institute of International Visual Arts, 2003.
- FLUSSER, Vilém, "Exile and Creativity", en *The freedom of the migrant. Objections to nationalism*, Chicago: University of Illinois Press, 2003.
- _____, *Writings*, Andrea Strohl (ed.) Minneapolis/Londres: University of Minnesota Press, 2002.
- FOSTER, Hal (1996), *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid: Akal, 2001.
- _____, (ed.), *Vision and visibility*, Seattle: Bay Press, 1988.
- FONTCUBERTA, Joan, *Estética fotográfica. Una selección de textos*, Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- FOUCAULT, Michel (1997), *La arqueología del saber*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2002.
- _____, *El nacimiento de la biopolítica*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- FRANCASTEL, Galienne, *El retrato*. Madrid: Catedra, 1978.
- _____, *Historias de la fotografía española. Escritos 1977-2004*, Barcelona: Gustavo Gili, 2008.
- FRIEDMAN, Jonathan, *Cultural Identity & Global Process*, Londres: Sage Publications, 1995.

GARCÍA Ballesteros, Aurora (comp.) *Teoría y práctica de la geografía*, Madrid: Alhambra, 1986.

GARCÍA Canclini, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México: Grijalbo, 1990.

_____, *Cultura y comunicación. Entre lo global y lo local*, Argentina: Ediciones de Periodismo y Comunicación, 1997.

_____, *Diferentes, desigualdades y desconectados*, Barcelona: Gedisa, 2004.

_____, Pat Badani y Deball M. Castillo. *Extranjeros en la Tecnología y en la Cultura*, Buenos Aires: Ariel, 2009.

_____, y Andrea Giunta, *Extranjerías=alienations*, México: Museo Universitario Arte Contemporáneo, 2012.

GELL, Alfred (1998), *Arte y agencia. Una teoría antropológica*, Buenos Aires: SB Editorial, 2016.

GEORGE, Yúdice, *El recurso de la cultura*, Barcelona: Editorial Gedisa, 2002.

GIDDENS, Anthony (1984), *La constitución de la sociedad. Bases para la teoría de la estructuración*, Buenos Aires: Amorrortu, 1998.

GIMÉNEZ, Gilberto, *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007.

GUINZBURG, Carlo, "Representación", en *Ojazos de Madera*, Barcelona: Península, 2001.

GLISSANT, Édouard (1996), *Introducción a una poética de lo diverso*, Barcelona: Ediciones del Bronce, 2002.

GOLDMAN, Shifra M., *Perspectivas artísticas del continente americano. Arte y cambio social en América Latina y Estados Unidos en el siglo XX*, Ciudad de México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2008.

GONZÁLEZ Casanova, Pablo, "El colonialismo interno", en A. Borón, J. Amadeo y S. González (comps.), *Sociología de la explotación*, Argentina: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2006.

GOMEZ-Peña, Guillermo, "Wacha esa Border, Son", en *El mexterminator. Antropología inversa de un performancero postmexicano*, México: Editorial Océano/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002.

- GOMBRICH, Ernst Hans (1979), *La imagen y el ojo. Nuevos Estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid: Debate, 2002.
- GOTTMAN, John, “La généralisation des diasporas et ses conséquences”, en *Les réseaux des diasporas*, París: L'Harmattan-Kyurem, 1996.
- GREENBERG, Clement (1961), *Arte y cultura*, España: Paidós, 2002.
- GREGORY, Derek, *Geographical Imaginations*, Cambridge: Blackwell, 1994.
- GREIMAS Algirdas, Julien, *Dicionário de Semiótica*, San Pablo: Editora Contexto, 2013.
- GROSSBERG, Lawrence, *Estudios culturales, teoría, política y práctica*, Chantal Cornut-Gentile D'Arcy (ed.), Valencia, Letra capital, 2010.
- _____, “Identidad y estudios culturales: ¿no hay nada más que eso?”, en *Cuestiones de identidad cultural*, Stuart Hall, Paul Du Gay (eds.), España: Amorrortu Editores, 2003.
- GUASCH, Anna Maria, *El arte en la era de lo global 1989/2015*, Madrid: Alianza Forma, 2016.
- _____, Achille Bonito Oliva, et al., *Los manifiestos del arte posmoderno: textos de exposiciones, 1980-1995*. Madrid: Akal, 2000.
- GUHA, Ranajit, *Las voces de la historia y otros estudios subalternos*, Barcelona: Crítica, 2002.
- _____, y Gayatri Chakravorty Spivak (eds.), *Selected Subaltern Studies*, Oxford: Oxford University Press, 1988.
- HABERMAS, Jürgen, *La inclusión del otro. Estudios de teoría política*, Barcelona: Paidós, 1999.
- HAESBAERT, Rogério, *O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade*, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.
- HALL, Jeff, “Señales de indiferencia. Aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual” en Ribalta, Jorge y Glòria Picazo (coord.) *Indiferencia y singularidad*, Barcelona: Gustavo Gili. 2003.
- HALL, Stuart y Paul du Gay (comps.), *Questions of Cultural Identity*, Londres: Sage, 1996.

- HANNERZ, Ulf, *Conexiones transnacionales; cultura, gente, lugares*, Madrid: Cátedra, 1998.
- HARVEY, David, *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- _____, *The New Imperialism*, Oxford: Oxford University Press, 2003.
- HEDTOFT, Ulf y Mette Hjort (eds.), *The Postnational Self. Belong and Identity*, Minneapolis/Londres: University of Minnesota Press, 2002.
- HELD, David, *La democracia y el orden global*, Buenos Aires: Paidós, 1997.
- _____, y Anthony McGrew (2002), *Globalización/Antiglobalización. Sobre la reconstrucción del orden mundial*, Barcelona: Paidós, 2003.
- HEIDEGGER, Martin, *Le principe de raison*, Paris: Gallimard, 1962.
- HOBBSBAWM, Eric, Terence Ranger, *The Invention of Tradition*, Oxford: Cambridge University Press, 1992.
- HOOSON, David, (ed.) *Geography and National Identity*, Cambridge, Massachusetts: Blackwell Publishers, 1994.
- HOPENHAYN, Martín, “¿Integrarse o subordinarse? Nuevos cruces entre política y cultura”, en *Estudios Latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*, Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2001.
- HUGHES, Robert, *Culture of Complaint*, Nueva York/Oxford: Oxford University Press, 1993.
- HUTCHEON, Linda, *The politics of Postmodernism*, Londres: Routledge, 1989.
- JACQUES, Francis, *Différence et subjectivité*, París: Aubier, 1983.
- JAMESON, Fredric, *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*, Buenos Aires: Paidós, 1998.
- _____, (1991), *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona: Paidós, 2002.
- JENKS, Chris, *Visual Culture*, Londres: Routledge, 1995.

