

De la crítica a la acción social en el arte transnacional: combatir la injusticia estructural

Cristina Nualart

Arts & Humanities, IE University

cnualart@faculty.ie.edu

RESUMEN: Buscando desarticular la injusticia estructural, la teórica Iris Marion Young propuso el «modelo de conexión social», una teoría desarrollada pensando en un mundo cada vez más necesitado de marcos transnacionales. La conciencia de esta necesidad también se refleja en las prácticas artísticas contemporáneas, que a menudo investigan manifestaciones de injusticia estructural como la crisis climática, el sexismo, el racismo o las guerras. Junto con el modelo de Young, este artículo explora dos iniciativas artísticas transnacionales que ejercen crítica social y acción social. Los proyectos artísticos elegidos abordan respectivamente las deportaciones masivas por parte de la Unión Soviética, y la migración entre Europa del Este y Europa Occidental. Argumentamos que estas prácticas artísticas incorporan los principios del modelo de conexión social de Young. Validan la hipótesis los resultados observados, tales como la visibilización del privilegio blanco o la activación de una memoria colectiva reparadora.

PALABRAS CLAVE: Arte transnacional; Injusticia estructural; Iris Marion Young; Deportación; Migración; Posmemoria.

From Social Critique to Social Action in Transnational Art: Challenging Structural Injustice

ABSTRACT: Seeking to dismantle structural injustice, political theorist Iris Marion Young proposed the «social connection model», a theory developed with a world increasingly in need of transnational frameworks in mind. Awareness of this need is also reflected in contemporary artistic practices, which often investigate manifestations of structural injustice such as the climate crisis, sexism, racism or wars. Alongside Young's model, this article explores two transnational artistic projects engaged in social critique and social action. The selected initiatives deal respectively with mass deportations by the Soviet Union, and with migration between Eastern and Western Europe. We argue that these artistic practices embody the principles of Young's social connection model. The results that validate the claim are found in achievements such as rendering white privilege visible or activating a restorative collective memory.

KEYWORDS: Transnational Art; Structural Injustice; Iris Marion Young; Deportation; Migration; Postmemory.

Recibido: 26 de febrero de 2022 / Aceptado: 17 de junio de 2022.

Introducción

Conscientes de la explotación mediática de sentimientos de territorialidad y nacionalistas, y bajo la premisa de que el orden mundial de nuestro tiempo prescribe incesantes desplazamientos transnacionales, el objetivo del presente estudio es analizar expresiones artísticas que actúan sobre la justicia social en relación a la movilidad humana. Vaya por delante que esta no pretende ser una investigación filosófica, si bien se articula sobre las ideas de una filósofa feminista, Iris Marion Young, cuyos escritos posteriores a los años noventa han abierto el paso a los debates sobre la noción de «injusticia estructural», particularmente en relación a ineludibles sistemas transnacionales. Muchas denuncias de injusticia global recogidas hace 20 años en el Foro Social Mundial de Porto Alegre, Brasil (2001 y 2002) o en el libro *No Logo* de Naomi Klein, siguen vigentes en un presente sacudido por la pandemia del Covid-19 y la guerra en Ucrania. El activismo y los movimientos sociales de distinto

Cómo citar este artículo: NUALART, Cristina. «De la crítica a la acción social en el arte transnacional: combatir la injusticia estructural», *Boletín de Arte-UMA*, n.º 43, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2022, pp. 113-124, ISSN: 0211-8483, e-ISSN: 2695-415X, DOI: <http://dx.doi.org/10.24310/BoLArte.2022.vi43.14375>

signo han entrado en los espacios de arte, como demuestra que el Museo Reina Sofía de Madrid haya instalado en 2022 el «episodio 8» de su colección incorporando abundantes pancartas, documentales, grabaciones de audio y otros materiales de los colectivos LGBTQI, las marchas feministas del 8M o el movimiento 15M y la acampada Sol de Madrid. No faltan motivos para que los estudios visuales se interesen por el activismo español reciente, aunque nuestro interés, ubicado en el ámbito de la historia del arte, es conocer de qué modo las preocupaciones contemporáneas ligadas a la injusticia estructural están impactando en la creación artística actual. Buscamos indicios de desarrollos técnicos, estéticos y conceptuales en las prácticas artísticas que no son propiamente activistas, aunque persiguen implicarse en la construcción de un mundo más justo.

A continuación, exploramos el modelo de responsabilidad que la teórica Iris Marion Young denomina «modelo de conexión social» (MCS), proposición paliativa a la espionosa cuestión de la injusticia estructural. Acotamos el vasto panorama interseccional compuesto por multitud de injusticias causadas por procesos institucionales, a las injusticias con origen transfronterizo. En primer lugar, el artículo introduce algunos razonamientos desarrollados por Young sobre el tema de la justicia global, prestando atención en particular a su modelo de conexión social (en adelante, MCS). Tras abordar el marco teórico, se examinará la relación del MCS con los dos casos de estudio que se presentan, que son la exposición *Siberian Childhood* (2018) organizada por el colectivo SLED, y el fotolibro *The woman with the brown hair (WBH) or me and my informant* (2015) de Hristina Tasheva. Estas creaciones plantean ejemplos de injusticia estructural por cuanto abordan situaciones como el rechazo a las personas migrantes o los efectos intergeneracionales de las deportaciones masivas. Bien se ve que ambos temas manejan unas problemáticas diferentes, aunque tengan en común las experiencias transfronterizas. Lo relevante es que los dos trabajos hacen frente a una injusticia basada en una vivencia transnacional. Argumentamos que estas creaciones contribuyen a desmantelar situaciones perniciosas de dos maneras, por un lado facilitando la aprehensión de las injusticias sociales encarnadas en los hábitos culturales y las estructuras sociales e institucionales, y por otro lado contribuyendo a que las personas afectadas por una injusticia tengan agencia en actos reparadores.

