



Universidad de Oviedo
Facultad de Filosofía y Letras

MÁSTER EN ESTUDIOS AVANZADOS EN HISTORIA DEL ARTE: INVESTIGACIÓN Y GESTIÓN

TRABAJO FIN DE MÁSTER

DIÁSPORA Y REFUGIADOS.
DESPLAZAMIENTOS HUMANOS E IDENTIDAD EN EL ARTE
CONTEMPORÁNEO.

ARIADNA ANDRÉS CORDERO

TUTORA: RENATA RIBEIRO DOS SANTOS

JULIO 2021

RESUMEN

En este trabajo vamos a explorar los desplazamientos humanos y el impacto que estos tienen en el arte contemporáneo. Desde el año 2015 tanto el número de migraciones como de refugiados ha alcanzado cifras récord y, a la par que las políticas y discursos antimigratorios se erigían, también lo hacían las representaciones artísticas que buscaban mostrar una realidad que afecta a millones de personas cada año. Unas representaciones que, indistintamente de su intención, van a estar condicionadas por las dinámicas de poder existentes entre el espectador occidental y la Otredad, a la cual pertenecen los refugiados.

Al mismo tiempo, vamos a analizar específicamente la situación de Palestina y cómo el arte contemporáneo se ha establecido como una herramienta poderosa para reivindicar su identidad y su existencia frente a la negación sistemática de Occidente. El arte palestino, desde esta perspectiva, va a ser una contranarrativa al nuevo discurso israelí que busca erradicar todo rastro cultural e identitario de Palestina.

Palabras clave: refugiados, desplazamientos humanos, migración, diáspora, identidad, pertenencia, Palestina

ABSTRACT

In this paper we are going to explore human displacements and the impact that they have on contemporary art. Since 2015, both the number of migrations and refugees has reached record numbers, and as anti-immigration policies and Eurocentric discourses were erected, so did the artistic representations that sought to reflect a reality that affects millions of people every year. Representations that, regardless of their intention, are conditioned by the power dynamics between the Western spectator and the Otherness, to which the refugees belong.

At the same time, we are going to analyze the situation in Palestine and how contemporary art has established itself as a powerful tool to claim its identity and reclaim its existence in the face of the West. Palestinian art, from this perspective works as a counter-narrative to the new Israeli discourse that seeks to eradicate all cultural and identity traces of Palestine.

Key Words: refugees, human displacements, migration, diaspora, identity, belonging, Palestine.

LISTADO DE FIGURAS

Fig. 1	<i>Leavings / Belongings</i> , Harriet Bary y Yu-Wen Wu. 2016.	17
Fig. 2	<i>Leavings / Belongings</i> , Harriet Bary y Yu-Wen Wu. 2016.	18
Fig. 3	<i>Apátridas. El laberinto de los invisibles</i> . 2018.	22
Fig. 4	<i>Passport for the Stateless</i> , Ahmad Hammoud. 2015.	24
Fig. 5	<i>Passport for the Stateless</i> , Ahmad Hammoud. 2015.	25
Fig. 6	<i>Killing Time</i> , Aissa Debbi. 2006.	33
Fig. 7	<i>Killing Time</i> , Aissa Debbi. 2006.	35
Fig. 8	<i>Bazaar, A Recollection of Home</i> , Hangama Amiri. 2020.	36
Fig. 9	<i>Bazaar, A Recollection of Home</i> , Hangama Amiri. 2020.	37
Fig. 10	<i>Clouds over Sidra</i> , Chris Milk y Gabo Arora. 2015.	44
Fig. 11	<i>Clouds over Sidra</i> , Chris Milk y Gabo Arora. 2015.	45
Fig. 12	<i>Reside 1.4: Mount Zion, Darfur</i> , Daniel Landau. 2012.	46
Fig. 13	Resultados del buscador de imágenes del término “Refugiados”, Ariadna Cordero. 2021.	52
Fig. 14	<i>Safe Passage</i> , Ai WeiWei. 2016.	53
Fig. 15	<i>Mare Nostrum</i> , Massimo Sestini. 2014.	54
Fig. 16	Alan Kurdî por Nilüfer Demir. 2015	57
Fig. 17	Ai WeiWei “como” Alan Kurdî, India Today. 2016.	59
Fig. 18	<i>10,143,646 (It is an ever-increasing figure / Es una cifra cada vez mayor)</i> , Tania Bruguera. 2018	61
Fig. 19	<i>10,143,646 (It is an ever-increasing figure / Es una cifra cada vez mayor)</i> , Tania Bruguera. 2018	62
Fig. 20	<i>A Journey</i> , Lamia Joreige. 2008.	67
Fig. 21	<i>Home Away from Home / Roots</i> , Taysir Batniji. 2017.	68
Fig. 22	<i>GH0809 #2</i> , Taysir Batniji. 2011.	72
Fig. 23	<i>GH0809 #2</i> , Taysir Batniji. 2018.	73
Fig. 24	<i>This is How I Saw, Gaza</i> , Aissa Debbi. 2019.	74
Fig. 25	<i>Memorial to 418 Palestinian Villages which were Destroyed, Depopulated and Occupied by Israel in 1948</i> , Emily Jacir. 2001.	75
Fig. 26	<i>Memorial to 418 Palestinian Villages which were Destroyed, Depopulated and Occupied by Israel in 1948</i> , Emily Jacir. 2001.	77
Fig. 27	<i>Home Away from Home / My American Cousins</i> , Taysir Batniji. 2017.	79
Fig. 28	<i>Home Away from Home / My American Cousins</i> , Taysir Batniji. 2017	80
Fig. 29	<i>Home Away from Home / Roots</i> , Taysir Batniji. 2017.	81
Fig. 30	<i>Nation Estate</i> , Larisa Sansour. 2012.	84
Fig. 31	<i>Nation Estate</i> , Larisa Sansour. 2012.	85
Fig. 32	<i>Nation Estate</i> , Larisa Sansour. 2012.	86
Fig. 33	<i>Where We Come From</i> , Emily Jacir. 2001-2003.	88
Fig. 34	<i>Where We Come From</i> , Emily Jacir. 2001-2003.	89

ÍNDICE

CAPÍTULO I: INTRODUCCIÓN.	6
Introducción. Justificación.	6
Metodología. Estructura.	10
CAPÍTULO II: DESPLAZAMIENTOS HUMANOS.	13
Términos Clave.	13
Refugiados.	13
Las mujeres como Refugiadas.	15
Desplazados Internos.	19
Solicitantes de Asilo.	20
Apátridas.	21
Diáspora.	26
El arte en la Diáspora	31
CAPÍTULO III: REFUGIADOS Y EL ARTE CONTEMPORÁNEO.	39
Introducción. Marco contextual.	39
La implicación artística en el auge migratorio.	42
Representando a la Otredad.	48
La dinámica de poder entre el espectador, el artista y la Otredad.	55
CAPÍTULO IV: PALESTINA Y DIÁSPORA.	64
El arte como Contranarrativa y Reivindicación Existencial.	64
Erradicación cultural e identitaria.	70
Identidad de la Comunidad Palestina.	78
En tierra Palestina.	82
CONCLUSIONES	90
BIBLIOGRAFÍA	95
ANEXOS	101

CAPÍTULO I: INTRODUCCIÓN.

INTRODUCCIÓN. JUSTIFICACIÓN.

A lo largo del siglo XXI se ha producido un incremento en el número de desplazamientos humanos, tanto voluntarios como forzados, llegando a alcanzar en el año 2015 su punto álgido con lo que se denominaría entonces la “crisis de los refugiados” o “crisis migratoria”. Desde ese momento, las cifras de personas refugiadas o desplazadas continuaron aumentando hasta límites máximos nunca vistos.

A la par que los desplazamientos aumentaban, lo hacía también la cobertura mediática de estos, las políticas antimigración, el racismo y el eurocentrismo, pues una parte de esas personas buscaban llegar a las fronteras europeas. El mundo Occidental intentó mantener al mundo No Occidental en el espacio que había ocupado hasta ese momento, en el Exterior. Las personas desplazadas no fueron vistas como personas, sino que se personificaron en estereotipos a consecuencia de las ideas que fueron proyectados sobre ellas por el pensamiento occidental: invasores, terroristas, criminales, débiles, etc.

Unos estereotipos perpetuados con cada representación que se hacía de los migrantes en los medios de comunicación a través de imágenes totalmente dramatizadas y explotadas. Buscando así despertar en el receptor occidental una serie de reacciones y sentimientos, apelando a la pena y a la idea de que la gente oriental necesita siempre de la ayuda de Occidente para sobrevivir. Las campañas de las organizaciones humanitarias también siguieron esta estrategia, y en vez de mostrar el contexto histórico, económico y político de los desplazamientos, se centraron en divulgar únicamente imágenes de personas heridas, siendo rescatadas del mar o viviendo en campos de refugiados. Este hecho valida la violencia de los desplazamientos humanos como algo intrínseco a ellos y al mundo globalizado, y elimina de cualquier responsabilidad sobre la situación a las políticas económicas que los originan. Datos importantes como el porqué de la existencia de desplazamientos humanos contemporáneos, los motivos políticos y empresariales que hay

detrás de ellos, el papel que juega Occidente en esos países, los beneficios económicos que recibe Occidente de la explotación Oriental son totalmente suprimidos de cualquier narrativa o representación. Obviando de este modo el problema raíz y haciendo que la “problemática” de los refugiados caiga irremediablemente sobre los propios refugiados, los cuales son las víctimas, y fomentando que toda la atención se centre en ellos: la positiva, pero, más intensamente, la negativa.

En medio de este boom de representaciones mediatizadas y oleadas antimigratorias, germinaron importantes representaciones artísticas cuyo objetivo es mostrar la realidad de lo que estaba sucediendo y la situación de los refugiados. Representaciones realizadas por personas no occidentales que buscaban acercar a Occidente aquello de lo que se había mantenido alejado hasta entonces, intentando despertar la empatía y la comprensión en el receptor.

Una empatía que, en ocasiones, es buscada partiendo de imágenes exageradas, pero que en otras deriva simplemente de la historia personal de las personas refugiadas la cual es narrada en primera persona. Una oportunidad para la Otredad, hasta entonces inimaginable, de que su voz fuese escuchada en Occidente. Asimismo, instituciones que hasta entonces habían tratado todo arte proveniente de la Otredad como exótico o inferior van a acoger en sus salas exposiciones enteras dedicadas a la migración y a los desplazamientos humanos y a realizar coloquios y mesas de debate en torno a estos temas.

Este aumento de las representaciones, cuyo auge coincide también con el año 2015 —el inicio de la “crisis de los refugiados”, en palabras de Occidente—, va a tener un gran impacto tanto en el mundo artístico como en la vida de los ciudadanos, al acercar al espectador la experiencia de lo que implica ser una persona refugiada, forzándolo a ponerse en la piel del Otro. El generar comprensión y empatía, una empatía a veces forzada como veremos en el caso de Bruguera, otras veces más naturalizada, como sucede con el corto de realidad virtual *Clouds Over Sidra*; tiene un claro propósito: la acción del espectador. Acción de cambio, acción contra las narrativas antimigratorias, contra la oleada de racismo, acción para colaborar con organizaciones humanitarias.

No obstante, se ha de mencionar que una parte de las representaciones artísticas continuaron perpetuando los estereotipos popularizados por los medios de comunicación, y se empezó a simbolizar a las personas refugiadas a través de varios objetos que, en ocasiones, los acompañan: el barco, los chalecos salvavidas y la tienda de campaña. Una alusión que reduce la historia única y personal, pero también colectiva de millones de personas a tres objetos comunes, escogidos cuidadosamente por Occidente para perpetuar la imagen como grupo homogéneo de personas cuya necesidad, angustia y drama es la pieza central.

A pesar de esta larga introducción mencionando a las personas refugiadas, este trabajo no se centra exclusivamente en ellas y en la migración, también trata las consecuencias derivadas de estos desplazamientos humanos y cómo la vida de las personas cambia una vez se han instalado en el nuevo país. La diáspora es la otra pieza central de la investigación.

Los migrantes y refugiados pierden partes fundamentales de su vida y de su identidad al abandonar su hogar, y esta identidad ahora fragmentada se ve condicionada por el nuevo entorno y la cultura del país de destino. El arte en la diáspora explora el sentimiento de comunidad que las personas que se encuentran lejos de su país de origen construyen entre ellas, y cómo la cultura les concede esa unión y ese sentimiento de pertenencia.

Una pertenencia que en ocasiones es difícil de sentir cuando el lugar de origen técnicamente ya no existe, como sucede en el caso de Palestina. Funcionan aquí las muestras artísticas como una herramienta clave para representar la historia del pueblo palestino y conseguir inmortalizarla de cara a la memoria colectiva futura y frente a las narrativas que buscan erradicar su existencia y su cultura.

El auge de los comentarios y argumentos racistas y antimigratorios de los últimos años me han sobrecogido, y dada mi inclinación personal hacia este tema me he propuesto recoger en estas páginas datos, que considero necesarios para Occidente, sobre los desplazamientos humanos y sobre las muestras artísticas que reflejan los desplazamientos humanos. Unos datos que no siempre son mencionados, como el papel de Occidente en las “crisis migratorias” o la erradicación cultural de Palestina por parte de Israel, pero que

son claves para poder comprender el mundo actual en el que vivimos y los acontecimientos que suceden en él.

Durante mis estudios universitarios en el Grado de Recursos Humanos me interesé por los Derechos Humanos, y desde entonces he realizado cursos online centrados en la ayuda humanitaria y me he mantenido al día con las publicaciones y noticias sobre los refugiados y Palestina. Más concretamente, en las últimas semanas he estado en contacto con Alexandra Stock, la comisaria egipcia de la exposición *Occupational Hazards*, mencionada al tratar la apatridia, Tamara Tamimi, académica de Palestina, y Bruno Galán, fotógrafo que colaboró extensamente con ACNUR y UNHCR.

Por otro lado, gracias al máster de Estudios Avanzados en Historia del Arte: Investigación y Gestión descubrí, entre otras teorías, las decoloniales, postcoloniales, los estudios culturales, el Orientalismo y el postestructuralismo; lo que me sirvió para adquirir una nueva forma de enfrentarme y entender los acontecimientos contemporáneos. Un nuevo enfoque que intento aplicar al mundo del arte y mis análisis y comentarios artísticos.

No obstante, no solo yo me he visto atraída por el tema migratorio, sino que gran número de sociólogos, filósofos, pensadores y críticos han elaborado en los últimos años ensayos y obras analizando estos eventos humanos. Personalidades tan conocidas como el polémico filósofo esloveno Slavoj Žižek, el padre de los Estudios Culturales Stuart Hall, el crítico y pensador, miembro del Consejo Nacional Palestino, Edward Said, o la filósofa postcolonial india Gayatri Spivak, van a narrar el encuentro entre Occidente y Oriente y sus posteriores consecuencias. Asimismo, cada vez surgen más trabajos que analizan la relación entre el arte contemporáneo y la migración, cómo esta es representada y cómo, a su vez, influye en la cultura.

Este trabajo, aunque complejo de recabar y de explicar de una forma accesible para el público general, ha sido una experiencia totalmente interesante e intensa. Me ha resultado significativamente interesante la búsqueda de artistas de la “Otreidad” cuya visión artística sobre la identidad, pertenencia y migración han sido un pilar imprescindible para este trabajo, y de quienes he aprendido incluso más de lo que esperaba y que me han mostrado un mundo más allá del arte y la experiencia eurocéntrica occidental.

METODOLOGÍA. ESTRUCTURA.

Este estudio se ha realizado a partir de un vaciado bibliográfico y hemerográfico que respaldase teórica y conceptualmente los fundamentos de la relación dicotómica entre Occidente y Oriente, ubicando el origen del tratamiento desigual y jerárquico entre las dos culturas, el cual es trasladado a su vez a sus artefactos culturales.

Me he basado en la Teoría Decolonial y Poscolonial para entender, no solo las muestras artísticas, sino también el porqué de estas, la dinámica de poder entre Occidente y la Otredad y las relaciones desiguales que se siguen manteniendo hoy en día. Las muestras artísticas comentadas en este trabajo corresponden al arte de la Otredad, ese arte visto como inferior, peor y secundario cuando comparado a la producción de arte de Europa, una elección deliberada para darle visibilidad y protagonismo a los artistas que representan sus vivencias personales. En este sentido, cabe mencionar que también he seleccionado a algunas obras de artistas que no pertenecen a la Otredad y que han sido escogidas para criticar o rebatir su elección artística.

Del mismo modo, algunos de los conceptos manejados por el postestructuralismo —como la subversión de la estructura tradicional del arte o la vuelta al sujeto— y recuperados en los textos teóricos utilizados para fundamentar este trabajo, han sido claves para entender los discursos Occidentales y la representación que se hace de los refugiados y los desplazados, al igual que los estudios étnicos y de género.

A partir de estas fuentes principales, fui descubriendo textos de autores no tan reconocidos, cuya visión como partícipes de la experiencia de la Otredad ha sido una gran revelación tanto académica como personal.

