

*Raíces aéreas y topografías inestables.
El arte en la época de
las grandes migraciones*

*Aerial Roots and Unsteady Topographies in
the Era of Great Migrations*

EVA FERNÁNDEZ DEL CAMPO
Universidad Complutense de Madrid

Recibido: 12/05/2011

Aprobado definitivamente: 06/06/2011

RESUMEN

Partiendo de la hipótesis de que, a partir del último tercio del siglo XIX, el desarraigo se ha convertido en condición necesaria para la formulación artística, este texto aborda el empeño de muchos artistas por inventar nuevas cartografías del mundo, la tensión entre los esfuerzos por disolver las fronteras y la pugna por reafirmar las identidades, entre la creación de un arte global y el sentimiento de pérdida que ello produce.

PALABRAS CLAVES: ARTE, CONTEMPORÁNEO, TRANSCULTURALIDAD

ABSTRACT

Starting from the hypothesis that, from the last third of the XXth century, uprooting has become a necessary condition for the artistic formulation, this text deals with the efforts of many artists in thinking up new cartographies of the world, and with the tension between the attempts to dissolve borders and the exert in reaffirming identities. It discusses the creation of a global art and the feeling of loss that it produces.

KEYWORDS: ART, CONTEMPORARY, TRANSCULTURAL

«Pertenezco a una tribu que, desde siempre, vive como nómada en un desierto del tamaño del mundo»
Amin Maalouf, *Orígenes*.

ENTRE LOS AÑOS 1996 Y 2002 EL COLECTIVO ATLAS GROUP, una organización sin ánimo de lucro, con base en Nueva York y en Líbano dirigida por el Doctor Fadl Fakhouri y dedicada a rescatar la historia de este país en continuo conflicto, desarrolló, en el marco de su proyecto de extraer de la memoria colectiva los acontecimientos ocurridos en Líbano para reintegrarlos en el recuerdo y para procurar el nunca satisfecho duelo por sus víctimas, una campaña para la recuperación de las fotografías de las personas fallecidas en el mar durante la guerra. El resultado es un conjunto de 29 impresiones fotográficas monocromáticas de distintos tonos de azul y de gran formato (111,8 X 175,5 cm), encontradas en su totalidad bajo los escombros de la ciudad de Beirut. Estas fotografías fueron convenientemente tratadas en un laboratorio francés, de manera que, a pesar del grano y del desgaste del tiempo, bajo ellas se pudieron hacer visibles una serie de pequeñas imágenes en blanco y negro que muestran retratos de grupos de hombres y mujeres posando en actitudes familiares; imágenes todas ellas de personas cuyos cadáveres fueron luego encontrados en aguas del Mediterráneo.

¡Que extraña manera ésta de ocultar a los muertos tras las capas de los distintos azules marinos! Tan extraña que cabe preguntarse si esta historia es cierta o es una construcción.

La respuesta es que en realidad el Dr. Fakhouri no existe, que el colectivo Atlas Group es una ficción tras la que se oculta un artista llamado Walid Ra'ad, nacido en 1967, y que las fotografías son una pieza creada por él titulada *Secrets in the Open Sea* («Secretos en el mar abierto»). Una obra que puede entenderse como una alegoría del arte, de la capacidad del hombre de convertir en objeto estético incluso el más intenso dolor. ¿Qué otra cosa hizo si no Picasso que teñir de azul su pintura tras el trágico suicidio de su amigo Casagemas?, o ¿qué hay en realidad bajo el *Cuadrado negro sobre fondo blanco* de Malevich?, una obra hoy erigida en un hito de la Historia del Arte y que sorprendentemente el artista ruso eligió para presidir su cortejo fúnebre y para coronar su tumba? Singular relación ésta entre la monocromía y la muerte que también afecta a la obra de Yves Klein (1928-1962) quien, en 1961, tan solo meses antes de su prematuro fallecimiento, se fotografió, de manera premonitoria, tumbado bajo uno de sus lienzos dorados que tituló *Aquí yace el espacio*.

En los últimos meses de su vida Klein había pintado unos cuarenta cuadros con pan de oro; todos ellos tenían distintos grosores y texturas diversas que dejaban entrever relieves, grietas o huellas, pero que estaban realizados en su totalidad con una capa monocromática dorada. El artista no había ocultado nunca su interés por la alquimia y su deseo de conseguir la absorción de la vida en lo inerte. Un anhelo éste muy próximo al del arte: apropiarse de la naturaleza para transmutarla en algo imperecedero, realizar un acto caníbal de fagocitar la vida para encarnarla en materia. No de forma casual las obras de esta etapa del pintor francés, denominadas por él mismo «tumbas» y «superataudes», permitieron al artista ser devorado antes de —si tomamos en cuenta sus propias palabras— ser bombardeado hasta morir¹.

Bien es sabido que antes de dedicarse al oro Klein había pintado insistentemente monocromos azules, obras que le permitían acercarse a su idea de lo ilimitado y lo absoluto, en lo que él llamaba la Revolución Azul: una búsqueda del espacio pictórico espiritual que le llevó a entender las obras de arte como presencias animadas y autónomas, el color como un ente vivo, dotado de carácter y de alma, y la pintura como una exploración de lo indefinible². Creo que la relación entre la monocromía azul y la contemplación del mar o del cielo no son fortuitas; de hecho, Klein ha dejado por escrito el relato de la realización de su primera obra de juventud, que no fue otra que el mismísimo cielo azul. Un día, cuenta el artista en el Manifiesto de Chelsea, siendo apenas un adolescente, estaba tumbado en la playa y jugaba a dibujar su nombre en el firmamento, cuando sintió una aversión terrible hacia los pájaros, que agujereaban su precioso lienzo azul. Allí, mirando al cielo desde la playa, Klein se hizo consciente de la profundidad del cielo de Niza y decidió hacerla suya³.