El modelo de conexión social (MCS)

Según Iris Marion Young (2006), hasta hace poco los enfoques filosóficos sobre la justicia asumían que las obligaciones ligadas a la justicia recaían únicamente sobre las personas que viven bajo una constitución común, cuestión problemática en un mundo cada vez más necesitado de marcos transnacionales. Ello la motiva a defender que las obligaciones de justicia emergen entre personas por virtud de los procesos sociales que conectan a esas personas. En su libro póstumo de filosofía política *Responsibility for Justice* (2011), Young explora las dimensiones de la responsabilidad relativas al complejo tema de la justicia social. Partiendo de que el concepto mismo de injusticia implica algún tipo de responsabilidad, y sabiendo que la noción de responsabilidad habitualmente contemplada en los marcos legislativos es la responsabilidad personal (*liability*), Young defiende otras formas de contemplar la responsabilidad, donde se reconozca que una circunstancia injusta está asentada, al menos en parte, en las instituciones y en los procesos sociales que estas generan, es decir, en un cúmulo de factores.

Existe el deber de hacer algo para rectificar una circunstancia que por causas humanas es injusta, pero ¿a quién le correspondería hacer algo si la circunstancia fuese, por ejemplo, no conseguir empleo? Culpabilizar a las personas por estar en una situación denominada problemática –pongamos por caso el no tener trabajo– exonera al resto de la ciudadanía de tener que asumir responsabilidades por esa situación. El discurso de responsabilidad personal (que podría blandirse en este ejemplo), a menudo es usado en contextos políticos para manipular la noción de culpa, afirma Young, pero no hay un culpable individual directo de la injusticia estructural. Asumir que la culpa es individual implicaría, dice, excluir el impacto de los procesos sociales estructurales de las circunstancias desfavorables individuales. La teórica considera que la injusticia estructural está integrada en el sistema social, y que este tipo de injusticia no se repara compensando desventajas individuales ni creando políticas de redistribución para reparar el daño hecho.

Para Young, el objetivo es asegurarse de que el funcionamiento de las estructuras sociales sea justo, pero las estructuras sociales son producidas y reproducidas por un gran número de personas. Decisiones y actividades cotidianas como nuestro empleo, ropa, consumo de alimentos y

de medios de comunicación forman parte de unos sistemas institucionales regulados, que sin embargo contribuyen a perpetuar injusticias (dentro y fuera de nuestras fronteras). En consecuencia, Young (2011) declara que la injusticia estructural viene perpetuada por millones de personas cuyo comportamiento va de acuerdo con los sistemas institucionales considerados moralmente aceptables. Nuestra responsabilidad de grupo es fruto de nuestra pertenencia a un sistema de cooperación y competencia interdependientes, dentro del cual buscamos realizarnos y beneficiarnos.

Habiendo defendido la existencia de una responsabilidad colectiva, la autora formula el modelo de conexión social, teoría que contempla a todas las personas que contribuyen con sus acciones a los procesos estructurales –cuyos efectos en algunos casos son injustos– como responsables colectivamente por esa injusticia estructural. Es decir, el MCS entiende que la responsabilidad es compartida, como también lo debe ser la reparación. Al contrario que la responsabilidad que adjudica una atribución de culpabilidad en retrospectiva, el MCS concibe una responsabilidad prospectiva, de modo que quienes comparten la responsabilidad tienen la obligación de transformar los procesos estructurales para que sus efectos sean, en adelante, menos injustos.

Sin duda aquí no se le ha dado a esta teoría la extensión que merece, ni podemos detenernos en las inconsistencias y lagunas que en ella hay, críticas constructivas que ya aportó desde el inicio Martha Nussbaum, autora del prefacio de la publicación (Young, 2011). Young falleció dejando sin matizar algunas cuestiones que han sido analizadas en publicaciones posteriores por defensoras y detractores. Gunnemyr (2020) no es el primero ni el único en objetar que los escritos de Young difuminan la diferencia entre la responsabilidad moral y la responsabilidad política. McKeown (2021) redacta una exhaustiva revisión de literatura sobre la injusticia estructural, y desarrolla su propio cuerpo teórico tomando la noción de poder como factor clave. Robin Zheng (2018) también ha estudiado detenidamente el MCS, encontrando que es insuficiente para dar cuenta de cómo las acciones individuales generan transformación estructural, ya que los textos de Young no explican los matices que lo distinguen de hacer presión sobre los agentes con mucho poder.

En síntesis, el MCS postula que la sociedad contribuye con sus acciones a procesos que dan lugar a resultados injustos, y debe asumir responsabilidad por dicha injusticia

estructural actuando para evitar injusticias futuras. La pregunta, trasladada al arte contemporáneo, es cómo afrontar esas obligaciones grupales y cómo llevar a cabo la necesaria reparación de las injusticias de forma que se contribuya a crear estructuras sociales más justas. A continuación proponemos unos proyectos artísticos que consideramos nos ayudan a ver posibilidades de solución, conscientes de que las soluciones necesarias, como el problema mismo de la injusticia estructural, no son únicas y puntuales.

La conexión social desde dieciséis estaciones de tren

Podemos ver una aplicación práctica, a pequeña escala, del modelo de conexión social Young en el siguiente caso de estudio, consistente en una acción colectiva ideada para subsanar injusticias históricas. La reparación concierne a las víctimas de un evento bélico ocurrido en marzo de 1949, cuando las fuerzas soviéticas trasladaron forzosamente a Siberia a decenas de miles de personas de las repúblicas bálticas. Unas veinte mil personas de Estonia fueron reubicadas en Siberia durante la operación represora soviética, y desde entonces en Estonia se dice que Siberia es el «país frío». Allí viven todavía algunas de las personas deportadas; otras regresaron a su tierra natal en cuanto pudieron.

Las jóvenes generaciones bálticas ven con ojos críticos aquella deportación masiva, y algunas de ellas resienten la reubicación vital impuesta a sus ancestros. En Tallin, capital de Estonia, se inauguró en 2003 el Museo Vabamu de las Ocupaciones y la Libertad¹, dedicado al periodo 1940-1991 de la historia de la nación. Este museo sin ánimo de lucro colaboró en una expedición para hablantes de las lenguas nórdicas del grupo fino-úgrico, organizada en 2017 por la Academia de Arte de Estonia. En esta expedición antropológica participaron estudiantes de arte, entre las cuales estaban las futuras fundadoras del colectivo SLED, que en este viaje entraron en contacto con víctimas de la deportación de 1949². El colectivo SLED nació formalmente en 2018, y desde el principio se propuso encontrar a supervivientes con quienes crear conjuntamente un homenaje para dar a conocer las historias de esta diáspora. SLED se estrenó llevando a cabo un proyecto piloto en Balahta, Rusia, para más adelante lanzar el proyecto *Siberian Childhood*, una exposición planteada desde enfoques artísticos y antropológicos³. Re-

coge los testimonios de algunas de las últimas personas que vivieron en primera persona los efectos de la deportación, bien porque fueron enviadas a Siberia en su infancia, o bien porque ya nacieron allí.