El mismo proceso metodológico (es decir, partir de textos más reconocidos para dar con obras más específicas a mis intereses) fue llevado a cabo a la hora de seleccionar las obras. He partido de obras realizadas en instituciones o circuitos más reconocidos o legitimados, como, por ejemplo, las producciones de Ai WeiWei o Tania Bruguera, hasta dar con una serie de proyectos artísticos que no conocía antes de empezar con este trabajo y que me

han parecido notablemente interesantes en términos artísticos y conceptuales, como son las obras de Taysir Batniji, Hangama Amiri, Larissa Sansour, Emily Jacir o Aissa Debbi.

Para dar comienzo al trabajo, vi necesario indagar en los términos clave de los desplazamientos humanos e intentar definirlos. Conceptos como refugiados, refugiadas —centrándome concretamente en el papel de las mujeres como refugiadas, pues estas experimentan una situación particular a consecuencia de su género—, desplazados internos, solicitantes de asilo o apátridas son utilizados a largo del trabajo, por lo que su análisis es imprescindible para una buena comprensión de los temas tratados.

Dentro de ese apartado, un segundo epígrafe explora la Diáspora: las diferentes definiciones dadas por los intelectuales a lo largo de los años y las características que se mantienen comunes en ellas. Un concepto relacionado íntimamente con la identidad, la cultura y la comunidad, y con la unión que los migrantes y/o refugiados forman en el lugar de destino entre ellos. En relación con la Diáspora, vamos a comentar las obras del palestino Aissa Debbi y de la afgana Hangama Amiri, ambos artistas pertenecientes a la Diáspora —árabe y afgana, respectivamente— y muestran a través de sus obras esos espacios de comunidad en los que los migrantes —y ellos mismos— se sienten integrados y comprendidos, dentro de un país que los ve como ajenos y extranjeros.

En el tercer capítulo examino el marco contextual de la llamada “crisis de los refugiados”, cuyo origen se establece en el 2015, y las reacciones que la sociedad tuvo hacia ella. Concretamente la sociedad Occidental y artística. Experimentándose durante estos últimos años un considerable aumento en las muestras artísticas centradas en las experiencias migratorias y de los refugiados, así como un incremento en las exposiciones celebradas bajo el amparo de reconocidas instituciones Occidentales como la Tate Modern de Londres o la Bienal de Venecia. Centrándome en la Otriedad y en las relaciones de poder que existen entre esta, el espectador Occidental y el artista, exploro los estereotipos que se proyectan sobre los refugiados y la forma en que estos son perpetuados a través de las representaciones artísticas y de los medios de comunicación. Para terminar, señalar la importancia de la intención de generar empatía —ya sea de forma forzada o natural—, en el espectador occidental, al ser este uno de los objetivos más recurrentes en las obras de arte.

El cuarto y último capítulo se centra en Palestina, la cual desde la oficialización del Estado de Israel ha estado sometida a prácticas colonizadoras y de erradicación por parte de Israel. Unas prácticas que buscan tanto eliminar el rastro presente de los pueblos palestinos, como cualquier rastro futuro de la historia palestina de la memoria colectiva, a través de la erradicación de los pueblos, el patrimonio, la gente y la cultura. Frente a esto, analizamos obras de artistas palestinos como Lamia Joreige, Taysir Batniji, Aissa Debbi, Emily Jacir y Larissa Sansour que nacen como contranarrativa a estas prácticas y discursos colonizadores, y buscan perpetuar tanto la identidad como la existencia palestina.

Al final del trabajo, se presenta como anexo una tabla inventario (Anexo I) que recoge las obras mapeadas a lo largo de esa investigación. Algunas de estas obras fueron seleccionadas como parte del análisis desarrollado en los capítulos descritos anteriormente, entre tanto, un estudio detallado de la gran cantidad de obras inventariadas desborda las dimensiones, exigencias y tiempo disponible para la realización de un trabajo fin de máster de este tipo. No obstante, he decidido incluirla como justificación de la vigencia y actualidad del tema aquí tratado, evidenciando el crecimiento exponencial de artistas que producen obras que cuestionan, actualizan y visibilizan la imbricada problemática contemporánea de los refugiados.

CAPÍTULO II: DESPLAZAMIENTOS HUMANOS.

TÉRMINOS CLAVE

Para un correcto desarrollo del cuerpo de trabajo y una mejor comprensión de este, es necesario definir algunos de los conceptos y términos relacionados con los desplazamientos de personas que van a ser claves a lo largo de los epígrafes siguientes, tales como refugiado o apátridas.

REFUGIADOS

La primera definición oficial de *Refugiado* viene de la mano de la Convención de 1951 sobre el Estatuto de los Refugiados, y hace referencia a toda persona que tiene un temor fundado de ser perseguida en su país por motivos de raza, nacionalidad, religión, opiniones políticas y/o por pertenencia a un determinado grupo social, que se encuentra fuera del país de su nacionalidad y que no puede o no quiere acogerse a la protección de dicho país natal ni volver a él debido a los temores mencionados antes (ACNUR 2001, 9).

Esta definición es demasiado excluyente dada la complejidad de la realidad contemporánea, y deja fuera de consideración numerosas razones que podrían ser motivo de huida. Debido a esto, se ha visto modificada y reconsiderada oficialmente en varias ocasiones, como en la Convención de la OUA, que regula los aspectos de los refugiados en África, de 1969 donde el vocablo se aplicó a toda persona que tiene que abandonar su hogar debido a agresiones externas, ocupación, dominación extranjera u otros actos que alteran, parcial o totalmente, gravemente el orden público de su país de origen o residencia (ACNUR 2001, 9); o en la Declaración de Cartagena de 1984, donde el término *refugiado* fue relacionado con las personas que han tenido que huir de su país porque su vida, seguridad, o libertad se han visto amenazadas por la violencia generalizada, la agresión extranjera, los conflictos internos, la violencia masiva de los derechos humanos

u otras circunstancias que han perturbado el orden estatal trascendentalmente (ACNUR 2001, 9).

Aunque son más amplias, estas tres definiciones no tienen en consideración otros agentes externos actuales como son el cambio climático y la crisis medioambiental, los cuáles han forzado a miles de personas a abandonar su hogar y a convertirse en refugiados debido, por ejemplo, al drástico aumento del nivel del mar o a las temperaturas extremas que se están alcanzando en ciertas regiones del globo.

Estos motivos considerados por las Instituciones para poder explicar la existencia de refugiados -es decir, las guerras, el hambre, el clima, etc.- no son en realidad una causa de, sino una consecuencia de los verdaderos motivos del origen de la situación actual y del auge de refugiados: la globalización y el colonialismo. Como el sociólogo esloveno Slavoj Zizek bien comenta,

los refugiados son el precio que paga la humanidad por la economía global. Mientras que las grandes migraciones son un rasgo constante de la historia humana, en la historia moderna su principal causa es la expansión colonial: antes de la colonización, los países del Tercer Mundo estaban formados de manera casi exclusiva por comunidades locales relativamente aisladas y autosuficientes, y fue la ocupación colonial lo que destruyó este modo de vida tradicional y condujo a renovadas migraciones a gran escala (sin olvidar, por supuesto, las otras migraciones forzosas relacionadas con el comercio de esclavos). (Zizek 2016, cap.11).

Ciertamente, la raíz de la existencia de refugiados es el capitalismo global actual y sus relaciones y juegos geopolíticos, el hambre y las guerras son una consecuencia de esto, y, por ende, de la presencia e incremento de personas refugiadas. Es decir, los refugiados no derivan de un desastre natural, sino de una situación que tiene raíces históricas y políticas muy específicas (Srecko Horvat 2020, s.p.), por lo que la existencia de personas que tienen que huir de su hogar se mantendrá, e incluso se incrementará, mientras que las condiciones económicas globales no se vean radicalmente modificadas (Zizek 2016, cap.11). Con este revelador análisis nos damos cuenta de que todo refugiado es en realidad un migrante económico,

pues la crisis de los refugiados es producto de la economía mundial capitalista. Su origen se halla en siglos y siglos de colonialismo que hicieron precipitarse a muchos países del Sur Global en el abismo del subdesarrollo y la dependencia de Occidente (sea de instituciones financieras como el FMI, sea de grandes compañías transnacionales), y a cambio las naciones occidentales hicieron cuanto pudieron –incluso apoyar a dictadores brutales– para que siguieran siendo países subdesarrollados, porque querían sacar partido a su mano de obra barata o explotar sus preciados recursos naturales. (Horvat 2020, s.p.).

LAS MUJERES COMO REFUGIADAS

Si bien a lo largo de nuestro trabajo vamos a utilizar el término Refugiado, masculino genérico gramatical, para referirnos indistintamente tanto a las mujeres como a los hombres, se debe hacer una mención especial a la situación de las mujeres dentro del concepto de Refugiada y las implicaciones que este estado conlleva para ellas.

A parte de las ampliaciones de la noción de *refugiado* que se establecen en la jurisprudencia o en las convenciones, se ha ido otorgando una atención más personal y profunda a los motivos por los cuáles una mujer no puede volver a su país de origen, al tener en cuenta la complejidad social de ciertos estados donde la mujer es relegada a un papel totalmente secundario. El Derecho Internacional de los Refugiados, previendo lo desvalidas que se quedaban las mujeres ante una definición tan ambigua y general como es la de la Convención de 1951, ha añadido en consideración la persecución por motivos de género. Unos motivos que comprenden desde actos de violencia sexual, violencia familiar, planificación familiar obligatoria, mutilación genital femenina, hasta el castigo por el incumplimiento de costumbres sociales. La persecución por razones de homosexualidad también está incluida en este supuesto. (ACNUR 2001, 70-71).

Como las Naciones Unidas explica,

la migración puede ser una forma para que las mujeres y las niñas escapen de las normas restrictivas en el hogar, como lo encontraron los estudios de Guatemala y Moldavia. También puede ser una forma para que las mujeres más educadas encuentren trabajo y tengan carreras que utilicen mejor sus habilidades”. (Naciones Unidas 2020, 32)

No obstante, hay que mencionar también que “algunas mujeres, sin embargo, todavía enfrentan dificultades para salir de sus países debido a leyes prohibitivas, discriminatorias específicas de género o normas sociales restrictivas”. (Naciones Unidas 2020, 32).

En relación con las mujeres refugiadas, se debe tener en cuenta no solo las violentas situaciones que estas sufren en su país de origen a consecuencia de su género y que las fuerza a abandonar dicho país, sino también el hecho de que las mujeres se enfrentan a situaciones de grave peligro incluso una vez lejos del lugar del que huyen. Aprovechando la extrema vulnerabilidad de este grupo y su acceso limitado a servicios de salud, el secuestro, el abuso sexual, el acoso y la explotación son realidades a las que estas mujeres se tienen que enfrentar a lo largo de su camino de huida, en los campos y centros de refugiados, e incluso en el país de destino, convirtiéndose en “víctimas de la discriminación social y laboral, y sin protección frente a la violencia de género, que empeora en situaciones de conflicto” (Ministerio Asuntos Exteriores 2020, 5).). Esto se agrava pues, debido a su vulnerabilidad y falta de protección judicial, “incluso donde las mujeres refugiadas pueden trabajar legalmente, muchas enfrentan normas discriminatorias y barreras regulatorias y administrativas” (Naciones Unidas 2020:32).

Como bien explican Raiyan Kabir y Jeni Klugman en su informe sobre la situación laboral de las mujeres refugiadas y la brecha salarial y de género que sufren,

muchas mujeres y niñas enfrentan desigualdades estructurales de género y altos niveles de violencia de género, junto con otros factores como la pobreza y la discriminación por motivos de raza, etnia, religión, discapacidad y orientación sexual. Las crisis pueden magnificar estas desigualdades entrecruzadas, aumentando el riesgo de violencia y agravando la marginación económica de las mujeres. Una de cada cinco mujeres refugiadas o desplazadas internamente denuncia violencia sexual, incluida la violencia de pareja íntima en el hogar y el acoso sexual perpetuado en el lugar de trabajo. (2019, 11).

Otra de las consecuencias negativas para las mujeres es que “los matrimonios precoces y forzados se han convertido, tras varios años de crisis de refugiados, en una estrategia de supervivencia para muchas familias” (Ministerio Asuntos Exteriores 2020, 5).

Esta situación se ve agravada en las mujeres sirias, según las investigaciones de UNHCR debido a que gran parte de ellas son “mujeres cabeza de familia con varios menores a su

cargo, y sin embargo el número de permisos de trabajo concedidos a las mujeres es significativamente menor al concedido a los hombres” (Ministerio Asuntos Exteriores 2020, 8). perpetuando así la situación de pobreza y vulnerabilidad, y sobre todo de dependencia externa que sufren para poder sacar a sus familias adelante económicamente.

Las artistas estadounidenses Harriet Bart y Yu-Wen Wu han querido documentar esta situación en *Leavings/Belongings*, un proyecto multifacético cuyo objetivo es darle voz a este colectivo que simboliza la mitad del total de los refugiados globales y que está infrarrepresentado. *Leavings/Belongings* encarna historias de migración, de supervivencia y de pérdida, no solo del hogar, sino también de la familia; es un reconocimiento del sufrimiento que viven las mujeres para poder huir de las catástrofes y tener una oportunidad de reubicación en un país nuevo, el cual en última instancia puede o no recibirlas con los brazos abiertos.



Figura 1. Imagen de *Leavings / Belongings*, instalación de Harriet Bary y Yu-Wen Wu. En la pared se pueden ver los retratos de las mujeres refugiadas que participaron en la elaboración de los paquetes del proyecto. 2016. © Harriet Bart y Yu-Wen Wu

Formando una fila lineal (ver Figura 1), que hace referencia a las largas colas de éxodo de los refugiados, los más de mil pequeños paquetes del proyecto, realizados en colaboración con mujeres reales refugiadas en Estados Unidos, recogen la historia personal de estas a la vez que simbolizan los pocos objetos personales que las migrantes y refugiadas pueden traer consigo de su país de origen. Historias que quedarán para la

posteridad, escritas en pequeños trozos de tela blanca (ver Figura 2) en los cuáles las mujeres plasmaron lo que desearon sobre su viaje como refugiadas: cartas de despedida a los familiares que dejaron atrás, recuerdos sobre el desplazamiento, sobre las emociones y las experiencias que vivieron (a veces positivas, pero otras negativas), poemas, el sentimiento de la pérdida de su patria y de su hogar, etc.



Figura 2. *Leavings / Belongings*, una instalación de las historias y experiencia de las mujeres refugiadas de Harriet Bary y Yu-Wen Wu. 2016. © Harriet Bart y Yu-Wen Wu

Estos bultos, realizados con telas recolectadas de distintos países del mundo, van acompañados además por los retratos de las mujeres que colaboraron en *Leavings/Belongings*, dándoles así no solo una voz, sino también un espacio para mostrarse y ser vistas y escuchadas, dentro de una sociedad que las ignora y olvida. Bary y Yu-Wen Yu han creado en Occidente un espacio en el que se reconoce y valida la existencia de este grupo de mujeres y sus vivencias como refugiadas, un espacio de comprensión en el que además se han podido reunir con las otras mujeres que se encuentran en la misma situación y que participaron en el proyecto, creando también colectividad al compartir experiencias. Una oportunidad que, desgraciadamente, no se le da en el día a día.

DESPLAZADOS INTERNOS

A pesar de que las personas desplazadas internamente tienen las mismas necesidades de protección y seguridad que los refugiados, no están amparadas en la Convención de 1951 al no haber realizado un desplazamiento internacional. Debido a esta exclusión en la definición, la situación de los desplazados internos es de una gran vulnerabilidad, puesto que los motivos por los cuales han tenido que abandonar su hogar son igual de válidos que los de los refugiados pero no cuentan con ningún tipo de protección, ni en su lugar de origen, ni en el de destino -dentro del mismo Estado-, ni en otro país, al no haber cruzado una frontera estatal internacionalmente reconocida, tal y como mantienen las Naciones Unidas en sus Principios Rectores de los Desplazamientos Internos.

Además de no contar con protección institucional, los patrones de migración internos reciben una atención nula por parte de las organizaciones humanitarias. Como la propia Naciones Unidas reconoce,

los datos son relativamente escasos y a menudo desactualizados. La dificultad de construir datos comparables sobre migración interna entre países surge porque los países tienen diferentes números y tamaños de subregiones / localidades administrativas, lo que a su vez puede resultar en estimaciones sesgadas de la migración interna. (2020, 33).

Al mismo tiempo que se ignora a los desplazados internos, se alcanzan cifras récord en todo el mundo de las personas que se encuentran en esta situación. Desde el año 2009, el número de personas desplazadas forzosamente de su hogar, teniendo en consideración tanto desplazados internos como refugiados, ha pasado de 43.3 millones a 70.8 millones, una cantidad nunca alcanzada y que además sigue en aumento (Naciones Unidas 2020, 33).

SOLICITANTES DE ASILO

La página oficial del Diccionario de Cambridge define el término *asylum seeker* como aquella persona que abandona su propio país, generalmente por razones políticas o bélicas, y que viaja a otro país con la esperanza e intención de que el Gobierno les proteja y acoja; su definición no dista mucho de la definición de refugiado, tratada anteriormente en este escrito. La única diferencia es judicial, ya que no todos los solicitantes de asilo van a pasar a ser reconocidos como refugiados.

Las personas oficialmente declaradas como refugiadas por el país de destino lo son con todas las implicaciones y protección jurídica y estatal que eso implica, mientras que los solicitantes de asilo no tienen las mismas garantías ni derechos.