Creo que esta primera obra de Klein tiene mucha relación con la de Ra'ad, que en *Secrets in the Open Sea* se apropia también de la inmensidad azul, en este caso del mar; y me resulta especialmente interesante por ser una experiencia de la infancia, el momento en que se fragua la conciencia del artista y también la identidad; la infancia que, en palabras de Rainer María Rilke, es la única patria verdadera y, por lo tanto, un momento al que se aferran muchos de los artistas que hoy viven en el desarraigo, que han tenido que emigrar, que han visto desaparecer sus lugares de origen, o que han sido catapultados a territorios totalmente diferentes a los que les vieron crecer. Se trata, obviamente, de dos obras que tienen un carácter muy distinto, pero algo hay en ambas de esa

1 KLEIN, Yves, *Manifiesto de Chelsea*, trad. de Javier Arnaldo. San Sebastián: Nerea, 2000, p. 84-90.

2 BERGGRIEN, Oliver y PFEIFFER, Ingrid, *Yves Klein*, cat. exp. Frankfurt: Schirn Kunsthalle y Bilbao: Museo Guggenheim, 2005, p. 39, n.1.

3 KLEIN, Yves, *op. cit.*, p. 89

«cura de silencio estético» de la que habló Restany en su primer texto sobre Klein⁴, del deseo de hacer desaparecer la huella del autor para dar presencia cósmica al objeto. El material cromático vibrante y denso de Klein es sin embargo translúcido en el caso de Ra'ad; ambas obras son una materialización de la sensibilidad que procura esa experiencia de la que hablaba el autor francés: «el azul es lo invisible tornándose visible»; el color que oculta la realidad, en el caso de Klein para velarla y en el de Ra'ad para desvelarla.

No es extraño que también el poeta antillano de nacionalidad francesa e inventor del concepto del *Todo-Mundo*, Edouard Glissant, comenzase hablando del mar en el precioso texto que le dedicó a Barack Obama cuando éste se convirtió en el primer presidente negro de los Estados Unidos. Un mar cuya belleza sirvió sin embargo de escenario al terrible éxodo forzoso de los esclavos africanos y se convirtió en su lecho de muerte:

«Es el rumor de muchos siglos. Y es el canto de las llanuras del Océano. La caracolas sonoras se frotan con los cráneos, con los huesos, con las balas reverdecidas, en el fondo del Atlántico. Hay en esos abismos cementerios de barcos negreros (...)»⁵

Otro artista que ha centrado una parte importantísima de su producción en la monocromía es Anish Kapoor (n. 1954), para quien, como para Klein, el azul es una forma de sumergirse en la sensibilidad cósmica, una referencia a lo espiritual, y para quien, también, la obra tiene en común con la de Yves Klein, y por supuesto con la de Malevich, el elogio del icono monocromo, un culto central en la abstracción moderna, y todo un reconocimiento y homenaje al poder místico del color. En las esculturas de Kapoor el color provoca la sensación de una incertidumbre muy sensual, de vacío físico, espacial y temporal; contemplarlas produce el efecto de asomarse a un abismo en el que uno puede caer; el pigmento azul intenso que recubre, por ejemplo, su escultura *Madonna* (1989-90), un casquete semiesférico, hueco, realizado en fibra de vidrio y de casi tres metros de diámetro por uno y medio de profundidad, produce la ilusión de un aura que vibra, de que la pieza flota y se sostiene en el aire, al mismo tiempo que provoca el efecto visual de transformar lo cóncavo en convexo; así, *Madonna* puede ser el cielo, pero también su anverso: a un mismo tiempo bóveda celeste y abismo marino.

Como para Klein, para Kapoor, la admiración por el color es una experiencia recobrada de la infancia. De hecho, el artista empezó a interesarse por él tras un viaje a su India natal, que había abandonado a la edad de diecisiete años; allí descubrió, en las ofrendas depositadas en los templos, en los mercados,

4 RESTANY, Pierre, *Yves Klein*. París: Ed. du Chêne, 1982.

5 GLISSANT, Édouard, *L'intratable beauté du monde*. París: Galade, 2009.

en las calles, el color primario en su estado puro. Fue a su regreso a Inglaterra cuando comenzó a utilizar pigmentos crudos, colores saturados y en polvo que le permitían desarrollar su idea, proveniente también del mundo indio, de la obra como algo que tiene vida propia, que se autogenera. Para él, el pigmento está dotado de una marcada calidad material y el mero acto de ponerlo sobre los objetos elimina todas las trazas dejadas por la mano, anula la posibilidad de su manipulación, de manera que el resultado son obras sin la huella humana, que no han sido hechas, sino que simplemente están, han surgido de manera espontánea, que palpitan y reverberan como consecuencia de un movimiento interno: lo que en la mitología india se conoce como *swayambhū*, «lo que tiene existencia por sí mismo».

Algo parecido ocurre con las pinturas de la serie «si el ojo nunca duerme» del artista Javier Garcerá; cuadros monocromáticos rojos, pintados sobre una superficie de raso que produce extraños brillos y cuya capa de color oculta y desvela a un mismo tiempo los paisajes que se esconden tras él.

Hay en todos estos artistas una concepción muy mística del arte. Malevich había hablado del arte puro reencontrado, y Klein y Kapoor, con sus obras monocromas llevan a cabo una especie de acto purificador mediante el que la obra sumerge, oculta o disfraza las contingencias del tiempo y de la historia y libera al arte de las ataduras terrenas para convertirlas en objetos de carácter mágico. Esta es, qué duda cabe, una reflexión recurrente: la continua pugna entre el arte por el arte y ese deseo irrefrenable de los muertos y de los acontecimientos del mundo por aflorar en la superficie de las obras: por emerger, como ocurre en la obra de Ra'ad, de la profundidad del mar. Esta pugna y este abrazo entre la profundidad y la superficie, entre la realidad y la ficción, es uno de los temas fundamentales del arte de todos los tiempos, pero que cobra hoy un nuevo carácter, una persistente actualidad, a la luz de las grandes migraciones que protagonizan el tiempo en que vivimos, y ante la necesidad de muchos artistas de resituarse, de repensar sus orígenes, de establecerse en nuevos lugares donde deben optar por reinventarse. El desarraigo va en ocasiones acompañado también de sentimientos de traición al pasado, y de un deseo de solventar las contradicciones que suponen el encuentro de la tradición antigua con el futuro posmoderno, la colisión de códigos culturales distintos y de tiempos históricos diversos; artistas que deben encontrar un lugar entre su pasado y su presente, lo que muchas veces equivale a un espacio entre lo ancestral y el futuro, entre el calor del mundo de la infancia y la arrogancia de la imposición de lo otro, entre lo sagrado y lo secular, entre la pobreza, la miseria o la violencia de sus lugares de origen y la seguridad del lugar de acogida, en definitiva también, entre el Este y el Oeste y entre el Sur y el Norte, entre el mundo colonizado y el colonizador.