La visión de las artistas de SLED contemplaba la plena integración de las personas deportadas en el proceso creativo y en la toma de decisiones. Con esta estructura horizontal y permeable, las víctimas del suceso histórico no quedaron reducidas a ser mero objeto de estudio, sino que entran en «conexión social», cual aplicación del modelo de Iris Marion Young. Al igual que la responsabilidad prospectiva de la teoría de Young (2011), la mirada de SLED no está puesta en buscar un culpable del daño, sino en procurar evitar que el daño sufrido siga causando injusticias en el futuro. Eventos traumáticos que sucedieron en el pasado tienen efectos que continúan en el presente, incluso en personas que no los vivieron. Marianne Hirsch (2014) denomina «posmemoria» a la estructura generacional de transmisión de las proyecciones, las infiltraciones de la imaginación y los sesgos históricos que se integran en los relatos familiares. Se llama posmemoria al trauma cultural, personal o colectivo, que alcanza a descendientes de segunda o tercera generación, y que en ocasiones conlleva el riesgo de que la persona que hereda memorias aplastantes debido a los relatos que preceden a su nacimiento, vea que las propias historias de su vida quedan desplazadas, o dicho de otro modo, «deportadas» (Hirsch, 2014).

En el caso que nos ocupa, el objetivo de SLED es caminar hacia la reparación de un daño histórico y evitar que sus efectos se perpetúen. La postura de base del colectivo es que las personas participantes, tanto si están formadas en arte como si no, son agentes catalizadores de procesos y de un intercambio de saberes conducente a un crecimiento emocional y social. Asumiendo que estamos ante un ejemplo de toma de responsabilidad colectiva, observemos los distintos modos en los que este proyecto facilita o establece la conexión social.

En primer lugar, se establece una evidente conexión directa entre personas dispares, como cuando artistas de SLED viajan a Siberia con algunas de las mujeres deportadas, en busca de las amistades de estas que se habían permanecido en el «país frío». También se buscó material destinado a evocar los sabores familiares y los paisajes de sus infancias. El eje de la documentación lo constituyen los

diversos objetos que las familias deportadas habían traído en su viaje de regreso a Estonia, y que han servido para visibilizar las transformaciones de la memoria. En segundo lugar, hay un intercambio y una conexión de las vivencias de distintas personas que vivieron la experiencia de la deportación, compartiendo los recuerdos activados por medio de estímulos materiales. A través de los objetos seleccionados, las personas deportadas pudieron narrar los efectos que había traído a sus vidas adultas el criarse en Siberia. Un tercer modo, ya en el desenlace final de la experiencia, es la conexión con el público, simultáneamente geográfica y simbólica. El proyecto expositivo *Siberian Childhood* no se pensó para galerías de arte, sino que se montó en las dieciséis estaciones estonias desde donde habían partido los trenes con destino a Siberia, según el plan de deportación masiva (ERR, 2019). La decisión de realizar la exposición conmemorativa en esas estaciones ferroviarias significa integrar los puntos clave del suceso histórico en la narrativa, así como en la misma materialidad de la exposición. Las estaciones se convierten en elementos de conexión social por ser espacios que aúnan tanto el punto de origen de la deportación, como el punto de la reagrupación de supervivientes ocurrida siete décadas después.

Hasta aquí, en defensa de nuestra hipótesis, hemos postulado que el modo de organizar *Siberian Childhood* activa la conexión social atravesando los saltos generacionales, además de generando una transformación vital de las víctimas y sus descendientes. A su vez, esta transformación vital alcanza a personas no-participantes en el proyecto, llegando a visitantes que adquieren conciencia de ella al ver la exposición. Seguidamente exploramos con más detenimiento una de las piezas contenidas en la muestra.

El documental *Monument Vanaemale*

Una pieza creada para *Siberian Childhood* es el corto documental *Monument Vanaemale*⁴ dirigido por Ave Taavet (2019) y protagonizado por la pintora Katarina Meister, ambas cofundadoras del colectivo SLED. En un cautivador vídeo de treinta minutos, vemos a la artista estonia recorrer más de 5000 kilómetros para visitar Siberia en busca de información sobre tres generaciones de su propia familia, víctimas de la deportación. El único dato que tiene Meister es

1. Fotograma de *Monument Vanaemale* (2019), en el que Katarina Meister, ya en Siberia, pregunta por sus antepasadas deportadas allí. Imagen cedida por Ave Taavet



que su abuela, bisabuela y tatarabuela vivieron en la aldea de Lugovskaya, Siberia, desde la década de 1950.

Realizada en diez días y sin guion preconcebido, la película *Monument Vanaemale* plasma con ritmo detectivesco el motivo del viaje, el proceso de búsqueda, así como las consuetudinarias decepciones y hallazgos característicos de las estructuras narrativas. Como registro biográfico, el documental capta los momentos clave del peregrinaje, que incluye una misión artística: la instalación en Siberia de un monumento dedicado a personas deportadas. Katarina Meister desea poner una escultura sobre la tumba de su tatarabuela –fallecida poco después de ser expulsada de su Estonia natal– si bien se desconoce el lugar exacto, puesto que fue enterrada sin lápida en una localidad cercana.

Varias personas ayudan a Katarina Meister y comparten recuerdos con ella [1]. Llegan algunos datos alentadores, pero también hay memorias que fallan y lagunas informativas. Alimentando el suspense, a veces las preguntas quedan sin respuesta, o la artista no encuentra pistas en los lugares donde esperaba hallarlas. Su desesperación crece conforme se van agotando los métodos habituales de investigación, lo que la lleva a contemplar alternativas más allá de la lógica científica. Meister decide apostar por el esoterismo y consulta a una vidente local, preguntándole por el lugar donde reposa su tatarabuela. El vaticinio de la médium impele a la artista-investigadora a adentrarse en un campo asilvestrado, convencida de que el éxito está cerca. La joven

camina sobre la maleza sosteniendo un péndulo [2], hasta que el instrumento comienza a agitarse enérgicamente, punto donde la protagonista se tira al suelo cual versión moderna de un éxtasis religioso. Eufórica, llora y ríe convencida de que ha encontrado el lugar donde reposa su tatarabuela Liisa, aunque no haya pruebas tangibles. Tras su apoteósica catarsis, Meister concluye su misión instalando el monumento a la abuela que da título al vídeo: *Monument Vanaemale*.