JODELET, Denise, *Les représentations sociales*, París: Presses Universitaires de France, 1989.

KANT, Immanuel "Idea de una historia universal en sentido cosmopolita" en *Filosofía de la Historia*, Buenos Aires: Lozada, 1958.

KAPLAN, Caren, *Questions of travel. Postmodern discourses of displacement*, Durham: Duke University Press, 1996.

KATZNELSON, Ira, *Marxism and the City*, Oxford: Clarendon Press, 1992.

KELSEN, Hans, *General Theory of Law and State*, Anders Wedberg (tr.). Cambridge: Harvard University Press, 1946.

KRAUSS, Rosalind, *Lo fotográfico, por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona/México: Gustavo Gili, 2002.

KYMLICKA, Hill, *Ciudadanía multicultural*, Madrid: Paidós, 1996.

LATOUR, Bruno, *War of the Worlds. What about Peace?*, Charlotte Bigg (trad.), Chicago: Prickly Paradigm Press, 2002.

LAZZARATO, Maurizio, *Governing by Debt*, South Pasadena: Semiotext(e), 2015.

LEAL, Montoya, Irma Leticia y Raúl Padilla López (eds.), *La configuración estratégica para las políticas culturales en México*, Guadalajara: Centro de Estudios Estratégicos para el Desarrollo de la Universidad de Guadalajara, 2013.

LEFEBVRE, Henri (1974), *La producción del espacio*, Madrid: Capitán Swing, 2013.

LIPOVETSKY, Gilles (1983), *La era del vacío. Ensayos acerca del individualismo contemporáneo*, Barcelona: Anagrama, 1986.

LOVELL, Nadia (ed.), *Locality and belonging*, London: Routledge, 1998.

LYOTARD, Jean-François, *Discours. Figure*, Paris: Klincksieck, 1971.

_____, *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1987.

_____, *Textes dispersés 1. Esthétique et théorie de l'art*, Leuven: Leuven University Press, 2012.

- MARCHÁN Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, España: Akal, 1994.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús y Ana María Ochoa, "Políticas de multiculturalidad y desubicaciones de lo popular", en *Cultura y transformaciones sociales en tiempos de la globalización. Perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2017.
- MATO, Daniel, *Cultura y transformaciones sociales en tiempos de la globalización. Perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2017.
- MASSEY, Doreen (1991), *Un sentido global del lugar*, Barcelona: Icaria, 2012.
- MBEMBE, Achille, "Al borde del mundo. Fronteras, territorialidades y soberanía en África", en *Mezzadra, Sandro (comp.) Estudios poscoloniales. Ensayos fundamentales*, Madrid: Traficantes de sueños, 2008.
- _____, *Necropolítica*, España, Melusina, 2011.
- MACCANNELL, Dean (1976), *The Tourist. A New Theory of the Leisure Class*, Los Ángeles /Londres: University of California Press, 1999.
- MEDINA, Cuauhtémoc, "¿Identidad o identificación? La fotografía y la distinción de las personas. Un caso Oaxaqueño", en *Memorias del XVII Coloquio de Historia del Arte: Arte, Historia e Identidad en América, Visiones comparativas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto Investigaciones Estéticas, 1994.
- MEREWETHER, Charles y John Potts (eds.) *After the Event. New Perspectives on Art History*, Manchester: Manchester University Press, 2010.
- MESKIMMON, Marsha, *Contemporary Art and the Cosmopolitan Imagination*, Londres/Nueva York: Routledge, 2011.
- MICOLTA León, Amparo, "Teorías y conceptos asociados al estudio de las migraciones internacionales", en *Trabajo Social*, núm. 7, Revista de Trabajo Social, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia, 2005.
- MIRZOEFF, Nicholas, *Una introducción a la cultura visual*, Barcelona: Paidós, 2003.
- MITTELMAN, James H., *El síndrome de la globalización*, México: Siglo XXI, 2002.
- MIWON, Kwon, *One place after another: Site-specific art and locational identity*, Cambridge: MIT Press, 2002.

MOHANTY, Chandra, "Bajo los ojos de Occidente. Academia feminista y discursos coloniales", en *Descolonizando el feminismo. Teorías y prácticas desde los márgenes*, Suárez Navaz, L. y Hernández, R. (eds.), Madrid: Cátedra, 2007.

MOORE, Jason W. y Raj Patel, *A History of the World in Seven Cheap Things. A Guide to Capitalism, Nature, and the Future of the Planet*, Berkeley: University of California Press, 2017.

MOREIRASO, Albert, *The exhaustion of difference. The politics of Latin American cultural studies*, Durham: Duke University Press, 2001.

MORINEAU, Michel, "La douceur d'être indu" en *Sociabilité, Pouvoirs et Société*, Françoise Thelamon (comp.), Rouen: Presse de l'Université de Rouen, 1987.

MOSQUERA, Gerardo, "Robado el pastel global. Globalización, diferencia y apropiación cultural" en José Jiménez y Fernando Castro (eds.), *Horizontes del Arte Latinoamericano*, Madrid: Tecnos, 1999.

MOUFFE, Chantal (1993), *El retorno de lo político*, Barcelona: Paidós, 1999.

NANCY, Jean-Luc, *The Inoperative Community*, Minneapolis/Londres: University of Minnesota Press, 1991.

NUSSBAUM, Martha, "Patriotism and Cosmopolitanism", en Joshua Cohen (ed.), *For Love of Country: Debating the Limits of Patriotism*, Chicago: University of Chicago Press, 1996.

OLIVÉ, León, *Interculturalismo y justicia social*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.

PARAMESHWAR, Gaonkar Dilip (ed.), *Alternative Modernities*, Durham: Duke University Press, 2001.

PAPASTERGIADIS, Nikos, *Dialogue in the diasporas. Essays and conversations on cultural identity*, London: Rivers Oram Press, 1988.

PRATT, Mary Louise, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, Londres: Routledge, 1992.

PEIRCE, Charles Sanders, Justus Buchler (ed.), *Philosophical Writings of Peirce*, Nueva York: Dover, 1955.

PÉREZ Pont, José Luis (ed.), *Geografías del desorden. Migración, alteridad y nueva esfera social*, Universitat de València: Cabildo de Fuerteventura, Gobierno de Aragón, 2006.