Muchos son los artistas que se encuentran en esta encrucijada: Kapoor es un caso muy significativo: vive y trabaja en Londres aunque nació en Mumbai, de padre hindú y de madre judía originaria de Irak y forma parte de todo un grupo de artistas y escritores indios de segunda generación que han protagonizado en los últimos años la escena cultural británica. El caso de Ra'ad es parecido; nacido en Líbano, una ciudad sometida durante años a enfrentamientos bélicos que han forzado a muchos de sus intelectuales a emigrar, es hoy profesor del Cooper Union School of Art de Nueva York y una de esas personas a quienes los acontecimientos políticos han obligado a convertirse en nómada y a abandonar su lugar de procedencia.

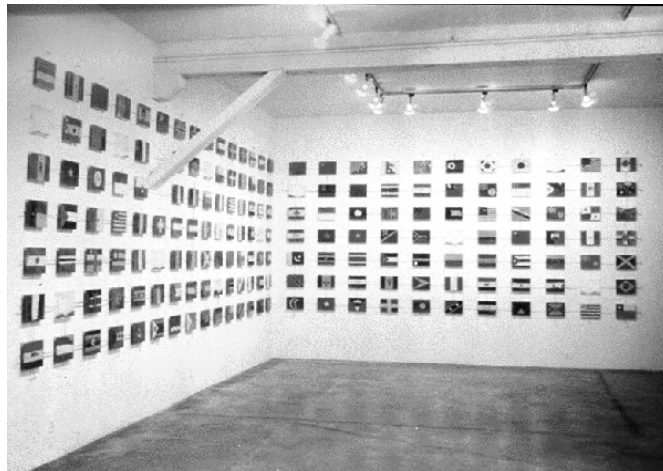
Ser ciudadano del mundo puede obligar al desarraigo, pero también puede permitir sustituir la raíz por, en palabras de Deleuze y Guattari, un rizoma, es decir, otra forma de raigambre cuyos brotes se expanden para encontrarse con otros, pudiendo ramificarse en cualquier punto⁶. Salman Rushdie, de nuevo un autor a caballo entre distintas culturas, utiliza también una metáfora botánica para hablar de esos hombres y mujeres que se han visto en la necesidad de transformarse en una nueva especie capaz de prescindir de sus ataduras subterráneas para volverse árboles adventicios: esas especies cuyas raíces no crecen bajo el suelo sino desde sus ramas y que van a buscar su lugar de asiento allí donde las condiciones son más favorables y se lo permiten, de manera que pueden extenderse por el aire a lo largo de kilómetros. Este es el caso de uno de los árboles más emblemáticos de la cultura india: el *banyan* o *baniano* (*Ficus Benghalensis*), un tipo de higuera que puede llegar a ser gigante y cuyas semillas pueden caer y fructificar en rocas, oquedades o en construcciones, como ocurre con los templos camboyanos, de manera que empiezan a crecer buscando el sol y van apoyándose en sus muros hasta que, en algunas ocasiones, acaban por integrarse por completo en sus estructuras y hacer cuerpo con ellas.

La imagen del árbol *banyan* puede verse como epítome de una de las respuestas posibles al fenómeno de la migración masiva y del consiguiente desarraigo y desplazamiento de los artistas de sus lugares de origen como resultado de la misma. Existe también otro término botánico, «diáspora», de griego διασπορά, que alude a la «dispersión» de las semillas y que se utiliza para definir este fenómeno de la diseminación de grupos étnicos o religiosos que han abandonado su lugar de procedencia originaria y que se encuentran repartidos por el mundo, viviendo entre personas que no son de su condición. La inmigración no es, sin embargo, un fenómeno exclusivo de la época actual. De hecho, muchos de los grandes momentos de la historia de la humanidad están relacionados con el éxodo de personas: desde el traslado de los esclavos

6 Citados por GLISSANT, Édouard, en «Culture et identité», *Introduction à une poétique du divers*. Paris: Galimard, 1996, p.59-79.

africanos a América al que aludían los versos de Glissant, hasta la Hégira de Mahoma o la expansión de los arios, en la que se encuentra el origen de la fundación tanto de Europa como de India. Un fenómeno, que desde una perspectiva optimista, permite al hombre abandonar su estatismo, su condición de tubérculo. Dice Amin Maalouf, otro autor perteneciente a esta categoría de nómadas, nacido en Líbano, emigrado a Egipto y hoy residente en París, a donde se trasladó como refugiado: «No me gusta la palabra ‘raíces’, y menos aún me gusta la imagen. Las raíces se entierran en el suelo, se retuercen en el barro, prosperan en las tinieblas; tienen al árbol cautivo desde que nace y lo nutren a cambio de un chantaje: ‘¡si te liberas, te mueres!’. A los árboles no les queda más remedio que resignarse, que tener raíces; los hombres no. Respiramos la luz, codiciamos el cielo (...)»⁷

En la Época Contemporánea los movimientos de población en el planeta han tenido, hasta los años 90, un claro sentido unidireccional, desde los países llamados del Tercer mundo hacia Estados Unidos, Europa, Canadá, Japón y Australia; pero en las últimas décadas y a raíz de la globalización económica, esta tendencia ha comenzado a hacerse multidireccional. Esto ha dado lugar a un intenso intercambio entre las culturas, con los consiguientes procesos de mestizaje y de hibridación, que el artista japonés Yokinori Nari plasma en su obra *Ant Farm* («Granja de hormigas») presentada en 1993 en la Bienal de Venecia y en 1994 en el taller de Arte Fronterizo inSITE en San Diego.



YokinoriNari, *AntFarm* («Granja de hormigas») 1993.

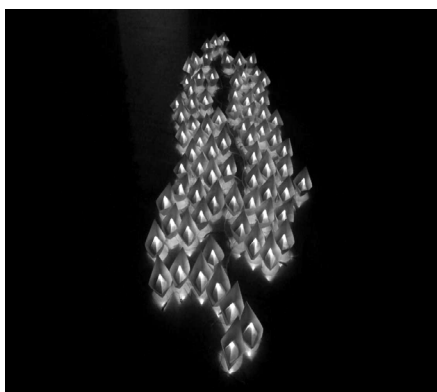
7 MAALOUF, Amin, *Orígenes*. Madrid: Alianza Editorial, 2010, p. 9.