La lápida conmemorativa erigida por Katarina Meister en Siberia es un legado a la memoria de las víctimas, memoria borrada que ahora se escribe, y también se reconfigura. Pero no es un objeto material, el monumento, el que realmente contribuye a salvaguardar la memoria, sino el proceso que ha ayudado a recuperar memorias y tomar consciencia de las posmemorias. No basta con erigir monumentos –creaciones que aspiran a ser longevas–, hay que ir más allá, poniendo en valor las historias cotidianas de personas deportadas con la plena implicación de las mismas. Las mujeres estonias que manifestaron interés en visitar el lugar donde habían pasado sus infancias pudieron revivir recuerdos y redescubrir las perspectivas infantiles sobre el suceso histórico. Por su parte, Katarina Meister, tras haberse acercado a las vivencias de sus antepasadas, modula su propia visión de su historia familiar al tomar consciencia de que los magníficos paisajes siberianos que su abuela Aima le describía no eran sino lejanos recuerdos de infancia, pues Aima dejó las vastas llanuras siberianas con solo quince años y a esa edad ya no se acomodó a



2. Fotograma de *Monument Vanaemale* (2019) en el que Katarina Meister observa la oscilación del péndulo. Imagen cedida por Ave Taavet

los espacios grises y estrechos de Estonia. Meister recibe la oportunidad de cambiar su posmemoria, en un momento en el que la deportación estonia es todavía un tema un tabú, un suceso de envergadura del que no se habían hecho obras de arte⁵. El concepto de posmemoria invita a reflexionar sobre ese silencio. Es posible que esté ocultando el trauma residual en las generaciones de posguerra, integradas por descendientes que reinterpretarán los relatos recibidos, o incluso procurarán conocerlos mejor, como hace Meister al realizar su viaje iniciático.

La directora del documental, Ave Taavet, trabaja para demostrar que SE PUEDE [sic.] hablar de forma interesante, humana y estética de sucesos trágicos, así como acercarlos a audiencias diversas⁶. Los lugares de conmemoración que otras organizaciones o instituciones eligen para hacer homenajes formales solo se activan para desplegar puntualmente algún evento, generalmente de corte nacionalista, señala el colectivo SLED⁷. Las fórmulas patrióticas de conmemoración que ocupan las portadas el día del aniversario suelen caer en el olvido al día siguiente, mientras que *Siberian Childhood* homenajea a las personas deportadas con una intención duradera. De ahí que SLED buscara nuevas maneras de abordar el tema para que fuese más accesible, por ejemplo, invitando al público a hacer preguntas y dialogar con personas supervivientes de la deportación. En rechazo a los convencionalismos expositivos, la exposición inclusiva *Siberian Childhood* se hizo en espacios con *genius loci*, los

lugares donde los eventos históricos tuvieron su inicio. En 2019, dieciséis estaciones de tren acogieron las exposiciones de arte y documentación, además de sesiones de diálogo abiertas, proyecciones y otras actividades⁸. En todo este ejercicio, las personas deportadas estaban en primer plano, contando sus historias tanto en vídeos como en vivo durante los eventos públicos.

El caso de estudio que acabamos de comentar ejemplifica que la conexión social se puede fomentar y desarrollar entre personas que a priori no se conocen entre sí, incluso superando líneas transnacionales e intergeneracionales. No obstante, el MCS no invita únicamente a crear vínculos entre personas que de motu propio toman la iniciativa para reparar una injusticia de la que no son individualmente culpables. Young entiende que la injusticia estructural está encarnada en el marco operativo institucional, e incluso lo rebasa, materializándose en el entorno construido y en los hábitos culturales que se han conformado en una sociedad. El siguiente caso de estudio ilustra un mundo en el que la injusticia estructural se han enquistado en los hábitos culturales.

La injusticia estructural en la experiencia de una rata de pelo castaño

La artista Hristina Tasheva, formada en Ciencias Económicas, expone que los sistemas económicos son sistemas

cerrados, estrechamente vinculados a las ideologías políticas dominantes. Tasheva procura que sus trabajos artísticos plasmen los relatos creados por estos sistemas, así como las identidades que estas narrativas construyen. La artista afirma que las fabricaciones ideológicas generadas por los sistemas económicos tienen una influencia crucial en la sociedad, puesto que dan forma a las creencias que manipulan la vida pública y privada de las personas⁹.

En su fotolibro *The woman with the brown hair (WBH) or me and my informant*, Tasheva (2015) relata en primera persona su desplazamiento a un nuevo entorno cultural. La propia artista es «la mujer de pelo castaño» que da título a la obra, anonimizada todavía más bajo el impersonal acrónimo WBH. La mujer no-rubia comparte su experiencia migrante en una historia distópica, visual y textual. Tras concluir la carrera de Economía en su Bulgaria natal, Tasheva fue a Holanda a buscar trabajo. Su decisión de emigrar fue impulsiva –ingenua, admite a posteriori– si bien cabe recordar que los factores económicos y políticos que se vivían en Europa del Este antes de 1989 no eran alentadores. Lo demuestra una instantánea de aquella época que aparece en el fotolibro, un retrato de Tasheva muy joven, en un entorno algo escuálido. Esta imagen de álbum familiar es un recordatorio personal, dice la artista, de las condiciones de las personas marginadas y sin hogar descritas por Boris Mikhailov sobre la Ucrania post-comunista (Nualart, 2022). Quizás Tasheva temía la posibilidad de que aquellas descripciones la alcanzasen, pero desde luego no conocía nada del país al que iba, ni se imaginaba el lugar que ella ocuparía en su nuevo entorno, donde se pasó los primeros años «sin papeles». Tampoco imaginó que colapsaría su plan de eventualmente proseguir su vida profesional en Bulgaria. Esta vivencia queda plasmada en *The woman with the brown hair (WBH) or me and my informant*, una obra compleja que funciona a distintos niveles para hacer una crítica del privilegio hegemónico, del racismo estructural y de los roces entre países europeos.