PICAZO, Glòria, *Indiferencia y singularidad*, Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

PINNEY, Christopher y Nicolas Peterson (comps.), *Photography's Other Histories*, Durham/Londres: Duke University Press, 2003.

PORTES, Alejandro, *Migración y cambio social. Algunas reflexiones conceptuales*, Princeton: Princeton University, 2009.

_____, (ed.), *The Economic Sociology of Immigration, Essays on Networks, Ethnicity and Entrepreneurship*, Nueva York: Russell Sage Foundation, 1995.

POVINELLI, Elizabeth A., *Geontologies. A Requiem to Late Liberalism*, Durham: Duke University Press, 2016.

PRADA, Juan Martín, *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la Posmodernidad*, Madrid: Fundamentos, 2001.

PRATT, Mary Louise, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, Londres: Routledge, 1992.

RAMÍREZ, Mari Carmen, "Brokering Identities. Art Curators and the Politics of Cultural Representation", en *Thinking about Exhibitions*, Reesa Greenberg, Sandy Nairne, Bruce W. Ferguson (eds.), Nueva York: Routledge, 1996.

RANCIERE, Jaques, (2004), *Aesthetics and its Discontents*, Steven Concoran (tr.), Cambridge: Polity Press, 2009.

_____, *El desacuerdo, política y filosofía*, Buenos Aires: Nueva Visión, 2007.

_____, *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*, Londres: Bloomsbury, 2004.

RAJAGOPALAN, Radhakrishnan, *Diasporic meditations. Between home and location*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

REX, John, *El conflicto social*, Madrid: Siglo XXI, 1985.

RIBALTA, Jorge (ed.), *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

RIBEIRO, Berta G., Lúcia H. Van Velthem, "Coleções etnográficas. Documentos materiais para a história indígena e a etnologia", en *História dos índios no Brasil, Carneiro da Cunha, Manuela* (ed.), Brasil: Companhia das Letras, Secretaria Municipal de Cultura, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, 1992.

RICHARD, Nelly, "Derivaciones periféricas en torno a lo intersticial" en *Sur, sur, sur. Séptimo Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo*, Ciudad de México: Patronato de Arte Contemporáneo, 2010.

_____, *La insubordinación de los signos. (Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*, Santiago de Chile: Cuarto propio, 1994.

RISSATI, Howard (ed.), *Postmodern Perspectives. Issues in Contemporary Art*, Nueva Jersey: Prentice Hall-Englewood Cliff, 1990.

ROACH, Joseph, *Cities of the Dead. Circum-Atlantic Performance*, Nueva York: Columbia University Press, 1996.

ROBERTSON, Ronald, *Globalization. Social Theory and Global Culture*, Londres: Sage, 1992.

ROGOFF, Irit, *Terra Inferna. Geography 's visual culture*, Londres y Nueva York: Routledge, 2000.

ROUILLE, André, *La photographie. Entre document et art contemporain*, Paris: Gallimard, 2005.

RÚIZ García, Aida, *Migración Oaxaqueña, una aproximación a la realidad*, Oaxaca: Coordinación Estatal de Atención al Migrante Oaxaqueño, 2002.

SABSAY, Leticia Inés, "Deseo y discurso en el sujeto (feminista) de la performatividad", en *Pretérito imperfecto. Lecturas críticas del acontecer*, Leonor Arfuch, Gisela Catanzaro (comps.), Buenos Aires: Prometeo, 2008.

SAID, Edward (1973), *Orientalismo*, Barcelona: Sudamericana, 2004.

_____, *Cultura e imperialismo*, Buenos Aires: Anagrama, 1996.

- SAN JUAN, Epifanio, *Racism and cultural studies: critiques of multiculturalist ideology and the politics of difference*, Durham: Duke University Press, 2001.
- SANTOS, Boaventura De Sousa, *La globalización del derecho. Los nuevos caminos de la regulación y la emancipación*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia/Instituto Latinoamericano de Servicios Legales, 1999.
- SANTOS, Milton, *La nature de l'espace. Technique et temps, raison et émotion*, Paris: L'Harmattan, 1997.
- SASEEN, Saskia, *Una sociología de la globalización*, Buenos Aires/Madrid, Katz, 2007.
- _____, *Contra geografías de la globalización. Género y ciudadanía en los circuitos transfronterizos*, Madrid: Traficantes de sueños, 2003.
- SAUSSURE, Ferdinand de, *Curso de lingüística general*, Amado Alonso (trad., pról. y notas). Madrid: Alianza, 1987.
- SAVAJE, Michael, *Globalization and belonging*, London: SAGE, 2015.
- SCHEIBLING, Jacques, *Qu'est-ce que la Géographie?*, París: Hachette, 1994.
- SCHNEIDER, Arnd, Christopher Wright, *Contemporary Art and Anthropology*, Oxford: Berg, 2006.
- SCHRODER, Gerhart, (comp.), *Teoría de la cultura. Un mapa de la cuestión*, Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- SCHWARTZ, Joan y James Ryan, *Picturing place. Photographical imagination*, Londres: I. B. Tauris, 2003.
- SINGH, Dayanita, *Myself Mona Ahmed*, Suiza: Scalo, 2001.
- SMITH, Terry, *¿Qué es el arte contemporáneo?*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2012.
- SOJA, Edward, "La espacialidad de la vida social. Hacia una re teorización transformativa", en Derek Gregory y John Urry (eds.), *Social Relations and Spatial Structures*, Londres: Macmillan, 1985.
- _____, *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Theory*, Londres: Verso, 1989.
- _____, *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real and Imagined Spaces*, Boston: Wiley-Blackwell, 1996.