Una persona va a ser considerada refugiada cuando cumple las condiciones estipuladas en alguna de las definiciones oficiales que hemos mencionado. Esta consideración es un reconocimiento declaratorio, es decir, una persona es refugiada incluso antes de ser calificada como tal por alguno de los Estados, no se convierte después de la declaración.

Aunque corresponde al Estado que concede el asilo calificar en última instancia las causas que lo motivan, toda persona tiene derecho en situación de peligro de buscar asilo y de disfrutar de él, en cualquier país. (ACNUR 2001, 15).

No se debe confundir a los solicitantes de asilo o a los refugiados, con las personas que se encuentran exiliadas, pues el término de “exilio” suele estar destinado a la huida que grupos de intelectuales (políticos, activistas, artistas) e incluso criminales, hacen de su país de origen o de residencia por razones de índole política, como es la resistencia o la oposición al régimen estatal vigente. La propia Real Academia Española (RAE) lo incluye como sinónimo de destierro, y lo define como la separación de una persona de la tierra en la que vive, principalmente por motivos políticos (RAE, n.d. s.p.).

APÁTRIDAS

Las personas apátridas son aquellas que ningún Estado considera como ciudadano nacional propio conforme a su legislación. No es una determinación excluyente de la condición de refugiado, y añade a su vez el hecho de que ningún territorio les ofrece una protección adecuada ya que no son nacionales de ninguno bajo la ley. En relación con los derechos de las personas que se encuentran al margen de la legislación y apátridas, T.J.Demos expone que,

en consecuencia, el tema de los “derechos humanos” ha permanecido como un discurso ético, no una realización política. La figura del refugiado exige, por tanto, una respuesta a la cuestión de los derechos “más allá de los derechos humanos”, que han demostrado estar indisolublemente ligados al Estado-nación y, por tanto, incapaces de tener una relación significativa con quienes viven fuera de él. (2013, 97)

La condición de apátrida está estrechamente condicionada por la Política, y puede darse cuando las personas sí cuentan con una nacionalidad pero el Estado del que son originarias no es reconocido internacionalmente ante el resto de los estados, como sucede, por ejemplo, con Palestina o con la República Democrática Saharaui. Estos hechos ocasionan un escenario ambiguo donde la protección legislativa para las personas que han nacido en esos territorios es muy insegura y escasa o prácticamente nula.

Además de por la Política, la apatridia es una consecuencia directa de la discriminación sistemática que sucede en algunos países. Aunque popularmente se asocia la apatridia con los refugiados que abandonan su país, estadísticamente, la mayor parte de las personas apátridas lo son en sus propios países (ACNUR 2017). Esta apatridia es

tanto un síntoma como una causa de [...] exclusión: tiene su origen en la discriminación basada en la diferencia y refuerza su falta de pertenencia plena a las sociedades en las que viven, haciendo que la vida cotidiana sea mucho más difícil y solidificando la exclusión civil y política. (ACNUR 2017, 8).

Como bien analiza el Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados,

en algunos casos la causa de la apatridia es la exclusión expresa de la ciudadanía en la ley de nacionalidad del país en el que vive la persona debido a su condición de minoría. [...] Las prácticas administrativas discriminatorias de varios países pueden dejar a los grupos minoritarios sin documentos como partidas de nacimiento y documentos nacionales de

identidad. Esta documentación es vital para probar su derecho a la nacionalidad, y su ausencia los deja en riesgo de apatridia o los convierte en apátridas cuando la discriminación es sistemática y persistente. (ACNUR 2017, 6-7)



Figura 3. Uno de los espejos de la exposición de *Apátridas. El laberinto de los invisibles* que reflejan en el visitante el rostro de un hombre y un bebé apátrida, obligando al espectador a enfrentarse a la realidad que sufren millones de personas y a reconocer la existencia de estos. 2018. © Universidad de Nebrija.

Estas personas abandonadas por las leyes de sus propios países han sido reflejadas en la exposición de *Apátridas. El laberinto de los invisibles*¹, organizada en 2018 en colaboración con ACNUR y la Agencia Española para la Cooperación Internacional al Desarrollo (AECID). Con el objetivo de darle visibilidad a estas minorías discriminadas y marginalizadas, las obras seleccionadas reflejaban personas apátridas procedentes de Madagascar (concretamente, de la comunidad de karana, originaria de India), Macedonia, Myanmar (la comunidad rohingya), Tailandia, Kenia (la comunidad Kembra), Líbano²,

¹ Exposición itinerante. Inaugurada en Caixa Forum Madrid del 14 de noviembre del 2018 al 2 de diciembre del 2018. También en Casa Árabe Madrid, del 25 de abril del 2019 al 5 de mayo del 2019, y en la Universidad de Nebrija, Madrid, desde el 18 de junio del 2019.

² El Líbano es uno de los países donde la apatridia está estrechamente relacionada con las leyes misóginas vigentes en él, que impiden a las madres transferir su nacionalidad a los hijos, por lo que, si el padre no está presente o es extranjero, los hijos no tienen la posibilidad de adquirir el estatus de ciudadano nacional, condenándoles a vivir sin protección legal

Malasia, Costa de Marfil y el pueblo saharauí (que es forzado a vivir en un campo de refugiados) (Nebrija 2019, s.p.).

Entre un aura de angustia, desosiego y miedo, las fotografías, instaladas en láminas colgantes y en espejos deformados (Figura 3) dentro de un mismo espacio, obligan al visitante a enfrentarse e incluso a reflejarse en los rostros de las personas apátridas, forzándole a reconocer la existencia de estas. Una existencia que ha sido negada a más de 10 millones de mujeres, hombres y niños, a los que se les ha condenado a una vida sin documentos legales y, por consiguiente, a

una existencia en la sombra y despojados de los derechos humanos básicos de los que disfruta cualquier ciudadano: la educación, la sanidad, la vivienda, el trabajo legal, el derecho de voto, la libertad de movimiento o incluso el derecho a contraer matrimonio o tener un entierro digno y un certificado de defunción cuando fallecen. (ACNUR 2018).

Bruno Galán, uno de los cuatro fotógrafos participantes de la exposición *Apátridas*, estuvo trabajando durante dos años junto a ACNUR y UNHCR con el objetivo de retratar a los refugiados y sus historias. El importante valor social que al principio reconocía en su labor artística, se vio pronto minimizado cuando se dio cuenta de que la solución no es mejorar las condiciones de vida de los refugiados, sino buscar una solución política a esta realidad, la cual deriva de precisamente las prácticas políticas de los gobiernos. Reconoce también la importante labor social y humana que realizan tanto UNHCR como ACNUR, no obstante, es consciente de que estas organizaciones son un parche creado por los gobiernos, los cuales tienen la responsabilidad de la situación de los refugiados y el poder de solucionar los problemas que ellos mismos siguen creando.

El periodo que pasó como fotógrafo junto a los refugiados fue, por un lado, totalmente gratificante (por esa labor social que al principio sentía), pero por otro, descorazonador, al sentir de primera mano el desánimo de estos al verse lejos de su hogar y al escuchar las historias de dolor, pérdida, la falta de esperanza y el duelo, y más marcadamente, la discriminación en el país de acogida (Bruno Galán, mensaje en LinkedIn, junio 2021).

Dada la importancia que tiene el pasaporte y, más acentuadamente, la falta de él, el artista basado en el Cairo Ahmad Hammoud ha querido simbolizar a los 10 millones de personas apátridas, aunque se estima que sean muchas más, a través de precisamente este objeto.

Un trozo de papel que los occidentales damos por seguro y que las personas apátridas no pueden obtener, por lo que no pueden trabajar, viajar, casarse, tener una educación o sanidad legalmente. No son considerados personas para el gobierno.

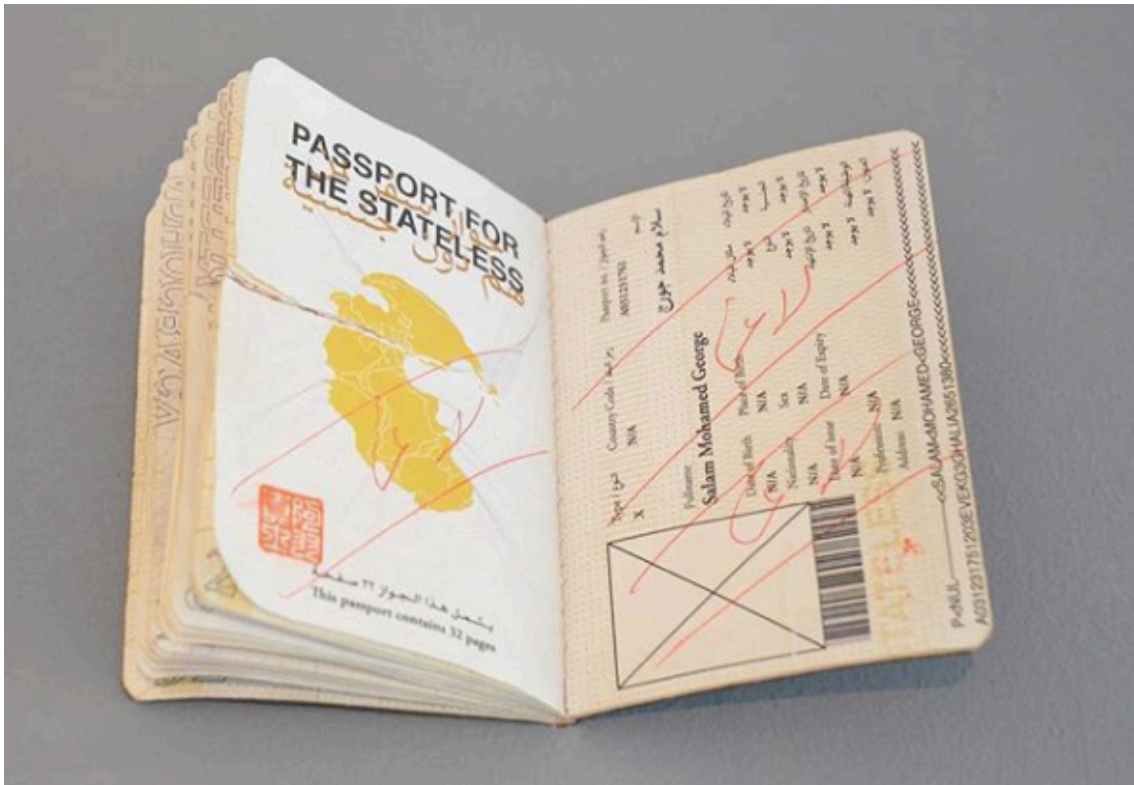


Figura 4. El *Passport for the Stateless* (Pasaporte para los sin-Estado), proyecto del artista Ahmad Hammoud en el que reivindica la condición de apátridas sufrida por millones de personas, destrozado por las autoridades del aeropuerto de Dubai. 2015. © Ahmad Hammoud.

Hammoud ha estudiado lo que implica ser apátrida y vivir bajo esta condición, y ha realizado un proyecto para crear una comunidad a la que los apátridas puedan pertenecer. Como el propio artista explica en su página web, su propósito con *Passport for the Stateless* (2015) ha sido,

Crear valores, ideas y representaciones visuales para los apátridas que disputan todo aquello que les impide sus derechos como seres humanos. Este proyecto es hipotético, pero se basa simplemente en la verdad y la realidad que damos por sentado por lo disonante que es con nuestras creencias y valores. Los apátridas son prisioneros debido al sistema burocrático de las organizaciones gubernamentales de hoy. Sin embargo, son libres por la misma razón exacta que los hizo prisioneros, que no son parte de eso.

Un pasaporte ficticio (Figura 5) que el propio Hammoud usó en el aeropuerto de Dubai de vuelta al Cairo y que las autoridades rompieron, hecho que inspiró a Alexandra Stock para comisionar en julio del 2019 la exhibición *Occupational Hazards (Riesgos laborales)* en Nueva York y exponerlo (Figura 4), como forma de ilustrar las formas en las que los artistas contemporáneos responden, aluden y denuncian la violencia en los desplazamientos transfronterizos.



Figura 5. Una de las páginas del *Passport for the Stateless (Pasaporte para los sin-Estado)* del artista Ahmad Hammoud. 2015. © Ahmad Hammoud.

DIÁSPORA

Procedente del término griego *diaspeirein* (“*dia*” + “*speiren*”), que significa “dispersión” o “dispersarse”, diáspora es otro de los conceptos clave relacionados con los fenómenos migratorios, sociales y culturales actuales cuya complejidad y profundidad lo convierte en un importante objeto de análisis. De acuerdo con Kobena Mercer,

‘diáspora’ combina los verbos ‘sembrar’ o ‘dispersar’ con la preposición de ‘terminar’. Esto nos da una palabra que se aplica a una población separada a la fuerza de su lugar de origen natal, esparcida y dispersada por el mundo en condiciones de exilio y fragmentación. (2011, 18).

La ambigüedad y peculiaridad del término diáspora ha dado lugar a que un gran número de intelectuales hayan intentado definir y delimitar su significado (véase Said 2008 y 2013; Faist 2010; Tsolidis 2014; Bruneau 2010; Hall 2019). Utilizado indistinta e incorrectamente para hacer referencia a movimientos migratorios como el exilio, el concepto de la diáspora surgió originalmente para hacer referencia a la experiencia histórica sufrida por grupos particulares y específicos de la población, como los armenios y los judíos.

Desde mediados del siglo XX, con el aumento de los desplazamientos, sus interpretaciones se han visto alteradas. A pesar de la flexibilidad y variedad en su uso, el estudio de la diáspora ha permitido determinar algunas de las características que se mantienen inalterables en los distintos significados que se le atribuyen:

1. La primera de ellas es la causa de la migración; aunque originaria y exclusivamente hacía referencia a la dispersión forzada (guerras, desastres naturales, hambre, pobreza extrema), se van a incluir también las causas de migración “voluntarias” (comerciales, económicas). Como Kevin Kenny (2010) comenta, a pesar de que fue “en la historia judía donde el término adquirió su significado más familiar, [donde el] desplazamiento, el exilio y la búsqueda de la patria eran los ejes centrales de esta narrativa” (2010, 29),

en el siglo XX, el significado del término se expandió gradualmente para cubrir la dispersión involuntaria de otras poblaciones, especialmente armenios y afrodescendientes. Desde la década de 1980, la diáspora ha proliferado de manera

notable, hasta el punto de que ahora se aplica a migrantes de casi todo tipo” (Kenny 2010, 27).

No obstante, a pesar de que el uso se ha generalizado, “la diáspora tiende a tener un mayor poder explicativo cuando se aplica a formas de migración involuntaria en vez de a la migración en general” (Kenny 2010, 47), debido a los efectos secundarios que la dispersión forzada tiene en el grupo de migrantes y a cómo estos les afectan en su vida diaria y en su relación con ambos países: el de destino y el de origen.

2. Una vez producida la migración, la relación que se mantiene con el lugar de origen adquiere un papel muy importante, ya que se desarrolla un vínculo con arraigados sentimientos de nostalgia, deseos de retorno (un retorno que, en ocasiones, es posible; pero en otras, imposible), e idealización. Para Tsolidis,

los miembros de una diáspora mantienen recuerdos o mitos sobre su tierra natal. Se ven a sí mismos como regresando a su hogar ancestral y mantienen la opinión de que sus identidades culturales están moldeadas por las relaciones continuas con la patria. Creen que no son plenamente aceptados por el país anfitrión (Tsolidis 2014, 97)

3. Esta no aceptación por el país anfitrión que Tsolidis menciona es otro rasgo identitario, e incluso

las nociones más antiguas de diáspora implicaban que sus miembros no se integran completamente socialmente, es decir, política, económica y culturalmente, en el país de asentamiento, estableciendo y manteniendo fronteras con respecto a los grupos mayoritarios. La asimilación significaría el fin de la diáspora, ya sea étnica o religiosamente definida. (Thomas Faist 2010, 13).

4. Por otro lado, la no integración en el país de destino va a tener como consecuencia un estrecho sentimiento de comunidad entre los migrantes. Bruneau (2010) explica cómo

la población, integrada sin ser asimilada a los países de acogida, conserva una conciencia de identidad bastante fuerte, que está ligada a la memoria de su territorio y de la sociedad de origen, con su historia. Esto implica la existencia de un fuerte sentido de comunidad y vida comunitaria” (2010, 36).

Las relaciones que se forman entre las personas de la diáspora son imprescindibles para la creación de esta condición. “Estos grupos dispersos de migrantes (o grupos provenientes de la migración) preservan y desarrollan entre sí y con la sociedad de origen, si aún existe, múltiples relaciones de intercambio [...] organizadas a través de redes” (Bruneau 2010, 37).

5. Otra de las características de la diáspora es la intergeneracionalidad. La diáspora afecta a más de una generación, entre las cuales la identidad que se forma y que es resultado de la unión entre la cultura del país de origen y la del país destino es transmitida y afianzada de una a otra.
6. Finalmente, el rasgo más distintivo y reseñable de la diáspora es el rol que la cultura tiene en ella. “En toda diáspora, la cultura en el sentido más amplio - folklore, cocina, lengua, literatura, cine, música, prensa, así como la vida comunitaria y los vínculos familiares - juega un papel fundamental” (Bruneau 2010, 39). Faist anota cómo “las nociones más recientes de diáspora enfatizan el híbrido cultural. De acuerdo con nociones más antiguas, parece que la diáspora implica algún tipo de distinción cultural de la diáspora con respecto a otros grupos” (2010, 13).