La auto-ficción que Tasheva presenta en este fotolibro (en adelante *The woman with the brown hair*), es un viaje introspectivo, visibilizado con medios diversos: fotografías autobiográficas, códigos QR, imágenes apropiadas de internet, fotografías que se cortan o amplían de manera secuencial, mapas, etc. Estas imágenes no ilustran el relato, sino que comunican en paralelo al texto. Por defecto, un fotolibro tiene un carácter visual, si bien en este caso analizamos el

conjunto de la narrativa sin profundizar exhaustivamente en la parte fotográfica, que se podría describir sintéticamente como una metáfora visual del sistema económico occidental, representado con imágenes de armas, de grabaciones de cámaras de vigilancia, de animales como la rata y el cerdo, minas de carbón, joyas o túneles del tiempo. El conjunto de imágenes y texto desvela con agudeza e ironía la historia de la docena de años desde que la protagonista emigrara hasta la actualidad, evocando la larga existencia de una humanidad nómada, siempre dirigiéndose hacia donde puede obtener sustento.

Quien conoce en primera persona las circunstancias volátiles que llevan a emigrar es la teórica cultural Trinh Thi Minh-ha, que describe la sensación como un estar entre posicionada y de-posicionada (Minh-ha, 2011: 54). Es parecida la imagen que convoca Hristina Tasheva, quien se define como una persona *in-between*, que está «entre», es decir, que está en un espacio intermedio. Trinh Thi Minh-ha da cuenta de lo efímero de la inestabilidad, hallando unos frágiles instantes de crecimiento y florecimiento precisamente en los intervalos entre estados de posición y de de-posición. Aunque participa del «habitus» local, Minh-ha dice vivir en un estado de transculturalidad, encontrando que su lugar engendra significado cuando ella no ocupa el centro, si bien ese espacio de-posicionado tiende a perturbar su propio sentimiento de identidad. Hristina Tasheva describe en términos parecidos su propia experiencia de persona desplazada:

The WBH [Woman with Brown Hair] was wondering how, while immersed in her thoughts, she had unnoticeably forgotten not only where she was heading to, but also who she really was. These things do not happen every day. If they happen, a whole life can be disrupted. She stopped and turned on her heels. She became dizzy –the world was spinning with a high speed. She was lamenting the memories that were lost with the passing time –just like this– by walking on the road, looking for direction. (Tasheva, 2015: 9)¹⁰.

Este párrafo transmite con ímpetu la repentina inmersión en un choque cultural. Actualmente, Tasheva se percibe a sí misma como una migrante en un desahogado contexto occidental, donde ni se siente víctima, ni se atribuye presuntuosos méritos por haberse desenvuelto satisfactoriamente

ten en el país de destino. No obstante, *The woman with the brown hair* deja claro que la artista no se ha integrado de igual a igual en la sociedad donde reside, los Países Bajos.

El siguiente pasaje, en el que la artista de origen búlgaro se descubre a sí misma convertida en una rata [3], es una hábil metáfora de los vínculos entre su procedencia y la xenofobia occidental:

The Rituals, the Red Spirits and the Singing Voices were surrounding her. They were always nearby, but unfortunately often forgotten by the Rat because they were a part of her past, which here in the White Country had no place. It also meant, of course, that there was no place for the Rat as She was. (Tasheva, 2015: 68)¹¹.

El relato empieza y termina en un mismo plano, el del mundo real. Entre el principio y fin autobiográficos, cual paréntesis ficticio, la narrativa se aleja de lo creíble para devenir una ficción simbólica del racismo estructural. En este arco narrativo, la protagonista fluctúa entre tres identidades: es la mujer del pelo castaño (*WBH*), Ella o la Rata (ambas con mayúscula inicial). «No es necesario perder el tiempo en busca de una identidad singular. En el futuro, si cambian las circunstancias, tú también puedes cambiar», le dice un personaje a la narradora (Tasheva, 2015: 40). Oscilando entre identidades, Tasheva no tiene una visión unitaria de su ser, puesto que se desdobra y se parcela como lo hace otra conocedora de distintos lados de la frontera, Gloria Anzaldúa (2016: 94): «Me he separado de las partes de mí que otros rechazaron y las he repudiado». El potencial de tener una identidad voluble lo remarca Hannah Arendt (2011: 17), escribiendo con perspectiva de refugiada: «Nuestra identidad cambia con tanta frecuencia que nadie puede averiguar quiénes somos en realidad».

La pluralidad del ser que oscila entre varias identidades lo reitera Hristina Tasheva por medio de un cuidado diseño del objeto artístico. La maquetación y la construcción del libro están pensados para que la interacción del público con el mismo sea también una experiencia semiótica. La innovación está en el uso de hojas de distintos tamaños, de forma que algunas páginas cubren únicamente una parte de la hoja sucesiva. Así, al ir pasando las páginas, a veces quedan expuestas las partes superiores o inferiores de la página siguiente, parcialmente ocultando o descubriendo

imágenes o texto. La posición desencajada de las hojas cosidas al lomo a distintas alturas, hace que el propio material físico, el papel, actúe como una barrera que bloquea el paso al contenido impreso. Este recurso no es solo una dislocación física de las páginas, también es un gesto de rechazo al *statu quo*, una subversión de la linealidad inherente al libro: objeto cuya aprehensión requiere experimentarlo página a página. Asimismo, un libro con páginas de distintos tamaños es un saludable recordatorio de que un relato –un mundo– puede funcionar incluso mejor con partes desiguales que conteniendo únicamente elementos idénticos, elementos estandarizados como puede ser el «hombre fotocopiado» inventado por Remedios Zafra (2017)¹².