- SOLÉ, Carlota, *La integración Sociocultural de los Inmigrantes en Cataluña*, Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 1981.
- SONIT, Rebeca, *Hope in the Dark. Untold Histories, Wild Possibilities*, Nueva York: Nation Books, 2004.
- SONTAG, Susan (2003), *Ante el dolor de los demás*, Buenos Aires: Alfaguara, 2005.
- _____, (1966), *Contra la interpretación*, Madrid: Alfaguara, 1996.
- _____, (1977), *Sobre la fotografía*, Barcelona: Edhasa, 1981.
- SOYSAL, Yasemin, "Changing Citizenship in Europe. Remarks and Postnational Membership and the National State", en *Citizenship, Nationality and Migration in Europe*, David Cesarani, Mary Fulbrook (eds.), Londres: Routledge, 1996.
- SOPIRO, Peter J. "Embracing Dual Nationality", en *Dual Nationality Social Rights and Federal Citizenship in the U.S. and Europe; the Reinvention of Citizenship*, Oxford: Berghahn Books, 2002.
- STEYN, Juliet (ed.), *Other than Identity. The Subject, Politics and Art*, Manchester: Manchester University Press, 1997.
- TAGG, John, *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*, Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- TAYLOR, Charles, *El multiculturalismo y la "política del reconocimiento"*, México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- THISTLETHWAITE, Frank, "Migration from Europe Overseas in the Nineteenth and Twentieth Centuries", en Vecoli, R, y Sinke, S. (eds.), *A Century of European Migrations, 1830-1930*, Chicago: University of Illinois Press, 1991.
- TIZÓN García, Jorge, *et al.* "Migraciones y salud mental", en Promociones y publicaciones Universitarias, Barcelona, 1993.
- TOURAINÉ, Alain, *¿Perdiendo el control? La soberanía en la era de la globalización*, Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- TROYANO, Pérez José Fernando, *A propósito de inmigración*, Málaga: Ediciones Aljibe, 2001.
- URRY, John, *Global Complexity*, Cambridge: Polity Press, 2002.

VILLORO, Luis, "Sobre la identidad de los pueblos", en *Estado plural, pluralidad de culturas*, México: Universidad Nacional Autónoma de México/Paidós, 2012.

WANG, Jackie, *Carceral Capitalism*, South Pasadena, Semiotext(e), 2018.

WILSON, Rob, "A New Cosmopolitanism is in the Air. Some Dialectical Twist and Turns", en *Cosmopolitics. Thinking and Feeling Beyond the Nation*, Reng Cheah y Bruce Robbins (eds.), Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.

ZOYA, Kocur y Simon Leung, (eds.), *Theory in Contemporary Art since 1985*, Londres: Blackwell Publishing, 2005.

ŽIŽEK, Slavoj y Frederic Jameson (eds.), *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*, Moira Irigoyen (trad.) Buenos Aires/Barcelona/México: Editorial Paidós, 1998.

REVISTAS

ABDUL R., JanMohamed, "Negating the Negation as a Form of Affirmation in Minority Discourse. The Construction of Richard Wright as Subject", en *Revista Cultural Critique*, núm 7, University of Minnesota, 1987, pp. 245-266.

ACHA, Juan, "El espacio intelectual del arte", en *Vida literaria*, núm. 18, México, 1976, pp. 10-15.

ADNAN, Misal y Yildiz y Myrna Ayad, "Profile: Bouchra Khalili", en *Canvas Magazine*, primavera de 2014, pp. 162-167.

APPIAH, Kwame Anthony, "Cosmopolitan Patriots", en *Critical Inquiry*, núm. 3, vol. 23, 1997, pp. 617-639.

ARAEEN, Rasheed, "Re-thinking History and some other things", en *Third Text*, núm 54, primavera de 2001, pp. 93-100.

ARANGO, Joaquín, "Enfoques conceptuales y teóricos para explicar la migración", en *Revista Internacional de Ciencias Sociales*, No. 165, septiembre de 2000 , pp- 33-47.

AUGÉ, Marc, "Espacio y alteridad", en *Revista de Occidente*, Núm. 140, *El otro, el extranjero, el extraño*, 1993, pp. 13-34.

BAL, Mieke, "Conceptos viajeros en las humanidades", en *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, núm. 3, Murcia, 2006, pp. 28-77.

BARRIENDOS, Rodríguez, Joaquín, "El arte global y las políticas de la movilidad. Desplazamientos (trans)culturales en el sistema internacional del arte contemporáneo", en *Revista LiminaR. Estudios sociales y humanismos*, núm. 1, año 5, vol. V, Tuxtla Gutiérrez, junio de 2007, pp. 159-182.

BARTON, Jonathan R., "Sustentabilidad urbana como planificación estratégica", en *Revista EURE*, núm. 96, 2006, pp. 27-45.

BARUCHA, Rustom, "Interculturalism and its Discrimination. Shifting the Agendas of the National, the Multiculturalism and the Global", en *Third Text*, núm. 46, primavera de 1999, pp. 3-23.

BECQUER, Marcos, José Gatti, "Elements of Vogue", en *Third Text*, Londres, núm. 16-17, invierno de 1991, pp. 65-81.

BORDES-BENAYOUN, Chantal, "Diásporas y movilidades", en *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, El Colegio de Michoacán, núm. 83, vol. XXI, verano de 2000, pp. 101-117.

CALDERÓN Chelius, Leticia, "El estudio de la dimensión política dentro del proceso migratorio", en *Sociológica*, año 21, núm. 60, enero-abril de 2006, pp. 43-74.

CASTLES, Stephen, "The Factors that Make and Unmake Migration Policies", en *International Migration Review*, vol. 38, issue 3, febrero 2003, pp. 852-884.

CHAKRABARTY, Dipesh, "Historias de las minorías, pasados subalternos", en *Revista Historia y grafía*, año 6, núm. 12, 1999, pp. 87-111.

CLERMONT, Thierry y Odette Casamayor, "Nous sommes tous des créoles", en *Revista Regards*, núm. 31, París, enero de 1998, p. 35-43.

CLIFFORD, James, "The Global Issue. A Symposium", en *Art in America*, núm. 7, vol. 77, julio de 1989.

COTTER, Holland, "Art in Review; Emily Jacir", en *The New York Times*, 9 de mayo 2003.

DE LA RICA, Sara, "Los efectos económicos de la inmigración. Evidencia empírica", en *Globalización, integración y desarrollo económico*, núm. 896, mayo-junio de 2017, pp. 129-140.

DEMOS, T. J., "Blackout. La necropolítica de la extracción", en *Dispatches Journal*, issue #001, octubre de 2018, pp. 1-26.

_____, "The Great Transition. The Arts and Radical System Change", en *E-flux*, 12 abril, 2017. Tomado de: <<https://www.e-flux.com/architecture/accumulation/122305/the-great-transition-the-arts-and-radical-system-change/>>. Consultado en marzo de 2021.

_____, "Rights of Passage. Migration", en Tate, Etc., Mark Godfrey, T. J. Demos, Eyal Weizman, Ayesha Hammed (eds.). Tomado de <<https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-19-summer-2010/rights-passage>>. Consultado en septiembre de 2020.

DOUZINAS, Costas, "Entre la Polis y el Cosmos. El cosmopolitismo que vendrá", en *Tabula Rasa*. Bogotá, núm. 11, julio-diciembre de 2009, pp. 53-66.