En este sentido, el rostro más visible de los Estudios Culturales de Birmingham, Stuart Hall (2019) estudió el impacto que las personas caribeñas que se vieron obligadas a emigrar a Reino Unido tuvieron en este país, tanto de manera social, como política y cultural, llegando a transformar muchas ciudades británicas en las cuales se instalaron, en metrópolis multiculturales. Sobre el rasgo cultural de la diáspora, también comenta Hall cómo

una imagen más precisa debería comenzar con la complejidad vivida que emerge en estas comunidades de la diáspora, donde las formas de vida llamadas "tradicionales" derivadas de las culturas de origen siguen siendo importantes para las autodefiniciones de la comunidad, pero operan consistentemente junto con una extensa interacción diaria en todos los niveles, con la vida social británica convencional.

Mantener identidades racializadas, etnoculturales y religiosas es claramente importante para la autocomprensión de estas comunidades. (Hall 2019, 107).

William Safran va a identificar y resumir las cuatro características clave de la diáspora, recogidas por Kobena Mercer:

dispersión forzada como resultado de la migración involuntaria, una relación conflictiva con las sociedades receptoras en las que los miembros de dicha población se constituyen como minorías demográficas, comunicación lateral entre dos o más personas. más sitios de dispersión y, finalmente, la elaboración de mitos de retorno a la patria. (en Mercer 2011, 18).

Por otro lado, para J. Clifford (1994) los tres elementos centrales de la Diáspora son:

(a) dispersión, (b) orientación a la patria y (c) mantenimiento de fronteras o identidad. La dispersión puede ser forzada o voluntaria a través o dentro de las fronteras del estado-nación. La orientación a una “patria” real o imaginaria es fuente de autoestima, identidad y lealtad. Puede involucrar la teleología del retorno o el deseo de recrear la cultura en una nueva ubicación. El mantenimiento de los límites o la identidad implica la preservación de la identidad, pero también puede implicar la erosión de los límites a través de la hibridación, el mestizaje y el sincretismo: «algo infinitamente hibridado y en proceso, pero persistentemente allí: recuerdos y prácticas de identidad colectiva mantenidas durante largos períodos de tiempo». (en Tsolidis 2014, 142)

El intento de mantener la cultura y las tradiciones del país de origen, a la vez que se intentan adaptar las prácticas de la comunidad del país de destino, afecta a “los miembros individuales, especialmente las generaciones más jóvenes, [que] experimentan los tirones contradictorios que ejercen estas diferentes fuerzas” (Hall 2019, 120). Estas luchas tienen consecuencias directas en la identidad de los integrantes de la diáspora, ya que no se sienten identificados al cien por cien con su tierra natal (de la que ya no forman parte o que ya no existe tal y como la conocían), ni tampoco se sienten integrados en la cultura del país de destino. Para Ranajit Guha,

el pasado de una diáspora, por lo tanto, no es mera ni siquiera principalmente una cuestión historiográfica. Es, en primer lugar, la cuestión de la pérdida de un individuo de su identidad comunitaria y su lucha por encontrar otro. Las condiciones en las que se formó esa primera identidad ya no están disponibles para él. (2011,4)

Complementando el tema, comenta Hall cómo “en condiciones de diáspora, las personas a menudo se ven obligadas a adoptar posiciones de identificación cambiantes, múltiples o con guiones” (2019:114).

Esta complejidad “de las identidades “híbridas” de la diáspora que emergieron a raíz de la migración global tuvieron mucho que enseñarnos sobre la dinámica de este nuevo proceso de formación de identidades” (Hall 2019:315), un proceso caracterizado por los vínculos con el país de origen y el país de destino, y las tensiones que nacen fruto de esta coyuntura entre las diferencias culturales. Tensiones que ocasionan que las personas integrantes de la diáspora adopten identidades o posturas trasmutables según la situación y el contexto (su posición se verá condicionada si se encuentran entre otros miembros de la diáspora o entre ciudadanos originarios del país de destino). Ramji (2006, 646) y Tsolidis (2014, 134) señalan cómo el transnacionalismo ha adquirido un mayor nivel de importancia ya que muchos integrantes de la diáspora no reemplazan la identidad de la patria por una nueva, sino que desarrollan un sentido de identidad transnacional que cruza múltiples fronteras nacionales. Para Tsolidis la diáspora,

es un proceso de constante devenir, construido y negociado día a día, un proceso que puede engendrar, en poco tiempo, un endurecimiento de las identidades culturales y de género, pero que a largo plazo puede implicar una transformación profunda e inevitable del individuo inmigrante [y de su comunidad] (2014, 188).

La diáspora no es un movimiento migratorio, sino “una idea que ayuda a explicar el mundo que la migración crea” (Kenny 2010, capítulo 1). Un mundo multicultural, condicionado por los flujos de personas y la cultura de sus países de origen, en el que la experiencia diaspórica ha resultado ser la experiencia posmoderna. Una experiencia que comenzó en 1492, con el inicio de la aventura euroimperial, la consolidación del proyecto de la modernidad, la colonización europea y la trata de esclavos, provocando que en las “zonas de contacto” del mundo, la cultura se haya desarrollado de una manera diaspórica (Hall 2019:193). Dicho de otra manera, “lo más intrigante de la reconceptualización de la diáspora es que anula el cálculo a corto plazo del inclusismo multicultural para reformular toda la historia del modernismo y la modernidad bajo una luz diferente.” (Mercer 2011, 19)

EL ARTE EN LA DIÁSPORA

“El conflicto y la violencia en curso marcan la historia del siglo XX de muchos países de la región. El exilio y la dislocación son, en consecuencia, experiencias comunes entre los artistas. La mayoría de los artistas que trabajan fuera de sus países de origen son libaneses, palestinos y, más recientemente, iraquíes. [...] Inicialmente, muchos artistas de la diáspora consideraron su exilio temporal e insistieron en que regresarían a casa una vez que las condiciones fueran favorables. Sin embargo, desde la década de 1990, los artistas se han vuelto menos preocupados por cuestiones de localidad y trabajan libremente entre dos y, a veces, tres culturas. Los artistas de la diáspora están marcando la tendencia del arte contemporáneo en la región; aquellos cuyo trabajo es reconocido por las instituciones artísticas occidentales se celebran en casa. El trabajo de estos artistas transnacionales, junto con un renovado interés occidental en la región y en la cultura islámica, han ayudado a llamar la atención internacional sobre el arte contemporáneo. Los artistas árabes, por ejemplo, están participando en exposiciones internacionales como la Bienal de Venecia y la documenta en Alemania. Ya sea que trabajen en la diáspora o en sus respectivos países, los artistas están forjando una nueva conciencia que es a la vez universal y humana.”

Salwa Mikdadi, “West Asia: Postmodernism, the Diaspora, and Women Artists”

El concepto de arte en la Diáspora hace referencia a toda muestra artística ejecutada por artistas que se encuentran desplazados de su país de origen, refugiados o migrantes. Artistas que, inevitablemente, van a reflejar su identidad en sus obras, una identidad formada por el choque entre la cultura de su lugar de origen y la cultura del lugar de destino, como hemos mencionado en el apartado anterior. Para ayudar a definir esta dualidad, Aissa Debbi, artista originario de Palestina afincado en Suiza, comenta cómo su trabajo no trata únicamente de Palestina, sino que hablar de su experiencia en la cual, irrevocablemente, reside una gran parte de su identidad palestina (en Elkamel 2013, s.p.). Una identidad compuesta ineludible, e intrínsecamente política actualmente, que se refleja necesariamente en sus trabajos, los cuáles exploran sentimientos de alineación, de desplazamiento y pertenencia.

La lucha interior que las personas desplazadas sufren al vivir entre dos, o más, culturas totalmente distintas afecta a su identidad; estos van a intentar conservar parte de la cultura originaria, ese fragmento del hogar al que no pueden volver del que aún pueden disfrutar, a la vez que intentan adquirir parte de la de destino para una integración más fácil en el día a día. Esta combinación de culturas y sentimientos enfrentados va a condicionar la personalidad de las personas desplazadas y, por ende, a su arte, el cuál es creado en una situación de diáspora.

Un arte que no va a tener unas características artísticas delimitadas y preestablecidas, sino que va a depender totalmente del artista y de su identidad, que va a evocar a su personalidad, su memoria, sus recuerdos y a su lucha interna cultural. El arte en diáspora, a diferencia del arte realizado sobre los desplazamientos migratorios o sobre los refugiados, pertenece exclusivamente a los artistas que viven la diáspora, no puede ser realizado por personas que no hayan experimentado ese drástico cambio geográfico y cultural; es decir, una persona occidental en Occidente no puede realizar arte de la diáspora, puesto que no entiende ni comparte esta condición.

El arte de la Diáspora negra es un ejemplo, las muestras artísticas realizadas por las personas negras residentes en Estados Unidos o Europa van a estar condicionadas por la cultura y la identidad que tenían en su país de origen, la cultura del país de destino, y la cultura conjunta originada por las personas negras que han creado la Diáspora en el lugar de destino. Sólo si se viven estas experiencias se puede realizar un arte que refleje y esté vinculado con la diáspora negra, ya que este depende irrevocablemente del hecho de cohabitar en ella.

La tesis doctoral, *Who I am, Where I come from, and Where I am going* (2011) de Debbi analiza su experiencia personal como artista árabe desplazado en el mundo occidental y la influencia creativa del espacio de la diáspora árabe. Va a examinar la construcción de la cultura de la diáspora en Europa occidental e Inglaterra, en donde los árabes intelectuales que emigraron allí se posicionaron en la Diáspora al conservar y fomentar siempre la idea de retorno, una de las características mencionadas anteriormente de este término. Este grupo de intelectuales se cruzó posteriormente con las corrientes migratorias árabes más vinculadas a la situación de inestabilidad económica particular de

cada Estado. Estas dos comunidades, los intelectuales y los migrantes económicos generales, participaron en la creación de la Diáspora cultural árabe en el país de recepción, y aunque no compartían puntos en común en sus países de origen, se integraron totalmente en la economía y la cultura de la diáspora. Confirmando así cómo la comunidad cultural que resulta del conjunto de migrantes nace a partir de

un proceso de recreación de la patria en una cultura de café, supermercados especializados, centros culturales, mezquitas y otros entornos que son evidentes de un acto obvio de desplazamiento hacia el espacio de la forja. Por lo tanto, la cultura de la diáspora árabe surge como un proyecto que combina religión, cultura, arte y tiendas de abarrotes étnicos y opera, como un proyecto completo suficiente en sí mismo, fuera del progreso dinámico de la vida cultural en el espacio nativo (Debbi 2011, 31).



Figura 6. Una de las fotografías del Proyecto *Killing Time*, de Aissa Debbi, en el que fotografió durante dos semanas a los clientes del bar árabe más característico e identitario de Nueva York para la diáspora árabe de la zona. 2006. ©Aissa Debbi

Destaca el artista Aissa Debbi también el tipo de eventos artísticos que integran y fomentan la vida cultural de las diásporas árabes, caracterizados por manifestaciones de emoción sobre una cultura perdida, y el empleo de costumbres y tradiciones locales, como servir hummus al público de una exposición artística árabe (Debbi 2011, 31).

Otra de las tradiciones originarias de la cultura árabe es la cafetería y la cultura típica que nace de su entorno. Cuando Debbi llegó a Nueva York, se vio necesitado de un entorno familiar en el que sentirse integrado y aceptado, ambiente que encontró en la cafetería que se convertiría en el escenario de su siguiente proyecto titulado *Killing Time*. Se trata de una serie de fotografías en las que Aissa retrató a los clientes locales de The Arab American Community Center of Queens. Un centro donde, como su nombre indica, los árabes han formado una comunidad; una cafetería donde han erigido un espacio familiar, dentro de un país en el que se sienten ajenos y lejos del lugar que han dejado atrás y al que pertenecían. Las fotografías de Debbi reflejan esa ansia de comunidad, de recrear las costumbres y los entornos familiares (Figuras 6 y 7), pero también el tormento por la distancia, el desplazamiento y la separación de su patria.

Es un lugar donde se puede escapar del tiempo y del lugar: cuando entras por la puerta, estás inmediatamente en un mundo diferente, donde solo se habla árabe, la decoración y el mobiliario parecen sacados directamente de un plató de película egipcio, y los actores diarios son siempre los mismos. Hay pocos indicios de que no se encuentre en El Cairo. Me di cuenta de cómo las conversaciones interminables, la rutina amortiguadora, las largas horas pasadas en la pipa o bebiendo té egipcio proporcionan un hogar agradable para estos hombres, un lugar absolutamente familiar y predecible en un mundo que por lo demás es tan precario e incierto, en una ciudad tan extraña incluso para los clientes que son residentes a largo plazo. Los escritos de Edward Said sobre el exilio y el papel de los lugares familiares de repente cobraron un nuevo significado, y me pregunté si deberíamos pensar en estos lugares como fugas o prisiones culturales. (Debbi 2006, 9).

Los hombres que regentan la cafetería, la cual es una réplica exacta de una que existía en Egipto, lo hacen porque echan de menos su hogar y el local los lleva de vuelta, evoca a su país de origen, a sus costumbres y a su cultura. Un país al que, en muchos casos, ya no pueden regresar. En esa cafetería de la que Debbi se convirtió también en un cliente habitual, la diáspora árabe tenía sentido y un sitio en el que desarrollarse.



Figura 7. Fotografía de un hombre árabe para el proyecto *Killing Time*, de Aissa Debbi. La cafetería se convirtió en el lugar al que ir para recordar su país de origen y su cultura, y poder continuar con las tradiciones y costumbres, como es la shisha. 2006. ©Aissa Debbi

Otras veces, cuando no se dispone de un sitio en el país de destino que evoca totalmente al lugar que se ha dejado atrás, los artistas tienen la capacidad de reproducirlo. Un ejemplo de esto es la obra de la exrefugiada y artista afgana Hangama Amiri, quien tuvo que abandonar su Kabul natal tras los conflictos con los talibanes y vivió en Pakistán y Tayikistán hasta reasentarse finalmente en Canadá junto a su familia.

Amiri comenta cómo los recuerdos y experiencias que tuvo de niña siguen creciendo, y por ello cada vez que empieza a trabajar siempre vuelve a remar por esos recuerdos. Trabajar con su memoria, reconoce, es uno de los puntos fuerte para aprender sobre ella, su origen y quién es (ACNUR 2021). Revisitar estos recuerdos es lo que la ha llevado a desarrollar su exposición *Bazaar, A Recollection of Home (Bazaar, un recuerdo de casa)* (2020), una colorida instalación textil que evoca a su patria, Afganistán. Una patria que ahora para Amiri es un recuerdo, un sentimiento, algo que no puede oler, ni tocar ni

caminar sobre. Al estar desplazada de su lugar de nacimiento, su casa ya no es un territorio o un objeto físico, sino que su memoria sobre Afganistán es ahora parte de lo que es su hogar.



Figura 8. *Bazaar*, de la exposición *Bazaar. A Recollection of Home* de Hangama Amiri, en la que recrea los escaparates típicos de su país de origen Afganistán. A través del empleo de algodón, gasa, muselina, seda, tela bordada afgana hecha a mano, pintura acrílica, encaje, papel iridiscente y tela encontrada, evoca a su ciudad natal y a cómo recuerda sus calles y su vida diaria. Galería T293 de Roma, Italia. 2020. © Roberto Apa.

Sobre “*Bazaar. A Recollection of Home*” y la relación de esta con sus recuerdos y la diáspora afgana, comenta Hangama Amiri:

como artista y mujer afgano-canadiense, siempre he sentido la necesidad de volver a visitar los recuerdos de mi infancia de Afganistán a través de mi práctica artística. Este sentimiento me ha resonado especialmente durante esta crisis política y económica y creo firmemente que nosotros, como artistas, estamos en una posición privilegiada cuando se trata de hablar sobre las políticas de representación y las diversas comunidades diaspóricas que viven hoy en los Estados Unidos. Estoy especialmente interesada en destacar las voces y experiencias de las mujeres afganas contemporáneas en mi trabajo debido al hecho de que hay muchas historias de mi mundo, y el de ellas, que no se han visto ni escuchado. Esta perspectiva cultural específica falta definitivamente en el panorama cultural más amplio de los Estados Unidos. El arte me proporciona un espacio para centrar sus voces y aportarles valor cultural e histórico dentro del mundo del arte

contemporáneo mediante la creación de pinturas en una escala similar a la pintura histórica. (en Giacomini 2021, s.p.)

Una colorida oda a su hogar y a las mujeres afganas, a las cuáles Amiri no quiere representar como víctimas de la guerra o de la sociedad patriarcal, sino como heroínas que defienden el progreso y el cambio social. Su trabajo proyecta una voz esperanzadora que anima a las generaciones de mujeres afganas futuras a crear nuevas representaciones de Oriente, no para el mundo occidental, como se puede creer desde el eurocentrismo, sino para ellas mismas y para su comunidad (en Giacomini 2021, s.p.). Una comunidad de mujeres que se sienten libres y cómodas en los locales representados en el bazar de Amiri (Figuras 8 y 9): el salón de belleza, la tienda de telas, el salón de uñas, etc. Un rincón propio dentro de un mundo dominado por los hombres que Amiri ha reconstruido en Italia a partir de sus recuerdos y de fotografías de Afganistán tomadas por miembros de su familia.