La obra de Tasheva rechaza los patrones uniformizantes propios de las personas que socialmente se comportan como «hombres fotocopiados», rechazo que ocurre también gracias al ritmo. Las páginas movidas en su sube-y-baja por manos lectoras, van cambiando los mensajes, provocando estratégicos vuelcos de significado, creando malentendidos y nuevos ritmos poéticos. Cuando la hoja recién volteada es más pequeña que la que viene detrás, el gesto de pasar página nos desvela algunas partes del texto o las fotos de manera reiterada. Ante este hecho, parece que volvemos a ver lo mismo que en la página anterior. La repetición rítmica es desconcertante, causando la sensación de que nuestros esfuerzos por avanzar no nos mueven de lugar. En estos casos, la acción de pasar página y no ver cambios, o ver solo cambios muy sutiles, nos mantiene lejos del lugar de destino, el que nos permite transformarnos o crecer, esos efímeros espacios que ocasionalmente vislumbraba Trinh Thi Minh-ha.

Tasheva da un uso más a la repetición, repite frases. La repetición de texto se usa en contadas ocasiones, con escuetas pero contundentes frases, o significativos espacios entre palabras, espacios que ilustran la nostalgia recurrente de la persona emigrada:

And again she left behind her mother, father, aunts, friends, the sea...
 And again she left behind her mother, father, aunts, friends, the sea...
 And again she left behind her mother, father, aunts, friends, the sea...
 (Tasheva, 2015: 118)¹³.

La tristeza va y viene repetidamente, pero un desenlace catártico es un suceso único e irrepetible. En el relato

actual de la migración global, el desenlace justo requiere un gran cambio estructural, cuya responsabilidad, en la óptica de justicia global defendida por Iris Marion Young (2006), corresponde a todo agente moral cuyas acciones contribuyen a los procesos sociales que causan la injusticia, es decir, a la inmensa mayoría de las personas. En el fotolibro, dos criaturas lo ponen tan claro como el blanco y negro con el que está escrito su travieso diálogo:

One day the machines will stop and the White World will be all fucked up by bright colors. «The Worm was shaking with laughter again. Looking at the Rat, he added: «Equality will be established because of the dominance of color variety and no one will think in White anymore» (Tasheva, 2015: 78)¹⁴.

La clave de este pasaje está en la «variedad de colores» como metáfora de una sociedad plural. El desenlace sensacionalista augurado por el personaje del Gusano viene a decir que se llega a un mundo sin racismo conformando una ciudadanía plural, que colectivamente no antepone unos intereses injustos y sesgados a los del conjunto. El final del libro realiza otra inmersión en la realidad experimentada por la autora y toma un cariz más íntimo, gracias a la aparición de un «terrorista de la subjetividad» que formará parte de la vida amorosa de Tasheva (2015: 97). Este hombre, que devendrá en la vida real la pareja de la mujer de pelo castaño, encarna el tipo de persona que asume individualmente su parte correspondiente de responsabilidad social, es decir, de la responsabilidad colectiva que hemos comentado, y por lo tanto este individuo promueve voluntariamente una conexión social y consecuentemente una mayor justicia estructural. Todo apunta a un final feliz, pero no acaba así la historia. El final que casi parecía ser de romance, tiene continuidad en un terrorífico presagio de una masacre racista, imagen de la violencia que un sistema ejerce para perpetuarse cuando rehúsa perder algunos de sus privilegios. Este epílogo nos recuerda que la injusticia estructural es una violencia y que es cosa de todos.

Seguidamente, cual ensayo académico, en las últimas páginas se hallan las notas de lectura, y es que la aportación intelectual del fotolibro *The woman with the brown hair* es constante. A lo largo del libro, el texto no ha enumerado citas con números volados, sino por medio de pequeñas imágenes en el texto. Estas llamadas visuales son más



3. Doble página del fotolibro *The woman with the brown hair (WBH) or me and my informant*, © Hristina Tasheva, 2015. Imagen de <https://hristinatasheva.com/the_wbh.html> reproducida con permiso

sofisticadas que las notas al pie al uso, no solo en lo estético, sino en lo semiótico. Diversas fotografías e imágenes apropiadas se usan para citar a pensadores y artistas como Stuart Hall, Julia Kristeva, Vilem Flusser, Sophie Calle o Francis Alys. La imaginación desplegada ideando estas asociaciones visuales con las teorías referidas demuestra una aguda inteligencia visual. Lúdicamente, la maquetación de estas referencias evoca la estética de cartas de tarot o códigos esotéricos, transmitiendo un elemento aparentemente supersticioso, pero que más críticamente invita a trazar relación con los elementos azarosos de la vida que a unas personas dan privilegio blanco, a otras dan privilegio masculino, y otras un cuerpo físicamente discapacitado.

Todos estos aspectos del fotolibro evidencian su complejidad y realzan la utilidad del arte como medio para estimular el dinamismo del pensamiento. Los libros de artista han sido minusvalorados como formato de arte público, si bien ciertas características de estas publicaciones se prestan a generar una crítica que en otros formatos no sería efectiva o posible, alegan Speight y Quick (2020). Un

libro de artista es disruptivo cuando al derribar los patrones establecidos, aporta nuevas formas de conocimiento. Recordemos en el fotolibro de Tasheva elementos disruptivos como las páginas de distintos tamaños, la comunicación cruzada, o las llamadas a notas al pie. Los aportes al conocimiento llegan asimismo por el contenido, que nos ha compartido la experiencia de vivir el racismo y sobre todo un cuestionamiento de las estructuras sociales y los sistemas económicos.

Después de crear esa obra que pone en valor la actitud amistosa hacia personas recién llegadas a un lugar, las circunstancias de la vida real hicieron que Hristina Tasheva sintiera indignación y vergüenza ajena al ver que su país natal, Bulgaria –que había sido punto de salida de dos millones de emigrantes– toleró que unos grupos nacionalistas encabezaran una campaña de odio hacia los refugiados musulmanes llegados ilegalmente a través de la frontera con Turquía. Para ampliar su entendimiento de esa injusticia, la artista se embarcó en un análisis de la prensa occidental sobre el asunto, y realizó otro fotolibro, *In Belief is Power* (Tasheva, 2019). En la práctica artística de Tasheva, como en su experiencia vital, las fronteras aparecen como un elemento opresor, pero simultáneamente exploran el territorio como un espacio de humanidad y no de territorialismo.

El arte transnacional y la reparación de estructuras institucionales injustas

How to negotiate, for example, the line that allows one to commit oneself entirely to a cause and yet not quite belong to it? To fare both as a foreigner on foreign land and as a stranger at home? Be a crossroads (Minh-ha, 2011: 54)¹⁵.