EL-TAYEB, Fatima, "Creolizing Europe", en *Manifesta Journal*, núm 17, febrero de 2014. Tomada de <<http://www.manifestajournal.org/issues/futures-cohabitation-0#>>. Consultado en enero de 2020.

EMIRBAYER, Mustafa y Ann Mische, "What Is Agency?", en *The American Journal of Sociology*, núm. 4, vol. 103, enero de 1998, pp. 962-1023.

FERRER, Raquel, Jorge Palacio, Olga Hoyos, Camilo Madariaga, "Proceso de aculturación y adaptación del inmigrante: características individuales y redes sociales. Psicología desde el caribe". Tomado de

<<http://www.redalyc.org/html/213/21332837009/>>. Consultado noviembre de 2020.

FREED, Mark M. "Cultural Studies, Ethics, and the Eclipse of Agency", en *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, núm. 2, vol. 34, marzo de 2001, pp. 1-14.

GARCÍA Canclini, Néstor, "Museos, aeropuertos y ventas de garage. La cultura ante el Tratado de Libre Comercio", en *La Jornada Semanal*, México, núm. 157, 14 de junio de 1992, pp. 32-39.

_____, "Bases teóricas para la discusión de las identidades en una época postnacionalista", presentado en el *XVIII International Congress of the Latin American Studies Association*, San Juan, 10-12 marzo 1994.

_____, "Cultura y poder: ¿Dónde está la investigación?", en *Signos*, núm. 36, Habana, p. 63-77.

GARCÍA Cartagena, Manuel "Los cubanos exiliados estamos excomulgados", en *Lápiz: Revista internacional de arte*, núm. 186, 2002, pp. 56-65.

GLISSANT, Édouard, *Poetics of Relation*, Ann Arbor (ed.), University of Michigan Press, 1997. Tomado de <<https://newleftreview.org/issues/1209/articles/stuart-hall-negotiating-caribbean-identities>>. Consultado en diciembre de 2020.

GIMÉNEZ, Gilberto, "Cultura, territorio y migraciones. Aproximaciones teóricas", en *Alteraciones*, núm. 11, México, 2001, pp. 5-14.

GIUNTA, Andrea, "Arte y globalización. Agendas, representaciones, disidencias", en *Centro de Arte*, núm. 4, noviembre de 2002.

GOMÉZ, Walteros, Jorge Alberto, "La migración internacional. Teorías y enfoques, una mirada actual", en *Semestre Económico*, núm. 26, vol. 13, Universidad de Medellín, Colombia, enero-junio 2010, pp. 81-99. Tomado de <<https://www.redalyc.org/pdf/1650/165014341004.pdf>> Consultado en marzo 2020

_____, Jaime Alberto, "La migración internacional. Teorías y enfoques, una mirada actual", en *Semestre Económico*, núm. 26, vol. 13, enero-junio de 2010, pp. 81-99.

GROSSMANN, Martin, “Desplazamientos y reposicionamientos en el arte. En el paso de lo internacional a lo contextual”, en *Errata# Fronteras, migraciones y desplazamientos*, núm. 5, Bogotá, agosto de 2012, pp. 140-166.

GRÜNER, Eduardo, “El conflicto de la(s) identidad(es) y el debate de la representación. La relación entre la historia del arte y la crisis de lo político en una teoría crítica de la cultura”, en *La Puerta FBA*, núm. 1, Argentina, Facultad de Bellas Artes, 2004, pp. 58-68.

GUASCH, Anna María. “La memoria de otro en la era de lo global”, en *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*, núm. 1, vol. 2, 2014, p. 81-91.

HABERMAS, Jürgüen, “Toward a Cosmopolitan Modernities”, en *Journal of Democracy*, núm. 4, vol. 14, 2003, pp. 86-100.

HALL, Stuart, “Negotiating Caribbean Identities”, en *New Left Review*, núm. 209, vol. 1, enero 1995. Tomado de <<http://newleftreview.org/I/209/stuart-hall-negotiating-caribbean-identities>>. Consultado febrero de 2020.

HARGREAVES, Alec G., “Migration controls, open frontiers and European unity”, en *Journal of Area Studies*, núm.1, 1992, pp. 74-86.

HENLEY, Jon, “Photographer Samuel Fosso 's best shot”, en *The Guardian*, 19 junio de 2011.

HERNER, María Teresa, “Territorio, desterritorialización y reterritorialización. Un abordaje teórico desde la perspectiva de Deleuze y Guattari”, en *Huellas*, núm. 13, Argentina, 2009, pp. 158-171.

HERRERA, Gioconda, “La migración vista desde el lugar de origen”, en *Íconos*, núm. 15, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales Ecuador, enero 2013, pp. 86-94.

HOLMES, Brian, “Beyond the Global 1000”, en *Museums. Intersections in a Global Scene*, San Pablo: Consejo Internacional de Museos, 2005.

HÖLZL, Ingrid, “Self-Portrait/Self-Vision. The Work of Samuel Fosso”, en *Nka Journal of Contemporary African Art*, núm. 24, 2009, p. 40-47.

JARAMILLO Marín, Jefferson “Cosmopolitismo(s) y modernidad(es)”, en *Revista Diálogos de Saberes*, núm. 29, julio-diciembre de 1998, pp. 175-200.

_____, “Las metáforas de lo comunitario. A propósito de una lectura crítica del sentido de lo comunitario en la óptica de Zygmunt Bauman”, en *Revista Reflexión Política*, núm. 18, año 9, Bucaramanga, Universidad Autónoma de Bucaramanga, 2007, pp. 18-31.

KHALILI, Bouchra, “Profile. Bouchra Khalili”, en *Canvas Magazine*, Misal Adnan Yildiz y Myrna Ayad, primavera de 2014, pp. 162-167.

LACOMBA, Joan, “Teorías y prácticas de la inmigración. De los modelos explicativos a los relatos y proyectos migratorios” en *Scripta Nova*, Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales, Universidad de Barcelona, núm. 94 (11), 1 agosto 2001. Tomada de <<http://www.ub.edu/geocrit/sn-94-3.htm>>. Consultada en febrero de 2021.

LECOQUIERRE, Bruno y Benjamin Steck, “Pays émergents, paroisses recomposées”, en *Géographie et Cultures*, núm. 30, París, L’Harmattan, pp. 47-69.

NICK, Davies, “The Bloody Battle of Genoa”, en *The Guardian*, 17 de julio de 2008. Tomado de <<https://www.theguardian.com/world/2008/jul/17/italy.g8>>. Consultado en diciembre de 2019.