Figura 9. *Bazaar. A Recollection of Home*, de Hangama Amiri. Una evocación a su patria, las mujeres afganas y la cultura, desde Occidente. Una oda a la tierra en la que ya no vive y que lleva en su memoria. Galería T293 de Roma, Italia. 2020. © Roberto Apa.

La artista quería que la reconstrucción se sintiese como un entorno real, un espacio que se puede sentir, ver y tocar: “este aspecto físico se presta a mi trabajo porque me permite

dar peso y sustancia a mis propios recuerdos, ingrávidos e inmateriales. Me interesa darles a estas realidades ficticias de mi memoria un lugar donde puedan convertirse en realidad.” (en Giacopini 2021, s.p.).

El empleo de los textiles en las obras no es casualidad. Amiri desarrolló una íntima relación con estos materiales culturales al aprender desde pequeña a coser junto a su madre y sus tías, lo que hizo que recuerde su infancia rodeada de los estampados y colores de los diferentes tipos de telas. También recuerda el poco valor y atención que se presta socialmente a las labores que realizan las mujeres, como coser, y por ello decidió trabajar con tejidos y crear una conexión entre las comunidades de mujeres junto con las que trabajó en su niñez, y las historias que representa:

mis recuerdos me permiten infundir significado a la producción en masa y a las telas afganas bordadas a mano mediante la creación de nuevas imágenes que recuerdan el olor, el tiempo, la cultura y las interacciones sociales de las comunidades de mujeres con las que me relacioné a lo largo de mi vida. En esencia, mi trabajo me acerca a ellas.” (en Giacopini 2021, s.p.).

Bazaar. A Recollection of Home es un oasis oriental dentro de las galerías occidentales, en el cual se puede recordar, disfrutar e integrarse en la cultura afgana. Un lugar donde conectar con las comunidades diaspóricas afganas, una oportunidad que Amiri experimentada en la tienda de textiles de Nueva York, regentada por un hombre afgano y que visitaba siempre que volvía a la ciudad como forma de reencontrarse con su comunidad natal en Estados Unidos.

Funcionan aquí la tienda de telas, la exposición de Amiri y la cafetería de Debbi como lo mismo: un espacio cultural en el que la comunidad diaspórica se reúne, recuerda y reconstruye lo que dejó atrás. Un entorno que reconocen como propio dentro de tierras extranjeras, donde normalmente se sienten ajenos. Es el nexo cultural de unión de personas cuya identidad es cuestionada a diario, puesto que ya no viven en su país de destino, pero tampoco están integradas totalmente en el de origen. La cafetería y la exposición refuerzan su identidad multicultural y les reconoce y acoge dentro de la Diáspora.

CAPÍTULO III: LOS REFUGIADOS Y EL ARTE CONTEMPORÁNEO

INTRODUCCIÓN. MARCO CONTEXTUAL.

El término “crisis de refugiados”, ahora ampliamente conocido y utilizado, se popularizó en el año 2015, después de que casi un millón de personas huyeron de la guerra civil en Siria para emprender una peligrosa ruta migratoria hacia países del sur de Europa en busca de asilo y una vida más segura.

Italia y Grecia, los estados más cercanos por aproximación geográfica, se vieron totalmente sobrepasados por una llegada masiva de personas que, lejos de disminuir, aumentaba con el paso de los días. Desde un primer momento, la percepción ciudadana de la situación estuvo condicionada por la cobertura, y posterior representación, que los medios de comunicación hicieron sobre los refugiados y su realidad. Una representación de la que Slavoj Žižek comenta cómo “lo que debería sorprendernos es cómo nuestros medios de comunicación presentan la crisis de los refugiados: más o menos como si más allá de Grecia existiera un agujero negro que escupiera refugiados” (2016, cap. 6). En contra de mostrarles cómo eran, personas en peligro en búsqueda de una solución a la guerra y a los conflictos diarios, fueron expuestos como un masivo grupo de personas que colectiva y organizadamente se propusieron como objetivo último invadir Europa.

Una consecuencia directa de este retrato negativo que se realizó (y que se sigue realizando), fue el auge de la extrema derecha, el nacionalismo y las políticas anti migratorias que se extendieron por toda Europa, con países cerrando totalmente sus fronteras y oponiéndose categóricamente a la recepción de refugiados. Bajo la excusa de intentar proteger el estilo de vida occidental tal y como era ante la llegada de los refugiados extranjeros, se abrió la puerta

a la oleada antiinmigración que campa por toda Europa, y cuya manifestación más reciente es el hecho de que en Suecia, el partido demócrata antiinmigración [...] ha superado por primera vez a los socialdemócratas y se ha convertido en la fuerza más poderosa del país” (Žižek 2016, cap. 3).

Las políticas populistas desarrolladas por esos grupos se aprovechan de la delicada situación de los refugiados, con la proposición de medidas que supusieron, y siguen suponiendo, una amenaza mayor que todos los inmigrantes juntos (Zizek 2016, cap. 3). Medidas que afectan directamente a otros temas igual de importantes como es el cambio climático, ya que va a ser visto como la otra cara de la misma moneda de los refugiados. Los gobiernos, impregnados de la ideología populista y antimigratoria, han entendido la mutación ecológica desde una sola de sus dimensiones: la que lleva hacia sus fronteras a personas indeseadas; de ahí su respuesta táctica: ‘Construyamos fronteras herméticas y nos libraremos de la invasión’. (Bruno Latour 2019, s.p.).

Unas fronteras que separan cada vez más al mundo Occidental de los refugiados, porque en el momento en que el resto de la humanidad –es decir, refugiados que son el producto de nuestras propias intervenciones militares en África y Oriente Medio– quiere entrar en el preciado Milagro, la minoría privilegiada reacciona y no hace más que ampliar los muros, las vallas electrificadas y la vigilancia militar” (Srečko Horvat 2020, s.p.).

Siguiendo con las consideraciones de Zizek,

llegados a este punto, los refugiados -aquellos de Fuera que quieren entrar en el Interior- son la prueba de otro bien común en peligro: el bien común de la propia humanidad amenazada por el capitalismo global, que genera nuevos Muros y otras formas de apartheid” (2016, cap. 11).

El peligro que suponen los refugiados en nuestras vidas occidentales es una idea que ha sido sembrada intencionada y conscientemente en la ciudadanía, un tópico sobre la amenaza de una invasión extranjera que es “estrictamente inmanente al capitalismo global, y constituye un índice de la falsedad de la globalización capitalista” (Zizek 2016, cap. 7).

La llegada de miles de personas a las fronteras occidentales en los últimos años es algo que, según Bruno Latour, los europeos,

no [nos] podemos permitir. [...] Justo en el preciso momento en que somos conscientes de la multiplicidad de amenazas, nos vemos obligados a acoger en nuestro continente a millones de personas que la acción acumulada de las guerras, los fracasos de la

globalización y el cambio climático van a empujar, como a nosotros, contra nosotros y con nosotros, a la búsqueda de un territorio habitable para ellos y para sus hijos.

Tendremos que cohabitar en adelante con quienes nunca hasta ahora habían compartido nuestras tradiciones, nuestras costumbres ni nuestros ideales, y que son, por tanto, nuestros prójimos extranjeros, terriblemente prójimos y terriblemente extranjeros. (Latour 2019, s.p.)

Conceptos como “empujar contra nosotros”, “terriblemente extranjeros” “invasión” o “inundación”³ tienen arraigado un profundo sentimiento anti migratorio, y su difusión en los medios de comunicación colabora a la ya naturalizada percepción negativa de los refugiados en Occidente. Acierta Srecko Horvat al decir que,

el uso de términos aparentemente neutrales, como corrientes o empezaron, nos muestra el fundamento ideológico de la crisis de los refugiados del año 2015. A los refugiados se los presentaba invariablemente como «oleadas» o «avalanchas» que estaban «inundando» o «desbordando» Europa. El entonces primer ministro británico, David Cameron, llegó a describirlos como un «enjambre». Tales términos, aunque fuesen empleados en forma inocente, acababan generando una imagen negativa al asociar la crisis con alguna clase de desastre natural: todas esas repentinas, inesperadas, oleadas de inmigrantes estaban inundando el corazón de Europa. (Horvat 2020, s.p.).

³ La también denominación de “crisis de refugiados” es muy reveladora, haciendo referencia a la situación de crisis que los refugiados instauran en los países europeos con su llegada, y no a la crisis bélica o climática de la cual huyen buscando la posibilidad de un futuro mejor y seguro.

A la par que la opinión pública y los poderes políticos condenaban esta llegada de refugiados, un importante número de representaciones artísticas surgían para reflejar y capturar la verdadera esencia del movimiento de los refugiados. La crisis del 2015, que se había convertido ya en la más masiva hasta el momento, ocasionó el auge de las manifestaciones artísticas que trataban los temas y las experiencias migratorias y de los refugiados. El interés visual por las experiencias de los refugiados no fue desde entonces sino a más, y esta realidad ha sido ampliamente registrada y analizada a lo largo de todas las disciplinas artísticas: desde la fotografía, a la pintura, pasando por las videoinstalaciones, la poesía o el cine, a través de métodos y enfoques muy distintos.

Los eventos de los últimos años supusieron un antes y un después en el mundo del arte, y afectaron a la producción del arte contemporáneo. Una producción que intentó “involucrar y recalibrar la vida contemporánea, sus eventos y sus historias en desarrollo” (Tello 2016, 9). La temática de la migración, además de convertirse en uno de los ejes más importantes y actuales, ayudó a redefinir cómo las historias de los refugiados eran retratadas y representadas en la sociedad global. Los artistas empezaron a poner a prueba su capacidad para visualizar y conmemorar las historias de desplazamiento de un modo que reflejase la heterogeneidad de la contemporaneidad, a la vez que abordaron críticamente los límites y las posibilidades de registrar las vivencias de estos para la posteridad (Tello 2016, 10). Esta intención de hacer visible la historia de los refugiados está movida por el deseo de expandir las relaciones temporales, espaciales y afectivas de estos desplazamientos forzados más allá de los límites de la actualidad y de los discursos históricos eurocéntricos.

La línea entre arte y activismo se empezó a desdibujar, y los y las artistas abogaron por un arte que reflejase la cruda realidad de la migración y los efectos que la decisión de huir de su país imprimía sobre los refugiados. Lejos de encarnar la migración de una manera simbólica y estética, los artistas defendieron prioritariamente una figuración totalmente realista y antiestética, donde el mensaje, el fin, se convirtió en lo importante de la obra, alejando de la ecuación al contenido de este, el medio.

Sobre ese cambio de la jerarquía entre los elementos de mensaje y medio en el arte, dijo Webb que “la ficción ya no es adecuada para darle sentido a este mundo” (2009, 67), y por ello el realismo se impuso en el arte sobre los desplazamientos, transformándolo en un arte social y político. Social porque se enfrenta y señala la narrativa errónea dada por los medios de comunicación de los refugiados que les criminaliza y despersonaliza, otorgándoles un espacio para poder representarse a sí mismos. Mientras que es político, porque va a confrontar las políticas anti migratorias y los discursos de exclusión, y va a introducir, desde el mismo seno institucional del arte, una oda a la recepción de los refugiados y una crítica a la situación de abandono y estigmatización que sufren, obligando a su vez a los espectadores a crear conciencia e interactuar con una realidad que no es tan ajena como se quiere vender. Como Srecko Horvat comenta,

Si algo nos ha mostrado la reciente crisis de los refugiados, esa crisis que tanto afectó a la conciencia europea en 2015 –dejando de lado, claro está, la cínica reacción de la Europa occidental ante un desastre humanitario de semejante calibre–, es que se trata de un cortocircuito entre dos realidades paralelas: la realidad occidental, que existió durante décadas en una especie de *Miracle* protegido, debatiéndose entre el negacionismo y el nihilismo; y la realidad del resto del mundo, que lucha por sobrevivir. (Horvat 2020, s.p.).

La interacción entre estas dos realidades paralelas que para Occidente parecen no convivir en el mismo mundo, se hace posible de la mano de Chris Milk y Gabo Arora en su proyecto *Clouds over Sidra* (Figura 10), el primer corto grabado empleando la realidad virtual y llevado a cabo junto con la organización de las Naciones Unidas.

Realizado en 2015, en plena crisis de los refugiados de Siria, Milk y Arora diseñaron una experiencia virtual creada para transportar al espectador al campo de refugiados de Za’atorí en Jordania, el cual hace seis años acogía a más de 80.000 sirios que huían de la guerra y de la violencia en su hogar.

Clouds over Sidra se centra en Sidra, una niña refugiada de 12 años, y en su día a día en el campo, mostrando su colegio, su casa y su habitación dentro de la tienda de campaña, el campo de fútbol en el que juega (Figura 11) y la panadería por la que pasa siempre de camino a la escuela.



Figura 10. Portada del proyecto *Clouds over Sidra*, de Chris Milk y Gabo Arora. 2015. © Unicef USA.

La finalidad de este proyecto, en palabras de Arora, es hacer sentir al espectador que está allí, en el campo, y de este modo, que empatice con cómo es vivir como un refugiado en el día a día (Kel O'Neill 2015, s.p.). *Clouds Over Sidra* es un antídoto para las mareas de intolerancia y xenofobia en auge, al traducir significativamente la empatía en acción (Artscape 2017, s.p.). La tecnología de la realidad virtual envuelve totalmente al espectador y le transporta a Za'atori, a las condiciones de vida que tienen los refugiados allí y a los sentimientos y emociones que Sidra experimenta a lo largo del día, nostalgia, miedo, esperanza, alegría... Ese sentimiento de esperanza y de expectativas de volver a su patria, a Siria, queda reflejado en el título del corto, el cual hace referencia a una de las frases que Sidra dice al final del video: “mi profesora dice que las nubes que se mueven por encima de nosotros también vienen de Siria, un día las nubes y yo vamos a dar la vuelta y volver a casa” (Clouds over Sidra 2015, minuto 7:10).

Esta empatía que Arora y Milk buscan despertar en el público tiene como objetivo último la acción, concretamente una acción de cambio para mejorar la situación actual de los refugiados. Arora comenta cómo,

Quiero influir en las personas que toman las decisiones, ante todo. Vivimos en un mundo de tomadores de decisiones, desafortunadamente, que controlan la vida y el destino de otras personas. No creo que todos ellos realmente sepan cómo es [la vida de Sidra] y, al

brindarles esta experiencia, espero que se sientan motivados a sopesar más las consecuencias de sus decisiones.

Espero que no parezca demasiado grandioso, pero me conmueve cómo esto mueve a la gente común. Se lo mostré a taxistas, conserjes, ejecutivos... y algo está pasando aquí. Lo que encuentro fascinante es la dinámica de poder entre Sidra y su audiencia. Por lo general, tendría que competir por tu atención. Y ahora, debido a que se asoció con una nueva tecnología y algo genial, ¡la gente la persigue! Me encanta esto. Ella y su historia son deseables. (Kel O'Neill 2015, s.p.)

El uso de la tecnología permite reproducir y vivir experiencias que no están pasando ni en ese instante ni en ese lugar. El público pasa de ser un simple espectador a involucrarse completamente en el entorno de Sidra, convirtiéndose en participantes de la experiencia del campo de Za'atori.



Figura 11. Fotograma de Clouds over Sidra donde se ve a Sidra con sus amigas jugando al fútbol en el campo que tiene Za'atori. Aunque solo disponen de la cancha unos minutos, Sidra comenta cómo este simple hecho le hace feliz ya que en Siria las niñas no pueden jugar al fútbol. 2015. © Gabo Arora y Chris Milk.

Un acto artístico llevado al extremo para intentar concienciar al mundo occidental de la realidad que viven los refugiados diariamente, que parece seguir la doctrina del famoso proverbio chino “dime y olvidaré, muéstrame y podría recordar, involúcrame y entenderé”. Confirmándonos que la sociedad no es capaz de comprender ni empatizar con

lo que sucede en el mundo no Occidental a no ser que las desgraciadas sean reproducidas directamente ante sus ojos.

Las palabras de Arora, mencionadas anteriormente, muestran que es consciente de que gran parte de éxito del proyecto viene dado por el empleo de las nuevas tecnologías. Una historia que de otro modo sería olvidada e ignorada, genera un alto interés al ser mostrada a través de las modernas gafas de realidad virtual, atrayendo así la atención de la gente como si del último videojuego se tratase. Una atención que, aunque parece frívola, ha conseguido cumplir el principal objetivo de *Clouds over Sidra*: acción. Las encuestas que se realizaron semanas después a los participantes del corto han reflejado que

el 95% de los participantes estuvo de acuerdo en que la experiencia había aumentado su sentido de empatía, el 85% estuvo de acuerdo en que los motivó más para ayudar y el 73% informó haber tomado medidas para ayudar con los esfuerzos locales de reasentamiento de refugiados. (Artscape 2017, s.p.).

El potencial de la tecnología para mostrar la situación de los refugiados a personas que son totalmente ajenas a ella no ha pasado desapercibido para los y las artistas. Uno de ellos es Daniel Landau, quien se propuso con su instalación interactiva *Reside 1.4: Mount Zion, Darfur* (2012) poner a los visitantes en la piel de los refugiados de guerra de Darfur para que escucharán de primera mano las historias personales de estos.