Se trata de una estructura de plástico compuesta de receptáculos rectangulares comunicados entre sí a través de tubos; cada una de esas cajas está llena de tierra coloreada que conforma la bandera de cada uno de los países del mundo. El artista llenó la estructura de cientos de hormigas que, enseguida, con la intención de construirse un nuevo hogar en tan inesperado hábitat, comenzaron a transportar los granitos de arena de un lado a otro, de manera que poco a poco los colores de las banderas se fueron mezclando y confundiendo hasta crear una obra también monocroma, en un proceso que evoca las migraciones masivas y el aspecto del mundo, convertido en un flujo de individuos que, en la poética de este artista, acabará finalmente por diluir las fronteras y por uniformar el color.

Una visión utópica que, como nos recuerda Nestor García Canclini⁸, choca con la dureza de una realidad muy distinta en la que no solo estamos muy lejos de disolver las diferencias entre naciones, sino que asistimos a la construcción incesante de nuevas murallas que delimitan fronteras físicas e ideológicas; basta mirar al muro que separa Israel de los territorios palestinos; a la valla construida con las planchas de acero que se usaron como pistas de aterrizaje en la Guerra del Golfo y que hoy separa Estados Unidos de México, entre San Diego y Tijuana, o las verjas que separan las ciudades españolas de Ceuta y Melilla de Marruecos; solo tres ejemplos de esas barreras que todos los años intentan atravesar miles de personas para buscar una vida mejor integrando el flujo humano constante que atraviesa el mundo y surca los mares, y que quizá pueda verse representada de una manera muy poética en la instalación *Markib* («Barcos») de 2005 del artista marroquí Younès Rahmoun (n. 1975); una obra en la que conjuga su idea del barco como símbolo del alma que anhela la luz, con la imagen del barco como medio para huir, que aparecía ya en un trabajo anterior: *Oumniya-Qareb* («Deseo-barco»), de 2003, en el que pidió a varios niños palestinos que le escribieran sus deseos; en esta pieza, introdujo en un frasco de vidrio, cerrado con una tela, un pequeño barco también de tela que albergaba el deseo de Yanal, un niño palestino de cuatro años cuya familia se veía obligada a desplazarse continuamente a causa del conflicto con Israel, y cuya petición reza: «quiero nadar. Quiero (...) tener una casa y una ventana para mirar hacia fuera»⁹.

8 GARCÍA CANCLINI, Néstor, *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Paidós, 2002, p.53.

9 http://www.younesrahmoun.com/FR/Travaux/Entrées/2003/1/7_Oumniya%2C_2003.html



YounesRahmoun (n. 1975) *Markib*(«Barcos») de 2005.

El mundo actual se caracteriza por los movimientos masivos de seres humanos. Se calcula que 210 millones de ellos viven fuera de sus lugares de origen; y en este panorama, Asia juega un papel fundamental. China es la mayor exportadora de individuos, en 2009 había 40 millones de chinos viviendo fuera de China, e India constituye la segunda potencia en este ranking, con 24 millones de personas desplazándose por el mundo¹⁰. El caso de ésta última es enormemente significativo, ya que la propia historia de India es la de una continua invasión o éxodo de gentes que han producido a lo largo de los siglos un movimiento tanto centrífugo como centrípeto que se va desde la llegada de los arios, pasando por la expansión masiva al Sudeste Asiático, hasta la emigración bajo el gobierno británico de miles de esclavos que fueron forzados por la corona a desplazarse a Islas Mauricio, a la Guyana, al Caribe, a las Islas Fiji y al Este de África. El caso de India no es más que uno entre los muchos ejemplos que nos permiten hablar de una nueva clase de extranjeros permanentes, personas con una nueva identidad en la que se combina el pasado histórico con la experiencia cotidiana del inmigrante, una población que supone una fuerza de resistencia y subversión al poder del *mainstream*, y también una masa de ciudadanos nómadas que construyen una nueva visión del mundo, cuya producción artística está empezando a tener un papel significativo en el contexto mundial.

En los últimos años, hemos asistido al surgimiento de obras literarias escritas por los protagonistas de estas migraciones que han triunfado en el mundo y que han sido traducidas a muchas lenguas; sin duda alguna, podemos esperar que el arte hecho por artistas indios de la diáspora africana, caribeña y

¹⁰ Datos de 2009 y 2010 extraídos de la base del *Department of Economic and Social Affairs Population Division*, United Nations.

asiática en los próximos años dé también mucho que hablar. En Gran Bretaña hoy vive ya la tercera generación de emigrantes indios, y su presencia en el escenario artístico empezó a notarse con fuerza en los años ochenta, primero a través de la literatura, en la que Salman Rushdie jugó un papel fundamental, y su novela de 1981 sobre el paso de la India británica a la India independiente *Midnight Children* («Hijos de la media noche»), obtuvo numerosos premios y se convirtió en un ejemplo de literatura postcolonial y la primera de una larga serie de novelas escritas en inglés por autores de origen indio con gran éxito mundial, en las que el realismo mágico se mezcla con la amalgama de las culturas oriental y occidental. También es larga la serie de películas que retratan la vida de los indios y pakistaníes afincados en Inglaterra, entre ellas *My Beautiful Laundrette* («Mi hermosa lavandería»), de 1985; *Sammy and Rosie Get Laid* («Sammy y Rosie se lo montan») de 1987 o *London Kills Me* («Londres me mata») de 1991, que marcaron el inicio de una secuencia de filmes sobre el tema del mestizaje, de la integración y de los problemas a los que se enfrentan las minorías de emigrantes insertos en las ciudades europeas. Las tres citadas tienen guión de Anif Kureishi, hijo de inglesa y pakistaní, y autor de una de las novelas que mejor retrata los problemas de la convivencia entre las dos culturas: *The Buddha of Suburbia* («El buda de os suburbios»), un hilarante retrato de los emigrantes indios en el Londres de los años 70, y una crítica feroz a la aproximación superficial de Occidente a la espiritualidad oriental.