MALLON, Florencia, “Promesas y dilema de los Estudios Subalternos. Perspectivas a partir de la historia latinoamericana”, en *Boletín del Instituto Ravignani*, Tercera Serie, núm. 12, 1995, pp. 87-116.

MASSEY, Doreen, “Lugar, identidad y geografías de la responsabilidad en un mundo en proceso de globalización”, conferencia presentada a la Sociedad Catalana de Geografía el 26 de septiembre de 2003, en el marco de la clausura del *XVIII Congreso de la Asociación de Geógrafos Españoles*.

MBEMBE, Achille, “As formas africanas de auto-Inscrição”, en *Estudios Afro-Asiáticos*, núm. 1, vol. 2, Río de Janeiro, enero-junio de 2001, pp. 171-209.

_____, “Necropolitics”, *Public Culture*, núm. 1, vol. 1, invierno de 2003, pp. 11-40.

MEZZADRA, Sandro y Brett Neilson, "On the Multiple Frontiers of Extraction. Excavating Contemporary Capitalism", en *Cultural Studies*, núm. 2-3, vol. 31, 2017, pp. 185-204.

MIGNOLO, Walter, "From Asia to the Caucasus and Anatolia. Transcultural Subjectivity and De-Colonial Thinking", en *Postcolonial Studies Review*, núm. 1, vol. 10, marzo 2007, pp. 111-120.

MOSQUERA, Gerardo, "Desde aquí. Arte contemporáneo, cultura e internacionalización", en *Agenda cultural*, núm. 147, Universidad de Antioquia, septiembre 2008.

_____, "Islas infinitas, sobre globalización y cultura", en *Art Nexus*, núm. 29, Bogotá, 1998, p. 64.

PEÑA Echeverría, Javier, "Migraciones y apertura cosmopolita de la ciudadanía", en *Arbor, Ciencia, pensamiento y Cultura*, núm. 755, vol. 188, mayo-junio de 2012, pp. 529-542.

PÉREZ, Gabriel y César A. Velázquez, "La construcción de las identidades políticas en un mundo globalizado", en *Argumentos*, núm. 61, vol. 22, México, septiembre-diciembre de 2009, pp. 67-92.

PERROUX, François, "Les espaces économiques", en *Économie appliquée*, vol. 3, Repris aux, 1950, p. 123-125.

PEARCE, Harold, "Beyond Paradigms. Art Education Theory and Practice in a Post Paradigmatic World", en *Studies an Art Education*, núm. 33, 1992, pp. 244-252.

PISTERS, Patricia, "The Mosaic Film-An Affair of Everyone. Becoming-Minoritarian in Transnational Media Culture", en *Migratory Politics, Technology, Time, Performativity*, Mieke Bal y Miguel A. Hernández Navarro, (coords.) Segundo Encuentro Murcia-Ámsterdam en Estéticas migratorias, septiembre 19-21, 2007.

ROSAS Mantecón, Ana, "Globalización, cultura y antropología", en *Alteridades*, núm. 3, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1993, pp. 79-91.

RUSTOM, Bharucha, "Interculturalism and its Discrimination, Shifting the Agendas of the National, the Multiculturalism and the Global", en *Thrid Text*, núm. 46, primavera de 1999, pp. 3-23.

SARRIBLE, Graciela, "Definiciones y datos sobre la migración internacional y nacionalidad. El caso de España", en *Migraciones Internacionales*, núm. 2, vol. 1, enero-junio de 2002, pp.123-146.

SASSEN, Saskia, "Formación de los condicionantes económicos para las migraciones internacionales", en *Ecuador Debate 63*, Quito Ecuador, diciembre de 2004, pp. 63-88.

_____, Incompletud y la posibilidad de hacer ¿Hacia una ciudadanía desnacionalizada?, en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, Universidad Nacional Autónoma de México, Nueva Época, núm. 226, vol. 61, enero-abril de 2016, pp. 73-104.

STAVENHAGEN, Rodolfo, "La cuestión étnica. Algunos problemas teórico - metodológicos", en *Estudios Sociológicos*, núm. 28, vol. 10, enero-abril de 1992, pp. 53-76.

SUBERCASEAUX, Bernardo, "Reproducción y apropiación, dos modelos para enfocar el diálogo intercultural", en *Diálogos de la comunicación*, núm. 23, 1989, pp. 97-102.

TERRÉN, Eduardo, "La asimilación cultural como destino. El análisis de las relaciones étnicas de R. Park", en *Sociológica- Revista de pensamiento social*, México, 2001, pp. 85-108.

_____, "La etnicidad y sus formas. Aproximación a un modelo de la pertenencia étnica", en *Papers, revista de sociología*, vol. 66, 2002, pp. 45-57.

TORRES, Lucas y David Rollock, "Acculturative distress among Hispanics. The role of acculturative, coping, and intercultural competence", en *Journal of Multicultural Counseling and Development*, núm. 32, 2004, pp. 155-167.

ULRICH Obrist, Hans, "Entrevista con Nikhil Chopra" en *Art Review*, marzo 2009.

VALLESPÍR, Jordi, "Interculturalismo e identidad cultural", en *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, núm. 36, diciembre de 1999, pp. 45-56.

VALDÉS, Figueroa Eugenio, "La crisis de la crisis. Ideología y marginalidad", en *Atlántica: revista de las artes*, núm. 08, Canarias: Centro Atlántico Moderno, 1994, pp. 80-85.

CATÁLOGOS DE EXPOSICIÓN

BIEMANN, Ursula, *Geography and the politics of Mobility*, Viena: Generali Foundation, 2003.

_____, *La memoria del otro*, Museo de Arte, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 10 de septiembre al 7 de noviembre 2009.

_____, "Agadez Chronicle' – Postcolonial politics of space and mobility in the Sahara", en *The Maghreb Connection*, Barcelona: Actar, 2006.

_____, *Mission Reports. Artistic Practice in the Field. Video Works 1998-2008*, Suiza Bildmuseet UMEÅ University, 2008.

_____, e Imre Szeman, "Forced Transit. A Dialogue on Black Sea Files and Contained Mobility" en *Political Typographies*, Barcelona: Fundacio Tapies/Actar, 2007.

BREIDENBACH, Tom, "Emily Jacir", en *Art Forum*, Reviews, verano 2003.

COLLINS, Hannah, *Hannah Collins*, Barcelona: Galería Joan Prats, 1992.