Figura 12. *Reside 1.4: Mount Zion, Darfur*, de Daniel Landau. 2012. © Daniel Landau

Los rostros de los refugiados se proyectaron individualmente en una pantalla de video colocada sobre una silla en la que el público podía sentarse, dando la sensación visual de que el rostro de la pantalla era el suyo propio. Por otro lado, en la segunda silla situada al lado, se proyectaba el rostro de la persona del público que estaba escuchando a través de un casco equipado con altavoces la historia que la persona estaba narrando (Figura 12).

La instalación era sin sonido, ya que la transcripción del audio se proyectaba por separado. Creando así una dependencia entre las reacciones de la persona que escucha la historia y el rostro del refugiado al contarla, las cuales están condicionadas. Esta implicación y participación del público en el proyecto de Landau crea una importante conexión entre los testimonios de los refugiados y el público, los cuales pasan de ser pasivos a convertirse en testigos auditivos directos, desafiando las convenciones establecidas sobre la distancia entre el espectador y la obra de arte. Asimismo, al proyectarse ambos rostros a la vez se crea una relación temporalidad entre ellos que es visible para el resto del público que observa la instalación desde el exterior.

REPRESENTANDO A LA OTREDAD

“Los ataques terroristas [...], así como el flujo de refugiados, nos recuerdan por un momento el mundo violento que queda fuera de nuestra Cúpula, un mundo que, para nosotros, los que estamos dentro, aparece sobre todo en reportajes televisivos acerca de lejanos países violentos que no forman parte de nuestra realidad”

Slavoj Zizek, *La nueva lucha de clases. Los refugiados y el terror*.

Los refugiados, y por tanto el arte que les representa, no forman parte de ese segmento dominante o cúpula, como describe el sociólogo Zizek (2016, cap. 1) en la cita que abre este capítulo. Es un arte que representa personas y actos ajenos a nosotros, que no reconocemos como característicos de nuestro mundo occidental y van a ser considerados los *restos* del sistema. Coincide Zizek en este planteamiento con Peter Sloterdijk, de quien afirma que, en su obra *En el mundo interior del capital* (2005), supo reflejar correctamente como

la globalización capitalista no representa tan solo apertura y conquista, sino también un mundo encerrado en sí mismo que separa el Interior de su Exterior. Los dos aspectos son inseparables: el alcance global del capitalismo se fundamenta en la manera en que introduce una división radical de clases en todo el mundo, separado a los que están protegidos por la esfera de los que quedan fuera de su cobertura. (en Zizek 2016, cap. 1).

Una separación entre el interior y el exterior que influye directamente en el arte. Durante siglos se ha dado preferencia y visibilidad al arte occidental, una producción de arte originada dentro de los preceptos del pensamiento moderno que otorgó privilegios a las creaciones concebidas dentro de la lógica de saberes europeos, relegando a una segunda categoría a toda muestra artística procedente de países y zonas no occidentales, como África, América Latina o Asia, y calificándolo como menor, derivativo o exótico; una clasificación colonial de la que el formalismo modernista fue, recuerda Kobena Mercer, enteramente cómplice, pues lo transcultural únicamente era admitido en el circuito artístico cuando estaba secuestrado dentro de lo primitivo, lo folclórico, o lo etnográfico (Mercer 2011, 22). Creándose así un “modelo de conocimiento particular y de lenguaje, un «sistema de representación», que tiene en su centro los conceptos de «Occidente» y

«el Resto»” (Hall 1992, 53), y que ha proporcionado unos criterios de evaluación con los que clasificar sociedades y alrededor de los cuáles se agrupan una serie de poderosos sentimientos positivos y negativos, percibiendo a «Occidente» como lo desarrollado, bueno y deseable, y lo «no Occidental» como lo subdesarrollado, malo e indeseable (Hall 1992, 52).

Una representación que gira en torno al universal e histórico discurso del eurocentrismo, que confiere a Europa (y ahora también a Estados Unidos) el poder dominante, influyendo completa y drásticamente la manera en la que se percibe, construye y representa la vida externa a Occidente. La repetición del discurso durante siglos y el mantenimiento de este incluso en la actualidad permite que se mantenga estas marcadas dinámicas de poder entre Occidente, y el No Occidente. Un No Occidente cuyas “historias, ecologías, modelos de desarrollo y culturas [eran muy diferentes] a las del modelo europeo. La diferencia entre estas otras sociedades y las culturas de Occidente fue el estándar con el que el logro de Occidente fue medido” (Hall 1992, 56).

Si tomamos como ejemplo esta construcción antagónica a Oriente, vemos como este sirvió para que Europa (u Occidente) se definiesen en contraposición a su imagen, su idea, su personalidad y su experiencia (Said 2008, 20). Formándose así la identidad occidental según

no solo por los procesos internos que gradualmente moldearon los países europeos occidentales como un tipo distintivo de sociedad, sino también a través del sentido de diferencia respecto a otros mundos- de cómo llegó a representarse a sí mismo en relación a estos «otros». (Hall 1992, 54).

A consecuencia de esto, todo aquello no europeo, aquello que es «el Resto», va a ser calificado como Otro, como lo distinto del Yo, lo que cargará con todas las condiciones peyorativas construidas por el pensamiento moderno/colonial en la utilización de binomios como progreso/barbarie, evolucionado/salvaje, cristiano/hereje, etc. Esta condición, que esencialmente entiende a lo No Occidental como distinto y menospreciable, y que ha sido bautizado como Otredad.

La condición de Otredad empieza a moldear y lastrar la representación y teorización sobre todo arte cuyo discurso se aleja del universal hegemónico preestablecido y canónico, que

se cuestiona la epistemología occidental europea y busca en los intersticios donde puede actuar, mantener determinados saberes autóctonos, buscando despertar en el espectador algo más que un placer estético. En la actualidad, estas prácticas empiezan a ganar visibilidad y reconocimiento, desde el surgimiento de los discursos poscolonial y decolonial, de la teoría queer, de los estudios de género, etc.

La forma adecuada, para nosotros y nosotras, como espectadores ajenos a la Otredad, de acercarse a este tipo de arte es con una sincera intención de escuchar el discurso que se expresa. Para Karina Horsti se podría caracterizar esta escucha como ética, la cual:

no es un intento de comprender y explicar cognitivamente al Otro o aquello que es diferente, sino de comprender las relaciones desiguales y las dinámicas de poder. En lugar de explicación, escuchar significa presencia y apertura para reconocer la falta de plenitud y la inquietud que surgen en los encuentros a través de las diferencias. (Horsti 2018, 2)

Reconocer y asumir la ardua y dispereja relación que existe entre el público occidental y los refugiados es fundamental para el correcto tratamiento de estos últimos. Es factible que los artistas que ejecutan obras que involucran a los refugiados caigan en la trampa de verse a sí mismos como los representantes de un Otro pasivo del que deben contar su historia, de ahí que la narración sea uno de los principales métodos que emplean, replicando el propio sistema de dominación y sometimiento generado a lo largo de los siglos, y confirmando así su autoridad al reducir el Otro cultural, poscolonial y subalterno a una exhibición antropológica (Yalouri 2019, 6).

Como se analiza en la obra de la teórica poscolonial india Gayatri Spivak, *Can the subaltern speak?* (2008), el problema principal para los marginados de la sociedad, los subalternos, es la falta de una plataforma para expresarse y la falta de una voz con poder. Estos intentos de hablar sobre el Otro, permitirle que hable o incluso escucharle, pueden terminar contribuyendo a la homogeneización y al silenciamiento del Otro. Un pensamiento en línea con el análisis, ya paradigmático, que realiza Edward Said en *Orientalismo*, cuando afirma que

la exterioridad de la representación está siempre gobernada por alguna versión de la perogrullada que dice que si Oriente pudiera representarse a sí mismo, lo haría; pero como no puede, la representación hace el trabajo para Occidente y, *faute de mieux* [a falta de algo mejor], para el pobre Oriente. (Said 2008, 45).

Esta noción de darle una voz a los refugiados es un concepto complejo, pues parte de la premisa de que los refugiados no tienen voz, y continúa con la idea de que el público occidental, y los artistas, tienen la capacidad para otorgarles el don de ser escuchados a través de las obras de arte. Una voz que los refugiados adquieren en el contexto proporcionado por y para, y no en otro escenario. Una noción que vemos reflejada en la película *Malcolm X* de Spike Lee (1992); en una escena, una estudiante universitaria blanca se le acerca a Malcolm X y le pregunta qué puede hacer para ayudar a los negros en sus luchas, y Malcolm le responde que nada. Žizek comenta que

lo que quiere dar a entender con su respuesta no es que los blancos no deban hacer nada: lo primero que deberían aceptar es que la liberación de los negros tiene que ser obra de los propios negros, no un regalo de los blancos buenos y liberales, y sólo si aceptan esto pueden hacer algo para ayudar a los negros. (Žizek 2019, cap. 8).

Por otro lado, el concepto de “darles una voz a los refugiados” incentiva la creación de una impresión de homogeneidad de estos, como Spivak (2008) comentaba, creando consecuentemente la problemática que ello conlleva. Problemática que extiende y valida la falsa creencia de que todas las historias de los refugiados son las mismas, y que una única voz representa a todos. (Ong 2014 en Horsti 2018, 2). Eliminando por completo la autonomía e individualidad de los refugiados y perpetuando un estereotipo que lejos de ayudarles, les encasilla y perjudica. Al reducir a los refugiados a víctimas silenciadas se mantiene vigente una representación de la otredad que desplaza las narrativas únicas de los refugiados en favor de discursos despersonalizados (Blomfield y Lennette 2018, 324).

Un análisis relacionado con esta línea de pensamiento lo realizó Feldman en su ensayo sobre la anestesia cultural, en el cual explora el impacto que las representaciones dominantes de las imágenes de los refugiados tienen en el público y comenta cómo estas representaciones «anónimas» colaboran a la reducción de las experiencias de los refugiados a simples visualizaciones sensacionalizadas y viscerales. (Blomfield y Lennette 2018, 324). Ante esto, los artistas tienen la obligación de romper con las representaciones que siguen alimentando la dinámica del sufrimiento y de la victimización, y presentar “contra narrativas que brinden una construcción más holística de las circunstancias históricas, de género, políticas y culturales individuales de los refugiados” (Blomfield y Lennette 2018, 325).

Un ejemplo claro de esta representación victimizada de los migrantes y de los refugiados lo encontramos en el buscador de imágenes de Internet cuando introducimos los términos “Refugiados” o “Refugiadas”. Ante nosotros lo que aparece son exclusivamente fotografías de estas personas en un estado de total necesidad y desolación: siendo rescatadas en el agua, en diminutas lanchas atestas, muertas a orillas del mar, en campos de refugiados, o con una completa expresión de terror y angustia (Figura 13). Una inmediatez dramática de la representación que, en palabras de Edward Said, “encubre el hecho de que el público observa una representación muy artificiosa de lo que un no oriental ha convertido en símbolo de todo Oriente. [...] Estas representaciones son representaciones, representaciones, y no retratos «naturales» de Oriente.” (2008, 45).

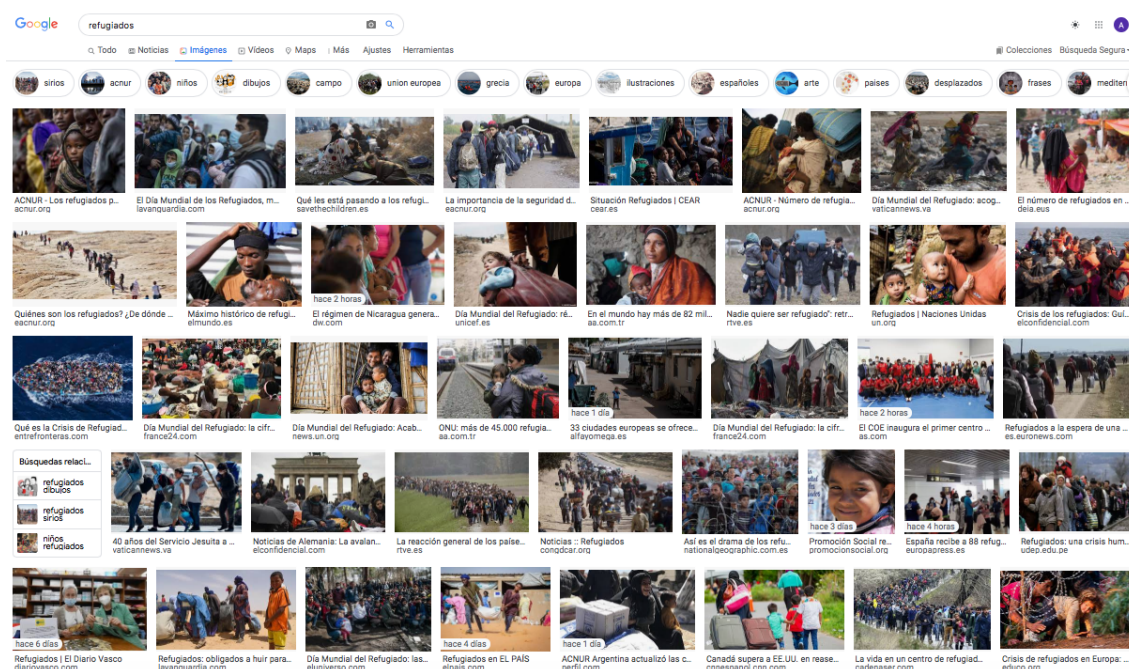


Figura 13. Muestra de los resultados que se tienen al buscar imágenes sobre la palabra “refugiados” en el buscador de Google. © Ariadna Cordero

Representaciones de grupos de refugiados en masa, ofreciendo una homogeneización absoluta de los migrantes y aprovechando las escenas bélicas y vulnerables para poder mantener la idea que se ha vendido a Occidente de las personas en busca de asilo.

Como Said bien analiza,

uno de los aspectos que el mundo electrónico posmoderno ha traído consigo es el reforzamiento de los estereotipos a través de los cuales se observa Oriente; la televisión, las películas y todos los recursos de los medios de comunicación han contribuido a que la información utilice moldes cada vez más estandarizados. (2008, 52)

Unos moldes estandarizados con unos estereotipos que Stuart Hall define como una descripción unilateral resultante del colapso de un complejo de diferencias en un simple «molde de cartón». Diferentes características son reunidas o condensadas en una sola. Esta exagerada simplificación es luego acoplada a un sujeto o lugar. Sus características se convierten en los signos, en la «evidencia» por medio de los cuales un sujeto es conocido. (2013, 92)

Para los refugiados, dichos estereotipos van a recaer sobre los objetos que en ocasiones los acompañan y con los que se les va a vincular constantemente: la lancha, el chaleco salvavidas y la tienda de campaña. Un cliché que se perpetua a través de las representaciones artísticas simbólicas de personas refugiadas a través de alguno de estos objetos (Figura 14), o de las imágenes que les muestran siempre junto a ellos. Este hecho impide que se acepte en Occidente un retrato de los refugiados que no coincida con los tópicos predeterminados, y excluye a toda persona refugiada que no se pueda someter a estos clichés.



Figura 14. Instalación *Safe Passage* de Ai Weiwei en el Konzerthaus de Berlín, donde más de 14 mil chalecos salvavidas y un bote hinchable fueron empleados para reivindicar las vidas de los refugiados. Una muestra simbólica en la que relaciona y reduce todos los refugiados a objetos: el chaleco salvavidas y el barco. 2016. © Konzerthaus Berlin y DesignBoom

Un ejemplo de esta representación estereotipada y homogeneizada es la reconocida y alabada fotografía de Massimo Sestini, *Mare Nostrum* (2014) (Figura 15) ganadora del premio World Press Photo en el año 2015. Sestini ya había fotografiado a los refugiados que llegan en barco a Italia anteriormente, pero para la imagen del 2015 decidió emplear el enfoque desde arriba pues pensó que,

si podía conseguir el ángulo correcto de inmediato, directamente por encima de 500 personas que han pasado cinco días y cinco noches en un barco, probablemente todos mirarían hacia arriba, pedirían ayuda, saludarían, así que este año pensé en intentarlo de nuevo. Y funcionó. (BBC News 2015, s.p.).



Figura 15. *Mare Nostrum*, fotografía de Massimo Sestini tomada entre Italia y Líbano. 2014. © Massimo Sestini. Obtenida de [BBC News](#).

Una fotografía que podría colaborar positivamente en la producción de la contramemoria y en la conmemoración crítica de la historia de la Otredad, se convierte en una representación artística cuestionable al haber el autor forzado una reacción en los refugiados, los cuales sabía este que estaban exhaustos del desplazamiento, tras ver el helicóptero sobre ellos: la reacción de pedir ayuda. Perpetuando, consciente o inconscientemente, a los refugiados como una masa homogénea de personas que llega en barco y que demanda la ayuda de Occidente para poder sobrevivir.

El arte, como Rancière comenta y T.J. Demos recoge, tiene el potencial para reorganizar el ámbito de la visibilidad de manera que, a diferencia de la política gubernamental y de los canales jerárquicos de los medios masivos de acceso, la representación se hace equitativa (T.J. Demos 2013, xix). La atención a este potencial es particularmente importante en la Europa de hoy donde las posturas políticas y populares hacia los derechos humanos y la búsqueda de asilo son cada vez más estrictas (Karina Horsti 2018, 1).