En los personajes de estas películas, como en la obra de los artistas plásticos que tratan esta problemática, está siempre presente la tensión entre los esfuerzos por disolver las fronteras y la pugna por reafirmar las identidades, entre la creación de un arte global y el sentimiento de pérdida que ello produce. Como dice Amin Maalouf, estos artistas andan siempre con dos caras: una para remedar a sus antepasados y otra para remedar a Occidente ¹¹; andan, podríamos decir, debatiéndose en una identidad que está en constante movimiento y en la que el concepto de mestizaje cultural ha irrumpido de forma definitiva.

Muchos artistas han utilizado la ironía como medio para representar los problemas de asimilación de un mundo en el otro. Goji Saroj Pal (n.1945) pinta en 1998 a Shrirangara, la encarnación india del amor y la belleza, poniéndose calcetines Lee y zapatos Woodland y Surendran Nair (n.1956) en su obra *Inner Voice* (Cuckoonebulopolis) («La voz Interior (Cuckoonebulopolis)», de 2003, toma el icono tradicional de la divinidad masculina en India, un hombre desnudo, en posición frontal, pero ahora cargado de bolsas de la compra y calzado con zapatillas de deporte, de cuyo ombligo surge no ya el universo, como en el mito vaishnava, sino unos auriculares. Otro caso muy notorio es el del pop político chino; artistas como Yu Youhan (n.1943) o Wang Guanyi (n.1956)

¹¹ MAALOUF, Amin., *op.cit.*, p. 133.

confrontan con sentido del humor la irrupción de Occidente y del capitalismo en China tomando elementos del realismo socialista y del arte producido en las comunas durante la Revolución Cultural para alinearlos con otros del pop americano; Shi Xinning (n. 1969), hace obras en blanco y negro inspiradas al mismo tiempo en el realismo socialista y en estilos europeos que tienen aspecto de fotografías de prensa a través de las que va reconstruyendo un hipotético encuentro de Mao, el omnipresente icono de la Revolución Cultural, con el mundo occidental y con sus mitos, entre los que se encuentra, como no, la *Fuente* de Duchamp, visitada oficialmente por el líder comunista en la ficticia *Exposición retrospectiva*, de 2001-2002.

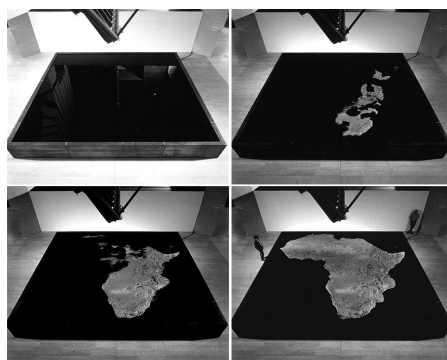
El apabullante éxito internacional del arte contemporáneo Chino es un ejemplo de esta nueva visión, que trastoca la cartografía de la Historia del Arte y traslada al tradicionalmente llamado «Extremo» Oriente, al centro de producción artística y de consumo del arte; algo que, observado desde Occidente, resulta una auténtica novedad, pero que en China no hace más que confirmar la convicción ancestral de que es allí donde se sitúa el centro del mundo; así lo han plasmado siempre los chinos en sus mapas, en los que China siempre ocupa el lugar central; así mismo, no hay más que analizar el nombre que los chinos han dado a su país desde antiguo para darse cuenta de su situación, pues *Zhong guo* (中国), «China», significa literalmente «el país de en medio». Lo curioso ahora es que, a pesar de la posición central de China, algunos de los artistas chinos más interesantes no trabajan o exponen allí, sino que se han desplazado a Occidente, donde pueden expresarse sin la presión de la censura; con esto, el arte del país del centro se concibe ahora desde la nueva periferia, aunque, eso sí, en muchos casos, se sigue fabricando en China, donde los costes son mucho más asequibles.

El arte contemporáneo también se ha servido de los mapas para expresar los problemas relacionados con la incorporación al discurso del arte de otros territorios antes excluidos; los surrealistas publicaron en 1929 un sorprendente mapamundi en la revista *Variété* en el que prácticamente hacen desaparecer Estados Unidos y trastocan a placer los tamaños de los países y sobredimensionan aquellos donde consideran que el arte es más importante: sorprendentemente, Alaska, Isla de Pascua, México y Rusia¹². No es extraño que Jean Hubert Martin iniciara el catálogo de su mítica exposición *Magiciens de la Terre*, utilizando esta imagen del mundo¹³. La exposición, comisariada por Martin en 1989 en el Centro Pompidou fue un verdadero hito en el proceso de asimilación del hecho de que las fronteras del mundo artístico empezaban a deslizarse lentamente para diluir la supuesta superioridad del arte occidental respecto al resto de las

12 Mapa publicado en la revista *Variété*, junio de 1929.

13 MARTIN, Jean Hubert, *Magiciens de la Terre*. Paris: Centre Pompidou, 1989, p. 61.

culturas. Ya en aquella exposición Alfredo Jaar (n.1956), un artista profundamente preocupado por la cartografía y por su dimensión política, presentó una obra llamada *La geografía solo sirve para hacer la guerra*, en la que mostraba un mapamundi con África inundada por los residuos producidos en el resto de los continentes¹⁴. También este artista chileno es el autor de *Emergencia*, el colosal mapa de África del MUSAC de León que emerge y se sumerge en una balsa de petróleo, un producto cuyo descubrimiento en África ha supuesto un nuevo motivo de conflicto a añadir al ya dramático panorama del continente, y que en la obra de Jaar también consigue acabar por finalmente enfrentar al espectador a una superficie monocroma.



Alfredo Jaar (n.1956), *Emergencia*, 1998.

Emergencia tiene la intención de llamar la atención sobre la grave crisis humanitaria de África, de hacer visible una realidad que está silenciada bajo un mar, como lo estaba la de Beirut en el caso de la obra de Ra'ad. No es extraño que, a pesar de ser un artista tan radicalmente distinto, Alfredo Jaar haga en la portada de su página web un elogio de Yves Klein y que cite a Cioran, otro autor desarraigado: rumano procedente del imperio austrohúngaro, afincado en Francia y apátrida declarado que, no solo afirmaba no tener nacionalidad, sino que además consideraba que ese es el mejor estatus posible para un intelectual. Cioran, muy cercano al pensamiento budista e hindú, se preocupó enormemente por el vacío como concepto capaz de eliminar el temor a la muerte, y su idea del vacío/espacio puede sin duda ponerse en relación con la obra de artistas como Klein o Kapoor.