Surcando entre países de Europa occidental y del Este, y entre los países bálticos y Siberia, este artículo ha hallado confluencias en los flujos transnacionales vividos por artistas y pensadoras que han abordado el tema del desplazamiento humano con la autoridad de la experiencia personal, fuente inspiradora de creaciones que reafirman la capacidad de acción a la que impulsa la subjetividad. Desde la experiencia personal escribía Hannah Arendt en 1943, declarando en su ensayo *Nosotros, los refugiados*, «Cuanta menos libertad tenemos para decidir quiénes somos o cómo queremos vivir

más intentos hacemos de ocultar los hechos tras fachadas y de adoptar roles» (Arendt, 2018: 16). Arendt, a quien no le gustaba la palabra refugiada, encuentra que los recién llegados devienen personas cambiantes. Personas que como Hristina Tasheva quizás dejan de reconocerse a sí mismas con sus viejos nombres o apariencias, motivando la ideación de nuevas versiones de su ser, actitud afirmativa que celebra la naturaleza dinámica del acto de pensar. Mientras Tasheva comparte la experiencia de ser «morena» (léase migrante) en el «mundo rubio» de Europa occidental, elige un título para su fotolibro que señala un paradójico distanciamiento respecto a sí misma, al desdoblarse en su alter ego *The woman with the brown hair (wbh) or me and my informant*. La artista no dice *yo*, sino *la* mujer de pelo castaño, una figura de otredad, separada aún más de sí misma por el uso de la conjunción de alternativa *or* (o), alienando su *yo* (*me*) de *la* mujer que es, y que además tiene acompañante (*my informant*). Realzar con las palabras estas distancias internas y relacionales sirve para enfatizar la sensación de no integración, sentimiento de-posicionado asociado con la migración y las experiencias de vida transnacionales.

Contrarrestando esta fragmentación identitaria, consecuencia de la forma de injusticia estructural que es la opresión económica intersectada con el racismo, Tasheva vuelca su relato en el ágora del conocimiento libre: comparte su cuidado fotolibro en internet, ofreciéndolo a disposición del público fuera del marco institucional del mundo del arte. Tanto en la red como en el mundo físico, hay prácticas artísticas colaborativas que demarcan sus propios patrones de inclusión, profesionalización y reconocimiento, y se gestan con el deseo de esquivar los centros de poder del mundo del arte (Van den Berg y Pasero, 2013), contribuyendo de ese modo a fragmentar las injusticias institucionales en dicha esfera. Las prácticas culturales que activan espacios heterogéneos de convivialidad impulsan procesos participativos que conducen a experiencias educativas autónomas. Sirvan de ejemplo las acciones de naturaleza cooperativa del colectivo SLED, que fomentan un dinamismo de pensamiento que se extiende tanto en líneas generacionales (es decir, históricamente), como espacialmente, por medio de las conexiones grupales a través de una geografía transfronteriza. *Siberian Childhood* ha trazado conexiones interpersonales continuamente, desde la labor inicial de búsqueda de supervivientes, hasta reactivando memorias, y con ello transformando las posmemorias.

Tras el análisis, hay que valorar si estos trabajos artísticos consiguen encarnar el «modelo de conexión social» por el que nos hemos preguntado. A nuestro parecer, las experiencias transnacionales de las artistas y de sus propuestas generan prácticas artísticas que incorporan los principios del MCS de justicia estructural, a saber: acciones colaborativas, procesos deliberativos inclusivos, dar voz a las «víctimas», trabajar fuera de las lógicas institucionales y operar de manera prospectiva. Lo más destacado es que se observan resultados tales como la visibilización del privilegio blanco o la activación de una memoria colectiva reparadora, que en pequeña medida consiguen desarticular algunas expresiones de injusticia estructural como son la opresión violenta y la marginación xenófoba. Bien alerta a que las instituciones pueden ser injustas y sesgadas, el economista Thomas Piketty (2021) avisa que la desigualdad es una construcción histórica, política y social, y por tanto puede ser deconstruida. Ha observado una tendencia hacia la igualdad a largo plazo desde el siglo XVIII, consecuencia de luchas contra la injusticia y de los mecanismos institucionales logrados, como son la igualdad jurídica, el sufragio universal y la democracia parlamentaria. Motivos para

el optimismo hay, pero no para la inercia, ni bastarán las luchas de poder para redefinir las instituciones vigentes. Piketty reconoce la dificultad de acordar instituciones alternativas que sean más igualitarias, porque la tarea de construir las requiere deliberación, consensos, experimentación y procesos de aprendizaje. Los marcos de trabajo empleados por SLED o por Tasheva nos muestran otros modos relacionales posibles, sobre la base del intercambio de los conocimientos –en sí fluidos– entre las personas participantes, además de con las que a posteriori toman contacto con estos proyectos. Esto genera rupturas en las estructuras de dominación, consiguiendo así abrir paso a políticas basadas en el reconocimiento de la diferencia y el diálogo (Fraga, 2021).

En conclusión, los proyectos que hemos procurado analizar críticamente aportan una visión propositiva del MSC con el que Iris Marion Young intenta dar respuesta a la injusticia estructural. En pos de ese objetivo, las prácticas artísticas de carácter transnacional usan el movimiento transfronterizo y la subjetividad como herramientas de trabajo, elemento coadyuvante de los logros observados en términos relacionales y de cohesión interpersonal.

Notas

* Se agradece a las artistas citadas en este estudio la cesión de imágenes y el tiempo dedicado a dialogar sobre sus obras.

1 Véase <<https://vabamu.ee>>.

2 La expedición se documentó con fotografías disponibles en: <https://www.sled.ee/in-2017.html>.

3 Taavet, A. y Meister, K. Comunicación personal por correo electrónico, 07 enero 2020. Ave Taavet y Katarina Meister son dos jóvenes artistas cofundadoras de SLED. Formadas en la Academia de Bellas Artes de Estonia, institución cuya didáctica comprende metodología antropológica y expediciones de campo, decidieron organizar el colectivo SLED después de graduarse, para dar continuidad a sus investigaciones en curso.

4 *Monumento a la abuela*. La versión íntegra del documental no se ha publicado en red, pero el tráiler está disponible en: <<https://vimeo.com/332391582>>.