_____, *Historia en curso. Películas y fotografías*, catálogo de exposición, Fundación La Caixa, Cataluña, 2008.

ENWESOR, Okwui, "The Black Box", en Documenta 11 Platform 5, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, Kassel, 2002.

_____, Mélanie Bouteloup, et. al. (eds.) *Intense Proximity. An Anthology and the Near and the Far*, La Triennale, Paris: Palais de Tokyo, 2012.

GRAZ, Steirischer Herbst, *Inklusion: Exklusion. Versuch einer neuen Kartografie der Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration*, Köln: DuMont, 1997.

GUTIÉRREZ, Soledad, Abdellah Karroum, Sadrine Wymann (comisarios) *Ante nuestros ojos*, Barcelona: MACBA, Mulhouse: La Kunsthalle, Centre d'Art Contemporain, 2015.

HEIDEGGER, Martin "Building, Dwelling, Thinking", en *The Unhomely. Phantom Scenes in Global Society*, Okwui Enwezor (ed.), Sevilla: Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla, 2006.

MEDINA, Cuauhtémoc, "Un arte enjambre", en *Francis Alÿs. Relato de una negociación*, Ciudad de México, Museo Tamayo, 2015.

MOSQUERA, Gerardo, Rachel Weiss y Carolina Ponce de León, *Ante América*, Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango, 1992.

LEEB, Sussane, Sandro Mezzadra, Senad Hadzic, Antonio Muñoz Sánchez... *et. al. Projekt Migration*, Köln: DuMont, 2005.

LÓPEZ Cuenca, Rogelio, *Hojas de ruta*, Museo Patio Herreriano, Valladolid, 25 de enero – 4 de mayo 2008.

_____, *Bouchra Khalili*, en Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, del 2 de noviembre de 2017 al 4 de marzo de 2018.

ROGOFF, Irit, *Terra Infirma. Geography's visual culture*, Londres y Nueva York: Routledge, 2000.

ROHLING, Gerd, *Inside-outside/Gerd Rohling*, Bremen: Weserburg, Museum für moderne Kunst, 2013.

SALTZ, Jerry, Mar Villaespasa, *et. al. Cocido y crudo*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995.

TSOUTAS, Nicholas, (ed.) *Knowledge+Dialogue+Exchange. Remapping Cultural Globalisms from the South*, Sydney: Artspace Visual Arts Centre, 2004.

WEISS, Rachel, *et. al. Making Art Global (part 1): The Third La Havana Biennial 1989*, Londres: Afterall, 2011.

ZAYA, Octavio, Donald Kuspit, Christian Leigh, *Desplazamientos. Aspectos de la identidad y las culturas*, Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 1991.

SITIOS WEB

ALÿS, Francis, “Don’t Cross the Bridge Before You Get to the River”. Tomado de <<http://francisalys.com/dont-cross-the-bridge-before-you-get-to-the-river/>>. Consultado en septiembre de 2020.

BRESON Michel, “Magiciens de la Terre”, en *The New York Times*. Tomados de: <[THE YEAR'S BEST; MORE/On Art](#)>, la reseña de la *Whitney Biennial* por Michael Kimmelman en *The New York Times*, <[ART VIEW; The Whitney Continues Its Search . . . For Itself \(Published 1992\)](#)>, Dan Cameron <<https://www.artforum.com/print/199305/dan-cameron-55437>> en *Artforum*, <[AT THE WHITNEY, A BIENNIAL WITH A SOCIAL CONSCIENCE \(Published 1993\)](#)>. Consultados en marzo 2021.

CÁMARA, Sergi. Tomado de <<https://www.arcgis.com/apps/Cascade/index.html?appid=faeb4af18ab14a828088ace88be7537>>. Consultado en marzo 2021.

CAMERON, Dan “Whitney Biennial” en *Artforum*, tomado de <[Dan Cameron](#)>. Consultado en marzo de 2021.

CHUA, June, entrevista realizada a Surendra Lawoti el 27 de noviembre de 2013. Tomado de: <[Nepal's social, political changes captured in photographs](#)>. Consultado en febrero de 2021.

CHOPRA, Nihil, tomado de <<http://www.nikhilchopra.net/home/?p=3683>>. Consultado en febrero de 2021.

FERRER, Raquel, Jorge Palacio, Olga Hoyos, Camilo Madariaga, *Proceso de aculturación y adaptación del inmigrante: características individuales y redes sociales. Psicología desde el caribe*. Tomado de <<http://www.redalyc.org/html/213/21332837009/>> Consultado en mayo de 2021.

FRENTE NACIONAL, tomado de <<http://www.frontnational.com/le-projet-de-marine-le-pen/autorite-de-letat/immigration/>>. Consultado en enero de 2021.

GEORGIU'S *Last Stop—how he captured London 's streets*. Tomado de <[George Georgiou's Last Stop – how he captured London's streets](#)>. Consultado en junio de 2021.

HANNAH, Collins, tomado de <<http://hannahcollins.net/parallel>>. Consultado en mayo de 2021.

HAESBAERT, Rogério, “Del mito de la desterritorialización a la multiterritorialidad” conferencia presentada en el Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM, septiembre 2012. Tomado de <<http://www.scielo.org.mx/pdf/crs/v8n15/v8n15a1.pdf>>. Consultado en mayo 2021.

INTERNATIONAL Migration Review. Tomado de <https://journals.sagepub.com/toc/mrxa/52/4>>. Consultado en enero 2021.

KIMMELMAN, Michael "Whitney Biennial" en *The New York Times*. Tomado de [ART VIEW; The Whitney Continues Its Search . . . For Itself \(Published 1992\)](#)>. Consultado en marzo de 2021.

LAST stop, *London England*. Tomado : <http://www.georgegeorgiou.net/gallery.php?ProjectID=155>>. Consultado en junio 2021.

LÓPEZ Cuenca, Rogelio. Tomado de <https://www.lopezcuenca.com/el-paraiso-es-de-los-extranos/>>. Consultado en mayo de 2021.

MADRID abierto, tomado de: [Intervenciones | Madrid Abierto](#)>. Consultado en marzo de 2021.

MALMO Journal, tomado de <http://archive.culturestrike.org/malmo-journal/>>. Consultado en marzo de 2021.

MEMMI, Albert, *Las fluctuaciones de la identidad cultural, política y cultural*, 1999. Tomado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=26701107>>. Consultado en mayo de 2021.