¹⁴ Jaar toma este título de un célebre ensayo del geógrafo Lacoste, que fue muy comentado en los años ochenta: LACOSTE, Yves, *La géographie, ça sert, d'abord, à faire la guerre*. Paris: François Maspero, 1976.

Modificar la cartografía es una forma de poner sobre la mesa realidades invisibles ; pero también una manera de modificar el mundo, un juego de niños que permite inventar existencias o recuperar la memoria de los lugares. La artista y compositora japonesa Mieko Shiomi (n.1938), miembro de Fluxus, compiló en 1976 su *Spatial Poem* («Poema espacial»), un poema-libro, en el que la tierra se convierte en el escenario donde doscientos treinta y dos artistas en distintos puntos del planeta desarrollaron simultáneamente pequeñas intervenciones de las que la autora recibió un pequeño testimonio que le sirvió para construir este pionero trabajo transfronterizo: un nuevo mapa terráqueo¹⁵.

Muchos artistas utilizan fronteras inestables para plasmar imágenes de su mundo perdido o añorado; muchos son también los que se encuentran a medio camino o en lugares inexistentes, desarraigados o deslocalizados; y muchos de ellos se plantean en sus trabajos cuestiones sobre identidades y fronteras. Como dice Edward Said, «el *pathos* del exilio es la pérdida de contacto con la solidez y con la satisfacción de la tierra»¹⁶. Este autor, que se hizo célebre por su libro *Orientalismo*¹⁷, nació en Jerusalén, fue emigrante en Egipto y se asentó en Estados Unidos, donde fue profesor en Harvard y en Columbia; en sus escritos habla frecuentemente del hecho determinante en su vida de pertenecer a una tierra, Palestina, desaparecida legalmente del mapa. Este sentimiento de deslocalización está presente en obras de artistas como Mona Hatoum (n.1952), cuya familia sufrió un doble exilio de Palestina a Líbano y luego a Gran Bretaña, y que en 1982 hizo una performance titulada *Under Siege* («Sitiada») en la que se mostraba desnuda, de pié, en el interior de una vitrina de cristal donde sonaban canciones revolucionarias en varias lenguas; el contenedor estaba lleno de barro en el que la artista resbalaba caía una y otra vez manchando su cuerpo y emborronando la superficie transparente, de manera que la visión se hacía cada vez más turbia en esa especie de jaula de cristal convertida en opaca por el barro. Una obra que no solo reflexionaba sobre la realidad de Beirut, ciudad sitiada, sino también sobre el papel de una mujer árabe en la sociedad europea, acosada por las miradas extrañas y desenvolviéndose en un medio ajeno. Esta artista se permitió también inventar un nuevo mapa para el territorio palestino a raíz del primer viaje que realizó en 1996 a Jerusalén, ciudad que ella no conocía y que sus padres habían abandonado en 1948. Como para Kapoor, para Hatoum, el viaje a su lugar de origen supuso un momento de inflexión en su trayectoria artística, un giro en el que en su obra

15 RIVIÈRE, Henar, «Fluxus: la génesis de una red internacional de artistas o la vanguardia que no tuvo lugar», en *El Arca de Babel Teoría y práctica artística en el escenario transcultural*. Madrid: Abada, 2012.

16 SAID, Edward, *Reflections of exile*. Harvard: Harvard University Press, 1984, p. 142.

17 SAID, Edward, *Orientalism*. New York: Vintage Books, 1978.

se empiezan a incorporar materiales provenientes de su cultura materna y de sus orígenes; *Present Tense* es una gran superficie rectangular construida con jabones de aceite de oliva hechos a mano donde la artista trazó, incrustando cuentas de cristal, las líneas que delimitaban las fronteras entre Israel y los territorios palestinos determinados por el Acuerdo de Oslo. Se trataba de una obra con un sentido claramente político, pero en la que la dureza del tema era suplantada por la evocación de la niñez, donde el aroma de esos jabones tan comunes en todas las casas palestinas y su textura irregular y tosca apelaba a la intimidad del mundo doméstico y del hogar de una infancia, en este caso no vivida, y además evocaba una disolución suave del conflicto.



Mona Hatoum (n.1952), *Present Tense* («PresenteTenso»/«Tiempopresente»), 1996.

En 1998, Mona Hatoum volvió a hacer una instalación sirviéndose de cuentas de cristal para construir un mapa sobre un suelo de parquet en el que el espectador, al pisar, modificaba de forma no intencionada ese frágil paisaje geopolítico y, un año después, realizó *Continental Drift* («Deriva continental»), una estructura circular con un mapa dibujado con esquirlas de metal que, movidas por una barra magnetizada, se convertían en olas que trastocaban los perfiles de los continentes. Una estructura muy parecida hizo Anish Kapoor en su obra *My Red Homeland* («Mi patria roja») de 2003, una superficie circular de acero de 12 metros de diámetro con un brazo movido por un motor hidráulico que, girando lentamente, realizaba cada hora una órbita completa sobre la circunferencia desplazando, de manera prácticamente imperceptible a la vista, una espesa masa de 25 toneladas de cera y vaselina coloreada de rojo oscuro; una materia espesa, de consistencia parecida también a ese jabón de la infancia de Mona Hatoum, y que, como ya he señalado en alguna publicación anterior, creo que hay que poner en relación con el mito indio de la Batida del Mar de Leche y con las texturas, aromas y sonidos vinculados a la actividad doméstica

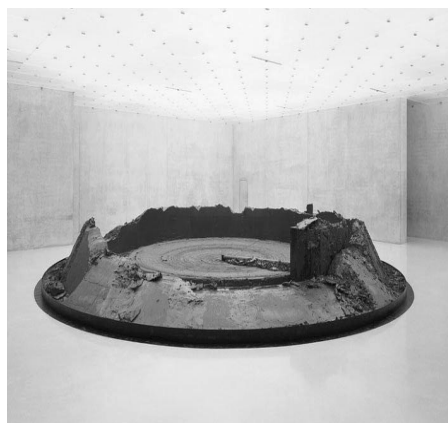
de hacer la mantequilla, algo muy propio de la vida india, que Kapoor quizá redescubrió en su viaje a su tierra de origen siendo ya adulto¹⁸.