5 Taavet, A. y Meister, K. Comunicación personal por correo electrónico, 07 enero 2020.

6 *Ibid.*

7 *Ibid.*

8 Tras la inauguración de *Siberian Childhood* en Estonia, se preveía realizar una exposición en Siberia, pero la pandemia del coronavirus detuvo esos planes. Por el momento, se planea que los eventos continuadores se hagan países bálticos. Meister, K. Comunicación personal por correo electrónico, 21 diciembre 2021.

9 Estas afirmaciones de Tasheva, y las que siguen, proceden de comunicación personal por correo electrónico, 14 diciembre 2019.

10 La mujer de pelo castaño se estaba preguntando cómo, mientras estaba inmersa en sus pensamientos, había olvidado no solo a donde iba, sino también quién era en realidad. Estas cosas no pasan todos los días. Si suceden, toda una vida puede verse sacudida. Se paró y se giró sobre sus talones. Se mareó –el mundo estaba girando a alta velocidad. Estaba lamentando las memorias que se habían perdido con el paso del tiempo –así, sin más– simplemente caminando por la calle, buscando dirección (todas las traducciones por la autora).

11 Los Rituales, los Espíritus Rojos y las Voces Cantantes la rodeaban. Siempre estaban cerca, pero desafortunadamente eran olvidadas a menudo por la Rata porque eran parte de su pasado, que no tenía lugar alguno en el País Blanco. Esto significa, ciertamente, que no había lugar para Ella tal y como era.

12 En el capítulo tres de su ensayo *El entusiasmo: precariedad y trabajo creativo en la era digital*, Zafra describe a un tipo de persona que «nunca está en crisis» porque ha sabido entrar en la rueda estructural para salir adelante, para lo cual «se mimetiza con la institución que le acoge» si bien sacrifica algo de sí mismo. «El hombre fotocopiado dejó su inconformidad en algún cajón de la mesita de noche y se niega a buscar la llave. No está claro si en algún momento de su vida anterior decidió convertirse en esa cosa eficaz y robótica que es hoy o si una vez dentro de la institución los engranajes máquina-persona encajaron empujándolo a la indolencia de su vida actual.» (Zafra, 2017, epub 15.1).

13 Y ella otra vez dejó atrás su madre, padre, tías, amistades, el mar...

14 «Un día las máquinas se pararán y el Mundo Blanco estará todo jodido por colores intensos». El Gusano temblaba de risa otra vez. Mirando a la Rata añadió: «Se establecerá la Igualdad por el dominio de la variedad de color y ya nadie podrá volver a pensar en Blanco».

15 «¿Cómo se negocia, por ejemplo, la línea que nos permite entregarnos por completo a una causa y a la vez no pertenecer a ella del todo? ¿Ser a la vez foránea en tierras ajenas y extranjera en casa? *Sé un cruce de caminos*».

Bibliografía

ARENDR, Hannah (2018), *Tiempos presentes*, Gedisa, Barcelona.

ERR NEWS, «Võru train station hosts March deportation exhibition». En: <<https://news.err.ee/923341/voru-train-station-hosts-march-deportation-exhibition>> (fecha de consulta: 01-04-2020).

FRAGA COSTA, Sabela (2021), «Ficciones hacia lo posible: por una política feminista afirmativa», *Boletín de Arte*, n.º 42, pp. 237-246. <http://dx.doi.org/10.24310/BoLArte.2021.vi42.12047>.

GUNNEMYR, Mattias (2020), «Why the Social Connection Model Fails: Participation is Neither Necessary nor Sufficient for Political Responsibility», *Hypatia*, vol. 35, n.º 4, pp. 567-586. <https://doi.org/10.1017/hyp.2020.40>.

HIRSCH, Marianne (2014), «Postmémoire», *Témoigner entre histoire et mémoire*, n.º 118, septiembre, pp. 205-206. <https://doi.org/10.4000/temoigner.1274>.

McKEOWN, Maeve (2021), «Structural Injustice», *Philosophy Compass*, 18 junio. <https://doi.org/10.1111/phc3.12757>.

MINH-HA, Trinh T. (2011), *Elsewhere, Within Here. Immigration, Refugeeism and the Boundary Event*, Routledge, Nueva York.

NUALART, Cristina (2022), «A Woman With Brown Hair's Journey to the White Country: an interview with Hristina Tasheva», *Mai Feminism*, special issue: Photography & Resistance, 25 junio. En: <<https://maifeminism.com/an-interview-with-hristina-tasheva/>> (fecha de consulta: 25-06-2022).

PIKETTY, Thomas (2021), *Una breve historia de la igualdad*, Deusto, Barcelona.

SPEIGHT, Elaine y QUICK, Charles (2020), «Fragile Possibilities: The Role of the Artist's Book in Public Art», *Arts*, vol. 9, n.º 1, pp. 32-46. <https://doi.org/10.3390/arts9010032>.

TAAVET, Ave (2019), *Monument Vanaemale* [corto documental]. Ave Taavet, Estonia.

TASHEVA, Hristina (2015), *The Woman with the Brown Hair (WBH) or me and my informant*, libro de artista autopublicado. En: <https://hristinatashveva.com/the_wbh.html> (fecha de consulta: 11-08-2019).

TASHEVA, Hristina (2019), «In Belief is Power», *hristinatashveva.com*. En: <https://hristinatashveva.com/in_belief_is_power_book.html> (fecha de consulta: 29-10-2021).

YOUNG, Iris Marion (2006), «Responsibility and Global Justice: a Social Connection Model», *Social Philosophy and Policy*, vol. 23, n.º 1, enero, pp. 102-130. <http://dx.doi.org/10.1017/S0265052506060043>.

YOUNG, Iris Marion (2011), *Responsibility for Justice*, Oxford University Press, Nueva York.

VAN DEN BERG, Karen y PASERO, Ursula (eds), (2013), *Art Production Beyond the Art Market?*, Sternberg Press, Berlín.

ZAFRA, Remedios (2017), *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*, Anagrama, Barcelona.

ZHENG, Robin (2018), «What is My Role in Changing the System? A New Model of Responsibility for Structural Injustice», *Ethical Theory and Moral Practice*, vol. 21, n.º 4, agosto, pp. 869-885. <https://doi.org/10.1007/s10677-018-9892-8>.