Los artistas se han visto moralmente obligados a reflejar en sus obras la crisis de refugiados, con el objetivo, entre otros muchos, de eliminar estereotipos y clichés, y reescribir la historia de estas personas. Un registro de los modos explícitos de la barbarie que los refugiados se ven obligados a vivir, ante la amenaza de que sus historias y recuerdos desaparezcan. Impulsados por la posible represión de la memoria por parte de los Estados y otras instituciones, la preocupación de los artistas radica en la política de la memoria y en la producción de la contramemoria (Tello 2016, 15). Una contramemoria que para Verónica Tello se caracteriza por tratar

como heterogéneas las voces e imágenes que desaparecen vinculadas a las experiencias de los refugiados: esto significa que están, primero, en exceso de los cuerpos y narrativas nacionales homogéneos y, segundo, parte de la mirada de flujos y eventos en red que estructuran un mundo globalizado. Este doble significado de heterogeneidad es fundamental para la estética del contramemoria. (Tello 2016, xix)

Una heterogeneidad que, lejos de tener una connotación positiva en todo su campo, también significa exceso, lo que sobra de los sistemas sociales, lo que el sistema no puede asimilar y que debe rechazar como excremento (Krauss 1990 en Tello 2016, 10). Para Rosalind Krauss, quien habla de la modernidad, ese exceso deshumanizado correspondía a la clase trabajadora, el proletariado (Tello 2016, 10). En la actualidad, con las desiguales dinámicas de poder en torno a la globalización y el capitalismo, esa etiqueta de exceso ha recaído sobre los países periféricos, principalmente en sus minorías, y, por ende y más marcadamente, en los refugiados.

Debido a que los refugiados no son vistos como personas con los mismos derechos de vida que aquella población que sí participa del sistema y pertenece a él, la relación que se produce entre el artista, los refugiados y el espectador del arte cuya temática es el desplazamiento humano forzado, está basada en una dinámica de poder desigual muy evidente. Un poder relacionado con cómo “la cultura europea adquirió fuerza e identidad al ensalzarse a sí misma en detrimento de Oriente, al que consideraba una forma inferior y rechazable de sí misma” (Edward Said 2008, 22). Esta consideración de los refugiados procedentes de Oriente como algo inferior, no ha cambiado, y los artistas intentan apelar a la empatía de las personas occidentales poniéndoles directamente frente a ellos las historias de miedo, terror, angustia, muerte, y las experiencias vividas por los refugiados. Es una explotación y dramatización de la imagen de estas personas creada para provocar sentimientos en el espectador, sentimientos que de otro modo no tendría.

Decidir para los artistas quién es el receptor ideal de su arte sobre los desplazamientos humanos y los refugiados es una decisión muy significativa, y que está estrechamente ligada e influida por los objetivos de cada obra en particular. Si el destinatario es una persona de Occidente, que vive en la Cúpula ajena a la situación real de los refugiados, la intención de la muestra artística será distinta a que si el receptor es también una persona refugiada o se reconoce en parte en la experiencia de la Otridad; son características condicionadas y relacionadas.

En relación con la primera categoría, agente Occidental⁴ como receptor, se pueden distinguir distintos propósitos en la creación de un arte que refleje a los refugiados o migrantes. Por un lado, está la intención de despertar empatía y solidaridad en el destinatario, como se ha mencionado anteriormente, a través de una dramatización de las imágenes y de la crudeza de estas, llegando a cruzar a veces la peligrosa línea entre la empatía y la pena. Una práctica que se lleva realizando durante décadas de la mano de periodistas, fotógrafos y organizaciones humanitarias, las cuáles han utilizado fotos de refugiados en entornos desgarradores para estimular respuestas emocionales y que desencadenen la acción y la empatía (Fehrenbach y Rodogno 2015; Blomfield y Lennette 2018, 324). Una empatía que tiende a apelar a la pena en un receptor que va a ser principalmente una persona de clase media-alta occidental, que no entiende ni comparte

⁴ Vamos a denominar persona Occidental a toda aquella que no pertenece a la Otridad.

el sufrimiento de los refugiados porque estos no son concebidos como parte de la experiencia occidental. Un Occidente entendido aquí como una sociedad desarrollada, industrializada, urbanizada, capitalista y secular, una sociedad en definitiva «moderna» (Hall 2008, 51), en cuya concepción de la palabra no se incluye la existencia de refugiados.

Esta solidaridad adquirida pretende fomentar una acción positiva por parte del receptor, una acción cuyo objetivo último es el entendimiento de la situación real de los refugiados y la colaboración en la defensa de los derechos de estos; es, en suma, un arte como contra respuesta a las políticas anti migratorias occidentales al alza.

La táctica de publicar fotos de refugiados en situaciones de total desamparo y violencia para generar una respuesta en el receptor occidental alcanzó su auge en septiembre del 2015 cuando la fotografía de Alan Kurdî, el niño sirio que se ahogó en las costas de Turquía intentando huir de la guerra con su familia, se hizo completamente viral (Figura 16). La imagen, de la fotógrafa turca Nilüfer Demir, fue mostrada en todos los medios de comunicación del mundo durante días, intentando llevar la atención hacia el drama que miles de personas viven cada día intentando encontrar un lugar seguro.



Figura 16. Alan Kurdî ahogado en la orilla de la playa de Bodrum tras el naufragio del barco en el que viajaba a Grecia con su familia. 2015. © Nilüfer Demir.

Kurdî y su fotografía se convirtieron en un icono, en un símbolo de los refugiados y de la migración, y se volvió a reducir a las personas refugiadas a las experiencias de sufrimiento y muerte a las que se enfrentan en su camino. Frases como “podría ser tu hijo” acompañan a la imagen y recuerdan que el espectador occidental no responde a la realidad de la Otredad si no ve la tragedia o si no se imagina que podría pasarle a él.

Un año después de esta fotografía, el artista chino Ai WeiWei visitó la isla de Lesbos, uno de los puntos que más migrantes y refugiados recibe de Europa, como parte de su proyecto para reivindicar las vidas de los refugiados. Estando allí, decidió imitar la fotografía de Demir y se tumbó en la orilla de la playa en la misma postura en la que el cuerpo de Kurdî fue encontrado (Figura 17). En un intento de crear conciencia sobre la difícil situación que millones de personas viven, WeiWei termina descaradamente estetizando la existencia y la muerte de las personas refugiadas.

Además, al poner el foco en la tragedia de la migración y olvidar por completo el porqué de dichas migraciones y la implicación de Occidente en ellas, valida tanto los desplazamientos humanos como el sufrimiento, el cual fundamentan como inherente de estos. Como expone Yalouri, considerando también los comentarios de Berger (1980) y Kalantzis (2016),

El creciente número de representaciones de la crisis de los refugiados, así como la 'responsabilidad' que sienten artistas como Ai Weiwei de registrarla, comentarla y conmemorarla (o, más bien, monumentalizarla), plantea la cuestión de los límites entre el deseo de mostrar las narrativas marginadas y / o silenciadas, y el consumo, capitalización y estetización de su sufrimiento, corriendo el riesgo de resultar en la normalización, simplificación y eventual legitimación de este último. Las representaciones visuales pueden glorificar en parte incluso lo que parecen denunciar, y las imágenes repetitivas de la miseria pueden exacerbar el dolor y eventualmente adormecer la sensibilidad de los espectadores. (Yalouri 2019, 6).

Analizando más concretamente la fotografía de Ai WeiWei, Despira Biri comenta como Al hacerse pasar por Aylan, Weiwei despoja a la imagen original de su impacto visual, convirtiéndola en un mero sustituto de una representación (esto es, otro sustituto). Un significante cultural, que ha llegado a simbolizar a todos los refugiados que llegan a Europa en 2015 y más allá, pero que no puede servir más que como una aproximación a la realidad (es decir, a la muerte por ahogamiento).

La imagen original está aquí despojada de sus connotaciones, significando el resultado de una violencia indescriptible, convirtiéndose en cambio en una forma más de representar visualmente “lo que es ser un refugiado”. La razón por la que no logra del todo su propósito es simple; Las reacciones a la imagen original fueron una mezcla de conmoción y dolor, [...] similares a las reacciones ante un desastre natural. (Biri 2016, s.p.).



Figura 17. Ai WeiWei imitando en la Isla de Lesbos la fotografía de Demir de Alan Kurdî. 2016. @ India Today

Los espectadores ante la imagen de un hombre adulto privilegiado imitando la muerte de un niño de tres años, se mantienen perplejos y pasivos. La reacción crítica que WeiWei desencadenó fue hacia su actuación, en lugar de ser hacia las políticas económicas que son la raíz de los desplazamientos humanos y de la muerte de personas como Kurdî.

Yalouri por su parte, advierte sobre la dinámica de poder que nace entre Ai WeiWei, los refugiados, Alan Kurdî (a quien imita) y el espectador:

Independientemente de las intenciones originales de los artistas "para sensibilizar a la opinión pública", las intervenciones artísticas pueden mejorar o mitigar nuestra sensibilidad hacia el refugiado. Pueden generar incredulidad o indiferencia en lugar de emoción en sus espectadores. En última instancia, estas imitaciones pueden señalar el desequilibrio entre quienes tienen el poder de representar y quienes están representados. (Yalouri 2019, 5).

El filósofo francés Jacques Rancière, quien estudió detalladamente la relación entre el espectador y el arte en su obra *El Espectador emancipado* (2013), explica por qué ser espectador es un mal, y da dos razones para ello:

En primer lugar, mirar es lo contrario de conocer. El espectador permanece ante una apariencia, ignorando el proceso de producción de esa apariencia o la realidad que ella recubre. En segundo lugar, es lo contrario de actuar. La espectadora permanece inmóvil en su sitio, pasiva.

Ser espectador es estar separado al mismo tiempo de la capacidad de conocer y del poder de actuar. (Rancière 2013, 10)

Para que se pueda pasar de ser un simple espectador pasivo a un ente con capacidad de actuar, Rancière explica que el público debe ser arrancado de la posición de observador desde la cuál disfruta del espectáculo, forzándole así “a intercambiar la posición del espectador pasivo por la del investigador o el experimentador científico que observa los fenómenos e indaga las causas” (2013, 12).

Además de promover una acción en el público occidental, el artista también aspira a mostrar a Occidente la compleja y dispareja realidad del mundo en el que vive, dando un espacio (y voz) a lo que sucede en la Otridad y que es silenciado e ignorado. Un arte que muestra al mundo las desgracias del Otro como si de un teatro se tratase, en el que unos ignorantes son invitados a ver como sufren otros hombres, como reseñaba Platón (Rancière 2013, 10). Un teatro artístico en el que mirar significa complacerse con la imagen y la apariencia, ignorando totalmente la verdad detrás de esta y la realidad fuera del teatro (Rancière 2013, 19).

Una realidad expuesta a través de imágenes bélicas y del sufrimiento de las personas refugiadas, las cuáles buscan desencadenar un doble efecto, el cual según Rancière sería “una toma de conciencia de la realidad ocultada, y un sentimiento de culpabilidad en relación con la realidad negada” (2013, 32). Una realidad migratoria y de los refugiados que el espectador occidental no quiere ver porque sería consciente entonces de su complicidad en el sistema de dominación de Occidente vigente y, por ende, de su culpabilidad.

Ante esta negativa del público de Occidente a enfrentarse a la realidad del mundo en el que vive y, concretamente, a la situación de la Otredad, la artista y activista cubana Tania Bruguera va a obligar a los espectadores a encontrarse de frente con la verdad de los refugiados y a dejar de ser una audiencia pasiva. Comisionada por Hyundai, la obra *10,143,646 (It is an ever-increasing figure / Es una cifra cada vez mayor)* de Bruguera invita al visitante a experimentar la crisis migratoria global a través de la participación y la interacción con las diferentes intervenciones furtivas que se van encontrando realizadas por Bruguera en la Sala de Turbinas de la Tate Modern de Londres.

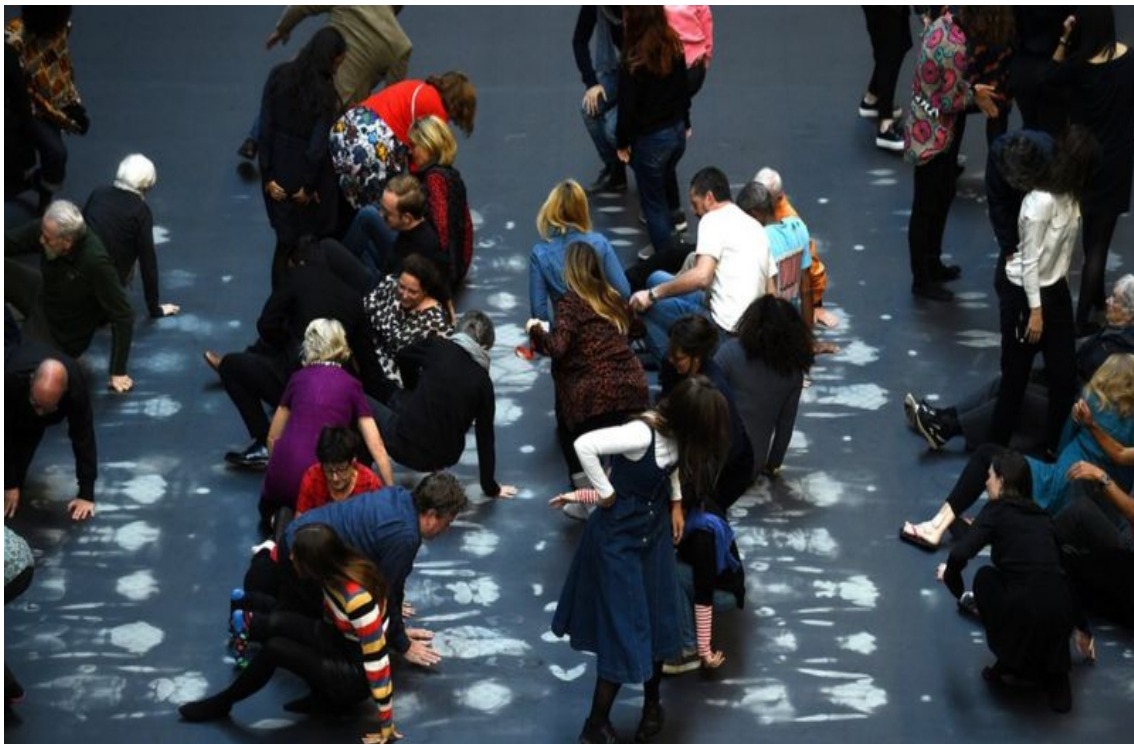


Figura 18. Visitantes interactuando con el retrato cubierto con el suelo termodinámico de la instalación *10,143,646 (It is an ever-increasing figure / Es una cifra cada vez mayor)* de Tania Bruguera en la Tate Modern. 2018. © [PA BBC News](#)

La obra principal de la instalación no se ve a simple vista, Bruguera buscaba mostrar al espectador que los cambios en la sociedad únicamente son visibles cuando se participa en ellos. La artista instaló en el suelo de la sala el retrato del refugiado sirio establecido en el Reino Unido Yousef, y sobre este una superficie termodinámica que se activaba únicamente con el calor, obligando a los visitantes a estar encima y en contacto a la vez para poder revelar el rostro del joven (Figura 18).

A continuación, los visitantes accedían a una pequeña habitación a la cual podían entrar tras haberse estampado un número rojo en la mano, que simbolizaba el número total de

las personas que emigraron en el mundo en el año 2017, junto con el número de inmigrantes muertos en el 2018. Una vez dentro, a causa de un compuesto orgánico rociado en el espacio, las personas comenzaban involuntariamente a llorar (Figura 19). Una táctica incómoda y directa (y antinatural) que saca al público de su zona de confort para forzar la comprensión y la reacción emocional ante la realidad de los migrantes.



Figura 19. Una de las visitantes de la instalación de Tania Bruguera en la TATE Modern de Londres, *10,143,646 (It is an ever-increasing figure / Es una cifra cada vez mayor)* de Tania Bruguera en la Tate Modern. 2018. © Tania Bruguera

A través de esta inusual forma de despertar la empatía en el espectador, Bruguera busca también explorar la posibilidad de que los occidentales aprendan o reaprendan a sentir por el Otro de nuevo.

Adicionalmente, cuando los visitantes del museo se conectaban al Wi-Fi público del centro, les aparecía un manifiesto con datos sobre la inmigración, e información sobre las organizaciones humanitarias con las que se puede colaborar.

Desde otro punto de vista, puede ocurrir también que el artista no tenga en mente ningún destinatario ideal a la hora de confeccionar su arte, y que su fin sea documentar el mundo actual y lo que sucede en él. Las emociones causadas en el receptor, tanto positivas como negativas, no son buscadas, sino que son un efecto consecuente con la realidad

representada. Esta intención documental es la objeción a la homogeneización histórica, en la que la verdad Occidental se ha convertido en la verdad universal, excluyendo de la narración a cualquier historia del exterior de la burbuja eurocéntrica. Funciona aquí el arte como una valiosa y fundamental herramienta para reconstruir el relato incluyendo para ello todas las perspectivas, situaciones y personas.