Mona Hatoum (n.1952), *Map* («Mapa»), 1998.



Mona Hatoum (n.1952), *Continental Drift* («Deriva continental»), 1999.



Anish Kapoor. *My red Homeland* («Mi patria roja») de 2003

18 FERNÁNDEZ DEL CAMPO, Eva, «El arte en el destierro y la infancia como patria», en *El arte en su destierro global. Cultura contemporánea y desarraigo*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2012.

El caso de las fronteras resulta especialmente doloroso en India, donde la Independencia del país se realizó mediante el costosísimo proceso de Partición que trazó la línea divisora entre India, Pakistán y luego Bangladesh. Se trata de un tema que durante años ha sido obviado por los artistas en aras de la construcción de las recién nacidas naciones y que, solo en los últimos años, comienza a aparecer en el arte de las nuevas generaciones que se ven abocadas a repensar sus orígenes mestizos y a reinventar el mapa de sus territorios. Shilpa Gupta (n. 1976) por ejemplo reflexiona sobre el mapa y sus contornos en su obra *A Hundred Hand Draw Maps of India* («Cien mapas de India dibujados a mano»), de 2007-2008, una instalación que propone un nuevo perfil para la geografía de la nación, construido con las experiencias perceptivas de cien individuos que trazan a mano, y de memoria, los contornos de su país. La obra parte de un cuaderno donde se recogen los distintos dibujos y en ocasiones se ha expuesto abierta, junto a un ventilador que pasa aleatoriamente sus páginas, pero ha dado lugar también a un video en el que las imágenes de los perfiles, siempre distintos, de India se van sucediendo, y ponen de manifiesto la transitoriedad de la geografía de una nación cuyas fronteras nunca coinciden y en la que muchas veces, en función de quién las dibuje, hacen desaparecer o aparecer nuevos territorios.

Otra artista india, Anita Dube, trazó en 2002 el perfil del río Indo utilizando miles de ojos de cerámica fabricados industrialmente. La obra recibe el nombre de *River(Disease)* («Río /Enfermedad»), y es una representación del río con sus cinco afluentes o «punjab», un término que da nombre también a uno de los estados indios dividido dramáticamente entre India y Pakistán en el año 1947; en la pieza, el río es símbolo a un mismo tiempo de la unión y la separación de India, y está formado por miles de esferas fabricadas en la región de Mathura con la finalidad de ser colocadas en las imágenes de culto en el momento de finalizarlas; la fijación de las mismas en la escultura popular india encierra el sentido ritual de «abrir los ojos de la imagen», de darle vida, y en la obra de Dube representan a las personas que protagonizaron el terrible éxodo masivo que acompañó a la Partición. La corriente de ojos humanos cobra, colocada en la pared, el aspecto de una mancha o de un hongo que fluctúa y se expande como una enfermedad y que, como señala la propia artista, es también en su aspecto formal un reflejo de las migraciones a lo largo de la historia.

Sobre la irrealidad de los territorios políticos, los habitantes de la isla de Formosa saben mucho. El caso de Taiwan es especialmente llamativo, pues se trata de un lugar despojado una y otra vez de sus señas de identidad, cuya memoria es borrada insistentemente por los distintos avatares políticos. Resulta, al mismo tiempo, un foco artístico especialmente interesante, tanto por su condición insular y de lugar de tránsito de viajeros de todas las procedencias desde la Antigüedad, como por su compleja situación política y diplomática,

que la convierten en una república independiente solo parcialmente reconocida por el resto de los países. Esta pertenencia a una especie de limbo diplomático ha condicionado el discurso artístico y ha dado lugar a una continua referencia a su realidad como una atopía, como un no-lugar, donde es posible analizar los procesos y mecanismos de hibridación mediante los que se ha producido la ruptura de la asociación inmediata y exclusiva entre lugar, cultura e identidad, y donde se puede trazar una nueva cartografía simbólica del mundo. Como señala Bo Shen-Chen, el espacio solo permanece simple, puro y primitivo para los habitantes de la república de China en el mundo virtual, el lugar donde el artista aún puede buscar o crear su propio país de las maravillas, una tierra sin seres, habitada únicamente por imágenes¹⁹. Muchos son los artistas de Taiwan que han creado construcciones ilusorias de la realidad de su nación. El artista Yao Jui-Chung (n.1969), por ejemplo, realizó una serie de fotografías en blanco y negro de monumentos y ruinas abandonadas de Taiwan, en las que las personas están totalmente ausentes; en ellas, las imágenes están cubiertas de pan de oro y papel de plata, un material que pretende expresar la melancolía, la indiferencia y el indescriptible absurdo del destino histórico de la humanidad. Pero también este artista vuelve su mirada al cielo y al mar. *Beyond the Blue Sky* 1997 («Más allá del cielo azul»), es una serie hecha durante su primera estancia en Estados Unidos, cuando, como él mismo cuenta, sin saber inglés, sin conocer a nadie, y sintiéndose totalmente aislado, lo único que podía hacer era colocarse ante la ventana y contemplar el cielo azul y el mar ²⁰.

Muchos artistas taiwaneses, como el propio Yao en otros trabajos, utilizan la ironía para reflexionar sobre la situación de desorientación y de continua opresión vivida en la isla y, aunque hacen obras que parecen tener gran contenido político, en realidad lo que pretenden es revelar actitudes ridículas que se esconden tras la voluntad inefable de los seres humanos. Tu Wei-Cheng (n.1969), por ejemplo, ha inventado un pasado propio con su proyecto *La civilización de Bu Num*, que consta de toda una serie de obras que incluyen los restos arqueológicos de esta cultura inventada, con sus propios mitos y dioses, su lengua específica y sus artefactos, que el artista ha conseguido incluso introducir en

19 沈伯丞 Bo-Chen Shen.: 無生之境、無名之人: 台灣藝術作品中的 空間與人«Tierra sin Seres, Hombres sin Nombres: El Espacio y los Seres en el Arte de Taiwán», en *Cuerpo y Atopía. Una introducción al arte contemporáneo de la República de China (Taiwán) a partir de 1987*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Universidad de Tainan, 2009, p. 11-14.