MINGARD, Yann, Alban Kalkulya, "À l'est d'un nouvel éden" en *Ciel Variable*, [Yann Mingard et Alban Kakulya, À l'est d'un nouvel éden - Yann Mingard et Alban Kakulya, Une frontière à l'est d'un nouvel éden. Périphe documenté sur les futures limites extérieures de l'Union européenne - Magazine Ciel variable](#)>. Consultado el 20 de mayo de 2021.

NACIONES UNIDAS, *Migración internacional, derechos humanos y desarrollo*, Comisión Económica para América Latina y el Caribe. Tomado de https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/4206/S2006047_es.pdf?sequence=1> Consultado en enero 2021.

REAL Academia Española. Tomado de <<https://dle.rae.es/sin%C3%A9cdoque>>. Consultado en abril de 2021.

RODRÍGUEZ, Joseph, tomado de: <<https://vimeo.com/59837502>>. Consultado en febrero de 2021.

ROGOFF, Irit, “Exhausted Geographies” Tomado de <https://www.youtube.com/watch?v=PJOP9l0_nbl>. Consultado en mayo de 2021.

ROOS, Jerome “The New Debt Colonies”, en *Viewpoint Magazine*, febrero de 2018. Tomado de: <<https://www.viewpointmag.com/2018/02/01/new-debt-colonies/>>. Consultado en febrero de 2020.

SINGH, Dayanita, tomado de <<https://dayanitasingh.net/myself-mona-ahmed/>>. Consultado en mayo de 2021.

TORRES, L. & Rollock D., “Acculturative distress among Hispanics: The role of acculturative, coping, and intercultural competence” en *Journal of Multicultural Counseling and Development*, 2004. Tomado de <<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/j.2161-1912.2004.tb00368.x>>. Consultado en enero 2021.

VIVANCO, Olivia, tomado de <<http://www.oliviavivanco.com/reliquias#1>>. Consultado en febrero de 2021.

VIVES, Marina Sonia Fernández Pan, *Una conversación con Irit Rogoff: ¿Dónde nos ubicamos en todo esto?*. Tomado de <<http://www.a-desk.org/highlights/Una-conversacion-con-Irit-Rogoff.html>>. Consultado en marzo de 2021.

XIAOCHUN, Miao, tomado de <<https://www.miaoxiaochun.com/xilie.asp?listID=1&language=en>>. Consultado en mayo de 2021.

LISTADO DE OBRAS

1. Hannah Collins. *Parallel*. Fotogramas de video (2007).
2. Bouchra Khalili. Vista de instalación y fotograma de video. *The Mapping Journey Project* (2008-2011).
3. Bouchra Khalili. Fotogramas de video. *The Speeches Series Project* (2012-2013).
4. Bouchra Khalili. Fotogramas de video. *Mother Tongue* (2012).
5. Bouchra Khalili. Fotogramas de video. *Word on Streets* (2013).
6. Bouchra Khalili. Fotogramas de video. *Living Labor* (2013).
7. Ursula Biemann. Vista de instalación y fotograma de video, *Sahara Chronicle* (2006-2009).
8. Ursula Biemann. Fotogramas de video. *Contained Mobility* (2004).
9. Rogelio López Cuenca. Imágenes varias. *El paraíso es de los extraños* (1999 a la fecha).
10. Surendra Lawoti. Fotografías. *This Country is Yours* (2012-2016).
11. Joseph Rodríguez. Fotografías. *The Other (Side of Sweden)* (2006-2007).
12. Georges Georgiou. Fotografías. *Last stop* (2015).
13. Emily Jacir. Texto y fotografía. *Where We Come From* (2001-2003).
14. Olivia Vivanco. Texto y fotografías. *Reliquias* (2012).
15. Samuel Fosso. Fotografía. *Le chief qui a vendu l'Afrique aux colons* (1997).
16. Samuel Fosso. Fotografía. *The Rocker* de la serie *Tati* (1997).
17. Samuel Fosso. Fotografía. *Angela Davis* de la serie *African spirit* (2008).
18. Angela Melitopoulos. Imágenes de instalación. *Crossings* (2017).
19. Samuel Aranda. Fotografías. *Melilla, The Back Door of Europe* (2014).
20. Shilpa Gupta. Fotografías de vídeo. *National Highway No 1 (En Route Srinagar to Gulmarg)* (2008).
21. Shilpa Gupta. Trazos de carbón sobre papel. *Map Tracings. Montreal* (2014).
22. Sergi Cámara. Fotografías. *The wall* (2015).
23. Yann Mingard y Alban Kakulya. Fotografías. *East of a New Eden* (2001-2012).
24. Nikhil Chopra. Fotografías de performance. *La Perle Noire: Le Marais* (2014).

25. Nikhil Chopra. Fotografías de performance. *La Perle Noire*: Aspenwall House (2014).
26. Nikhil Chopra. Fotografías de performance. *La Perla Negra*: Plaza de Armas (2015).
27. Nikhil Chopra. Fotografías de performance. *The Black Pearl*: Jarry Park (2015).
28. Nikhil Chopra. Fotografías de performance, *The Black Pearl*: The City from the River(2016).
29. Miao Xiaochun. Fotografía. *As a guest of a German family* (1999-2004).
30. Miao Xiaochun. Fotografía. *Industrial World* (1999-2004).
31. Miao Xiaochun. Fotografía. *Another time* (1999-2004).
32. Mieke Bal. Fotogramas de video. *Becoming Vera* (2015).
33. Dayanita Singh. Fotografía de Mona y Ayesha. *Myself Mona Ahmed* (1990).
34. Dayanita Singh, Fotografía "To bless the newborn child, I am dancing in front of the house". *Myself Mona Ahmed* (1994).
35. Dayanita Singh. Fotografía "My beautiful monkey Shabnam (my eunuch brother's name) that was killed by the Muslims. They said that a monkey is a Hindu god and therefore cannot live in a Muslim graveyard. So they poisoned him." *Myself Mona Ahmed* (1999)
36. Dayanita Singh. Fotografía de Dayanita y Mona Ahmed, *Myself Mona Ahmed* (2013).
37. Josep-Maria Martín. Fotografías de proyecto. *Una casa digestiva para un piso patera para Lavapies* (2009-2010).
38. Josep-Maria Martín. Fotografías del artista en Kayar. *Una casa digestiva para un piso patera para Lavapies* (2009-2010).
39. Josep-Maria Martín. Fotografías de presentación. *Una casa digestiva para un piso patera para Lavapies* (2009-2010).
40. Francis Alÿs. Fotografías de video e instalación. *No cruzarás el puente antes de llegar al río* (2008).