20 Así me explicó el propio artista en un correo electrónico lo que le llevó a realizar esta serie: «in 1997, My first to artist village in SF(USA) for three months.(Hardland center for the arts) But I can't speak english and no friends there, very loney. So I just can watch my studio's window, just see the blue sky and sea. I work everyday by the ballpoint pen and paper.That is why I use this title». «Blue key from pain» said by pink floyd (band)

el mercado de las antigüedades en Asia. Y es que, como dice Amin Maalouf en el libro en el que reconstruye la historia de su propia familia: la identidad se apuntala en una mitología cuya falsedad nos consta y por la que, no obstante, sentimos veneración como si la verdad residiera en ella.²¹

Curiosamente, esta tendencia a reinventar el pasado y el mundo y a construir nuevas utopías está muy presente en la obra de muchos artistas chinos, y en especial, de aquellos que tuvieron que dejar su país para trabajar en Occidente; en ellos, la referencia a su condición de exiliados es constante, así como la recurrencia del tema del lenguaje y de la escritura, algo que es perfectamente comprensible dada la complejidad del idioma chino y los problemas de comunicación que provoca a los emigrantes. Entre los casos más significativos están Xu Bing (n.1955), hijo de artistas represaliados afincado en Nueva York, que para su monumental obra *The Book from the Sky* («El libro del cielo») inventó más de cuatro mil pictogramas de una nueva lengua; o Gu Wenda (n.1955), también residente en Nueva York, que ha inventado otro lenguaje con falsos ideogramas gigantes que flotan en una especie de paisajes o estructuras arquitectónicas translúcidas, entre las que se encuentra su conocida instalación, hecha con cabello humano, *United Nations: Babel of the Millenium* («Naciones Unidas: Babel del Milenio»), de 1999.

Y es que, como señala de nuevo Amin Maalouf, «El pasado no puede por menos de ser parcial, ni puede por menos de ser algo reconstruido y reinventado. Nunca se cosechan en él —dice el autor libanés— sino las verdades de hoy. Si nuestro presente es hijo del pasado, nuestro pasado es hijo del presente. Y el futuro será el segador de nuestras bastardías»²². Precisamente sobre ese pasado reinventado trabaja también Joan Fontcuberta (n. 1955), que sostiene que «el buen fotógrafo es el que miente bien la verdad» y que uno de los cometidos de la obra es precisamente la gestión de nuestra noción de la verdad; el fotógrafo, según sus propias declaraciones, no puede ser ni un cronista ni un historiador, sino que con su mirada reinventa la realidad²³. Curiosamente, Fontcuberta a menudo lo hace sirviéndose también de mapas, tal y como ocurre en sus *Paisajes sin memoria*, una serie de obras que el denomina «post-paisajes» en las que utiliza cuadros pintados por conocidos artistas del pasado que hace interpretar por un software desarrollado por las Fuerza Aéreas de los Estados Unidos. Este programa informático traduce datos cartográficos en dos dimensiones a imágenes simuladas en tres dimensiones y el resultado es, por tanto, una serie de paisajes inexistentes, que están en una tierra de nadie, situada entre lo virtual y lo real, entre la verdad y la ilusión; también virtuales son sus

21 MAALOUF, Amin, *op.cit.*, p. 10.

22 *Ibid.*, p. 373.

23 <http://www.fontcuberta.com/>

Googlegramas, una serie de composiciones formadas por miles de imágenes extraídas de Google y montadas como si fueran parte de un mosaico, entre las que figura *Ozono*, de 2006: de nuevo una gran universo azul que una vez más oculta infinidad de imágenes e historias distintas.

El artista chino Huang Yan (n.1966) representa así mismo en sus obras mundos inventados, mapas que en este caso se trazan más allá del territorio físico, pero no en un territorio virtual, sino en el único lugar que es propiamente nuestro: el cuerpo. Yan, que utiliza la pintura de paisaje siguiendo la más pura técnica milenaria del arte del pincel chino, emplea sin embargo como soporte su cuerpo, que aquí sirve de metáfora del mundo, y en el que se establece una analogía entre el entorno natural y el individuo en donde los manantiales son las arterias, los árboles y las hierbas el cabello o las mandíbulas o el pecho las montañas.



Huang Yan (n.1966) Tatuaje de pintura de paisaje chino, 1999.

No es en absoluto extraño que el cuerpo haya constituido para muchos artistas exiliados el único territorio posible para sus creaciones. Otro artista chino, Zhang Huan (n.1965), que se trasladó a vivir a Nueva York tras haberse hecho famoso por sus controvertidas performances donde aparecía generalmente desnudo, hoy se ha convertido en uno de los artistas de mayor repercusión mundial. Entre sus obras más conocidas figura *Family Tree* («Árbol genealógico») del año 2000 una acción en la que trata el tema de la identidad y pone de manifiesto su idea de que la cultura nos ensombrece y nos resta individualidad, así como su obsesión por el inevitable tránsito de la niñez a la vejez y del día a la noche; se trata de una secuencia de nueve imágenes de su rostro, realizadas entre el amanecer y el anochecer, mientras tres calígrafos

escribían sobre él los nombres de sus familiares, una serie de historias personales, de cuentos aprendidos en la infancia y de pensamientos dictados al azar por el artista, de manera que todo esto, es decir, su tradición, su cultura y su herencia, terminan por convertirse en una máscara, en una segunda piel que oculta su verdadero rostro.



Zhang Huan (n.1965) Family Tree
(«Árbol genealógico»), 2000

Una identidad ésta que ensombrece a aquellos artistas que están lejos de sus lugares de origen y que, sin embargo, al mismo tiempo anhelan recuperar con esa mirada nostálgica al cielo y al mar. Un anhelo de una patria que no es tanto un territorio político, como un sueño evanescente, un espejismo que el poeta palestino Mahmud Darwish (1941-2008) evoca muy bien en los siguientes versos de su poema «Para nuestra patria»:

Para nuestra patria,
Próxima a la palabra divina,
Un techo de nubes.
Para nuestra patria,
Lejana de las cualidades del nombre,
Un mapa de ausencia.
Para nuestra patria,
Pequeña cual grano de sésamo,
Un horizonte celeste... y un abismo oculto²⁴.

24 DARWISH, Mahmud, del poema «Para nuestra patria», en *El lecho de una extraña*, tr. María Luisa Prieto. Madrid: Hiperión, 2005.