La búsqueda de la solidaridad no es entonces la única finalidad del arte que refleja la situación de los refugiados, la otra es precisamente esa, reflejar la realidad, conmemorar las historias de las personas desplazadas y registrar su existencia y vivencia pensando en la memoria colectiva del mañana. Evidenciando, a su vez, la heterogeneidad de la sociedad contemporánea, la cual para cualquiera que esté familiarizado con la teoría poscolonial y de la diáspora, donde la estética de la dispersión y la disyunción son fundamentales para abrir un concepto no homogéneo de subjetividad, no es nueva, ni tampoco lo son los intentos de lidiar con la diversidad histórica o cultural desde la posguerra (Tello 2016, 2).

No obstante, no debemos olvidar que la mayoría de estas acciones son llevadas a cabo bajo el amparo de Instituciones occidentales que han colaborado y se han lucrado de la explotación de Oriente (por ejemplo, con el expolio de los bienes culturales para fundar los Museos occidentales), por lo que estas obras pueden verse desvestidas de su carácter contestatario y no ser tomadas tan seriamente como deberían. La institucionalización del arte político o poscolonial es un tema complejo que afecta directamente a la percepción de este arte por parte el receptor. Para T.J. Demos sí se podría hacer la objeción de que luchar contra la desigualdad global desde el propio lugar del privilegio económico, político y cultural juega a favor de los sistemas globales opresores, al permitir que estas instituciones escondan sus prácticas políticas dispares detrás de una falsa imagen de caridad cultural y preocupación humanitaria (T.J. Demos 2013, 90). No obstante, sin olvidar la paradoja anterior, Demos también reconoce el potencial de la galería como un sitio que atrae a un amplio público para la contemplación crítica y experimentación imaginativa, en el que la politización no puede descartarse fácilmente (2013:90), como ocurre con la instalación de Bruguera realizada en colaboración con la institución de la Tate Modern.

CAPÍTULO IV: PALESTINA Y DIÁSPORA.

EL ARTE COMO CONTRANARRATIVA Y REIVINDICACIÓN EXISTENCIAL.

“El de Palestina es, en sí mismo, un concepto sumamente debatido, y hasta cuestionado. La mera mención del nombre, por una parte, constituye para los palestinos y sus partidarios un acto de importante y positiva afirmación política, mientras que, por otra, para sus enemigos es un acto de negación igualmente enérgico, pero mucho más negativo y amenazador.”

Edward Said, *La cuestión Palestina*.

Para poder comprender el significado y la intención de las obras artísticas realizadas por artistas palestinos y la importancia que tiene la representación de Palestina, es necesario conocer el contexto histórico, político y social de la formación del territorio. Las imágenes y representaciones creadas por los artistas son una declaración de intención: no solo artística, sino una intención de reivindicar su existencia, su pasado, su patria y su comunidad, de reclamar su reconocimiento como pueblo autóctono de la tierra de Palestina. Frente a la negación de su presencia y preexistencia por parte de Israel y del mundo Occidental, los artistas han creado una contranarrativa de resistencia a través del arte.

En 1918 los estados de Occidente disponían, bajo ocupación colonial, del 85% del planeta y gran parte de este porcentaje pertenecía a las regiones orientales. Este hecho iba a reemplazar, como detalla Edward Said, “la visión romántica de Oriente [...] por la problemática de tratar con Oriente, primero en competencia con otras potencias europeas que allí operaban, y luego con los propios pueblos coloniales en su lucha por la independencia” (Said 2013, cap.1). Una lucha por la independencia que para los palestinos sigue activa en pleno siglo XXI, tras la decisión unilateral de Occidente de repoblar y reconquistar la tierra de Palestina para los judíos, llevándolos hasta allí de otras partes y expulsando del territorio al pueblo que ya lo habitaba, el cuál, a pesar de ser en

parte nómada, era social, cultural, política y económicamente identificable. Una decisión que ha causado que la realidad y existencia palestina estuviera, esté y estará basada en un acto de resistencia ante este nuevo colonialismo extranjero. (Said 2013, cap.1) Una continuación contemporánea del colonialismo histórico bajo el cual Occidente busca conquistar No Occidente, en este caso al territorio palestino, a la fuerza.

Cuando en 1948 se creó oficialmente el Estado de Israel, millones de palestinos, a consecuencia de la represión y los ataques sufridos por parte de la nueva institución, se vieron obligados a abandonar su hogar. Se reconoce como base fundamental para la creación del Estado la carta del gobierno británico a Lord Rothschild en 1917, en la que el gobierno veía favorable el establecimiento de un hogar nacional para el pueblo judío en Palestina, tal y como expone Edward Said (2013). Esta declaración es importante ya que refleja totalmente las desiguales dinámicas de poder entre Occidente y No Occidente al llevarse a cabo:

- a) por parte de una potencia europea;
- b) en relación con un territorio no europeo;
- c) con una absoluta indiferencia con respecto tanto a la presencia como a los deseos de la mayoría autóctona residente en dicho territorio, y
- d) adoptando la forma de una promesa sobre ese mismo territorio realizada a otro grupo extranjero. (Said 2013, cap.1)

Ese conjunto de variables legitimaba el derecho superior de una potencia colonial a disponer de un territorio como le convenga. (Said 2013, cap.1).

Por otro lado, la declaración del Gobierno exponía la ocupación de Palestina como un movimiento destinado a liberar a los judíos y a solucionar el problema del antisemitismo en Occidente. La construcción de esta afirmación deja implícita la impresión de que, oponerse a la idea en Occidente equivalía a aliarse con el antisemitismo. La negación a esta situación colonial tenía entonces para los occidentales una única alternativa: ser considerado antisemita o apologista del islam y los árabes. (Said 2013, cap.1).

Palestina no es reconocida oficialmente como un Estado, por lo que la nacionalidad palestina después de 1948 dejó de ser una nacionalidad válida como identificación y los palestinos tuvieron que adoptar la nacionalidad del país que les estaba colonizando, Israel,

o de aquel que les acogiese si querían ser ciudadanos de un Estado oficial. No obstante, esta nueva nacionalidad adquirida no es, en algunos casos, de pleno derecho, lo que ha ocasionado que millones de personas estén bajo un estado de ciudadanía ambiguo y sin el amparo de una protección legislativa total. Así mismo, los palestinos que no quisieron o no pudieron adquirir otra nacionalidad se convirtieron en apátridas.

La negativa a huir de sus tierras o adquirir una nacionalidad alternativa se ha transformado en un acto de resistencia palestina, a través del cual reivindican su origen y su nacionalidad. Un acto visto, como recoge Said, como problemático por los israelís, los cuáles critican que: “[Los palestinos] No se marchan como deberían hacer, no aceptan la suerte de otros refugiados (que, al parecer, simplemente se han resignado a ser refugiados y, por lo tanto, «se contentan con serlo»): ellos causan problemas.” (2013, cap.1).

Al igual que sucedía en Sudáfrica con el apartheid de las personas negras (1948-1992), Israel declara a los palestinos extranjeros de su propia tierra y los traslada a pequeñas regiones controladas, similares a los territorios “bantustanes” de Sudáfrica que funcionaban como reservas para habitantes negros. Con la expulsión de las personas negras a estos bantustanes, la ciudadanía sudafricana de estas personas era cancelada (situación análoga a la de los palestinos que han perdido su nacionalidad palestina y no han obtenido la israelí tras la ocupación de sus tierras por Israel). A raíz de esto,

los blancos poseían casi toda la tierra, y se declaraba a los negros extranjeros en su propio país, tratándolos como trabajadores invitados a los que en cualquier momento se podía deportar a su «nación». [...] Consideremos un caso parecido: si un estado palestino surgiera en Cisjordania, ¿no sería precisamente un bantustán, y su «independencia» formal no serviría para liberar al gobierno israelí de cualquier responsabilidad con respecto al bienestar de la gente que viviera allí? (Zizek 2016, cap. 8).

El tratamiento de los grupos originales y autóctonos de los territorios como extranjeros y su exclusión y expulsión de su propia tierra por un agente externo, también ha sido objeto de análisis de Aissa Debbi en su tesis doctoral, titulada *Who I Am, Where I Come From, And Where I Am Going. A critical study of Arab Diaspora as creative space*, donde explica que

En un nivel práctico, los palestinos fueron tratados completamente como si estuvieran fuera de las fronteras de su tierra natal. Fueron clasificados como "invitados" dentro de

otros países árabes hasta que se cambiaran las condiciones. No se extendieron los derechos de ciudadanía a los palestinos porque en su lugar se exigió el Derecho al Retorno, y cualquier cosa menos (como la ciudadanía en otro país árabe) sería un compromiso. [...] Los detalles históricos de la difícil situación de los palestinos cobran gran importancia en las narrativas en torno a la identidad nacional árabe, y contribuyen a la construcción de la cultura diaspórica. (Debbi 2011, 29)

El efecto que la creación de Israel tuvo en los palestinos se ve reflejado en la película de Lamia Joreige, *A Journey* (2008), que cuenta la historia de la abuela de la artista, Tati Rose (Figura 20). Se construye como una historia personal que es, en verdad, la historia colectiva de Oriente Medio



Figura 20. Fotogramas de la película de Joreige, *A Journey*, de la que su abuela palestina, Tati Rose, es la protagonista. 2008. © Lamia Joreige

Rose, originaria de Jerusalén, se mudó a El Líbano tras casarse en 1930. En 1948, el año de la fundación de Israel, su familia entera tuvo que abandonar Jaffa para refugiarse en El Líbano. La película de Joreige muestra una conmovedora y siniestra escena del año 1948 de un campo de refugiados palestinos, campos que fueron creados como una

solución de emergencia ante el exilio masivo que se estaba produciendo de palestinos obligados a abandonar su hogar.

La noción de Rose y de Joreige de la migración va a identificar “una figura opuesta y reprimida de los gloriosos nacionalismos, los proyectos políticos utópicos y los logros tecnológicos del siglo pasado; porque revela sus fracasos, su ruina humana y los costos de su obscena audacia” (T.J. Demos 2013, 2). *A Journey* trata sobre lo que los descendientes de palestinos heredaron de esa región en fragmentación, de esperanzas de modernidad y del fracaso que la región ha encontrado y experimentado. (Lamia Joreige 2015, s.p.).

Alternando documentos, tomas en formato 8mm, fotografías antiguas, entrevistas actuales, narración y paisajes, Joreige consigue desarrollar una reflexión sobre la historia de Palestina y de Oriente Medio y los conflictos a los que estos territorios se ven sometidos. Es también una reflexión sobre la pérdida, la pertenencia, y la identidad de las personas que se vieron obligadas a abandonar su hogar, su cultura, costumbres y todo lo que conocían. Personas que se encontraron sin nada más que la necesidad a aferrarse a su tierra natal, a su memoria y sus recuerdos, y basados en esos recuerdos, se crearon y se vieron fortalecidos los lazos de unión entre la comunidad palestina.



Figura 21. Encuentro de la comunidad diaspórica palestina en Estados Unidos. Serie *Home Away from Home / Roots*, de Taysir Batniji. 2017. ©Taysir Batniji

La comunidad diaspórica les va a permitir mantener vivo el recuerdo de la patria a través de la memoria y de las producciones artísticas que evocan a su tierra, produciéndose a su vez a través de esta alianza y creaciones artísticas una contranarrativa a la historia israelí que se ha impuesto como verdad histórica universal y que niega tanto la existencia de Palestina, como la de los autóctonos palestinos que residían en el territorio. Ilan Pappé, en su libro *La limpieza étnica palestina* (2008), reconoce como

Las víctimas de la limpieza étnica empezaron a reconstruir el cuadro histórico que la narración oficial israelí de lo ocurrido en 1948 ha hecho todo lo posible por ocultar y distorsionar. La fábula que la historiografía israelí ha inventado habla de un «traslado voluntario» en masa de centenares de miles de palestinos que decidieron dejar temporalmente sus hogares y aldeas para despejar el camino a los ejércitos invasores árabes que estaban empeñados en destruir el naciente Estado judío. (Pappé 2008, 13)

Una reconstrucción histórica que ha sido posible gracias a un detallado y complejo plan por parte de Israel y Occidente, que comienza con la negación sistemática de la notoria presencia autóctona árabe en territorio palestino, y continua con la destrucción, el bloqueo y el confinamiento de este grupo originario dentro de la propia Palestina y en su silenciamiento y descrédito en los foros mundiales. Este procedimiento fue acompañado asimismo por un proyecto de difusión internacional, a través del cual los sionistas supieron difundir exitosamente sus opiniones y su realidad por encima de las opiniones y la realidad de los árabes palestinos. Dicho proyecto de difusión puso su principal foco en la colonización sionista de Palestina, de sus éxitos, sus hazañas y de sus notables instituciones. (Said 2013, cap.1). Es decir, de la colonización de su cultura en general.

Esta práctica colonizadora no es nueva, el modelo, se lleva realizando desde el inicio del colonialismo moderno y es, de hecho, la base de su éxito. Con la colonización, lo que se buscó fue destruir todo rastro de la cultura de las sociedades y los pueblos dominados. Un acto que fue legitimado por el argumento de que su *cultura* no era realmente cultura y que extirpó cualquier vestigio de las costumbres originarias para imponer las de los grupos dominantes occidentales. El testimonio de que la cultura de los palestinos es inexistente sigue activo hoy en día en los medios de comunicación y en los análisis críticos que validan la conquista del territorio por parte de Israel: “El sionismo es progreso y modernidad; el islam y los árabes son todo lo contrario” (Said 2013, cap.1). Un alegato considerado por Zizek, cuya postura defiende que:

los palestinos no necesitan la ayuda condescendiente de los liberales occidentales, y menos aún necesitan que se silencien los «homicidios por motivos de honor» como parte del «respeto» que los izquierdistas occidentales sienten hacia el modo de vida palestino. Estos dos aspectos –la imposición de valores occidentales como derechos humanos universales y el respeto a las diferentes culturas independientemente de los horrores que puedan albergar– son los dos lados de la misma mistificación ideológica. Mucho se ha escrito acerca de la visión sesgada de la universalidad de los derechos humanos, sobre cómo en secreto da preferencia a los valores y normas culturales occidentales (la prioridad del individuo sobre su comunidad, etc. (Zizek 2016, cap. 8).

Edward Said va a completar el testimonio de Slavoj Zizek, recordando que “por muy atrasados, incivilizados y silenciosos que fueran, los árabes palestinos estaban en esa tierra” (2013, cap.1).

Para poder ver la finalidad a largo plazo de estos actos de erradicación cultural, debemos recordar que la cultura conforma la sociedad, la una depende y se forma a partir de la otra. Es decir, no hay sociedad sin cultura, y viceversa. Por lo tanto, el objetivo último de estos episodios de ‘aculturación’ coloniales es erradicar todo rastro identitario de los pueblos. Sin el reconocimiento de una cultura que los une, no tienen una sociedad que los conecta y ratifica. No disponen de sus tierras, ahora invadidas por agentes externos, ni de sus elementos personalizadores que les convierten en ellos mismos. Los pueblos colonizados se transmutan en grupos de personas sin una identidad ni una tierra propia. Esta

despersonalización y eliminación de la identidad propia son dos de los efectos más notables y violentos del colonialismo, y es la práctica que está llevando a cabo Israel actualmente en tierras palestinas.

Con el propósito de, no solo suprimir la nación Palestina del mapa actual, sino también su historia del colectivo de la memoria futura se elimina y ataca sistemáticamente la cultura palestina: sus edificios históricos y religiosos, monumentos, viviendas, libros, muestras artísticas, etc.

Certifica Pappé que este maltrato de los lugares sagrados operado por Israel es una de las consecuencias más dolorosas del conflicto para el pueblo palestino, “en la que la tradición y la religión eran la principal fuente de solaz y consuelo para una gran mayoría. Los israelíes convirtieron las mezquitas de Majdal y Qisarya en restaurantes, y la de Beersheba en una tienda” (Pappé 2008, 288). Asimismo,

La geografía humana de Palestina en su conjunto se transformó forzosamente. El carácter árabe de sus ciudades desapareció con la destrucción de grandes secciones urbanas, como el amplio parque de Jaffa y los centros comunitarios de Jerusalén. Esta transformación estaba animada por el deseo de borrar la historia y la cultura de una nación y reemplazarla con una versión artificial de otra, de la que se suprimió toda huella de la población indígena. (Pappé 2008, 287)

En un intento de borrar todo rastro de la sociedad palestina, Israel con su importante influencia política y apoyo occidental, está deconstruyendo una historia canónica que lo sitúa en el centro y traslada Palestina, a la Otrredad, *al exterior*, no formando así parte de la nueva narrativa israelí.

La destrucción del patrimonio cultural palestino es uno de los temas recurrentes en las obras artísticas. El impacto que tiene en el colectivo palestino el hecho de ver su hogar íntegramente destruido va a ser explorado por los artista, así como los efectos de esto en la población: la sensación de apatridia (tras ser expulsados forzosamente de una casa a la que ya no pueden regresar puesto que no existe), problemas identitarios (no se reconocen con la identidad de la Palestina actual, al ser esta totalmente distinta a cuando vivían allí), sentimiento de no pertenencia (al no disponer de una casa a la que volver ni de un país que les espera), etc.

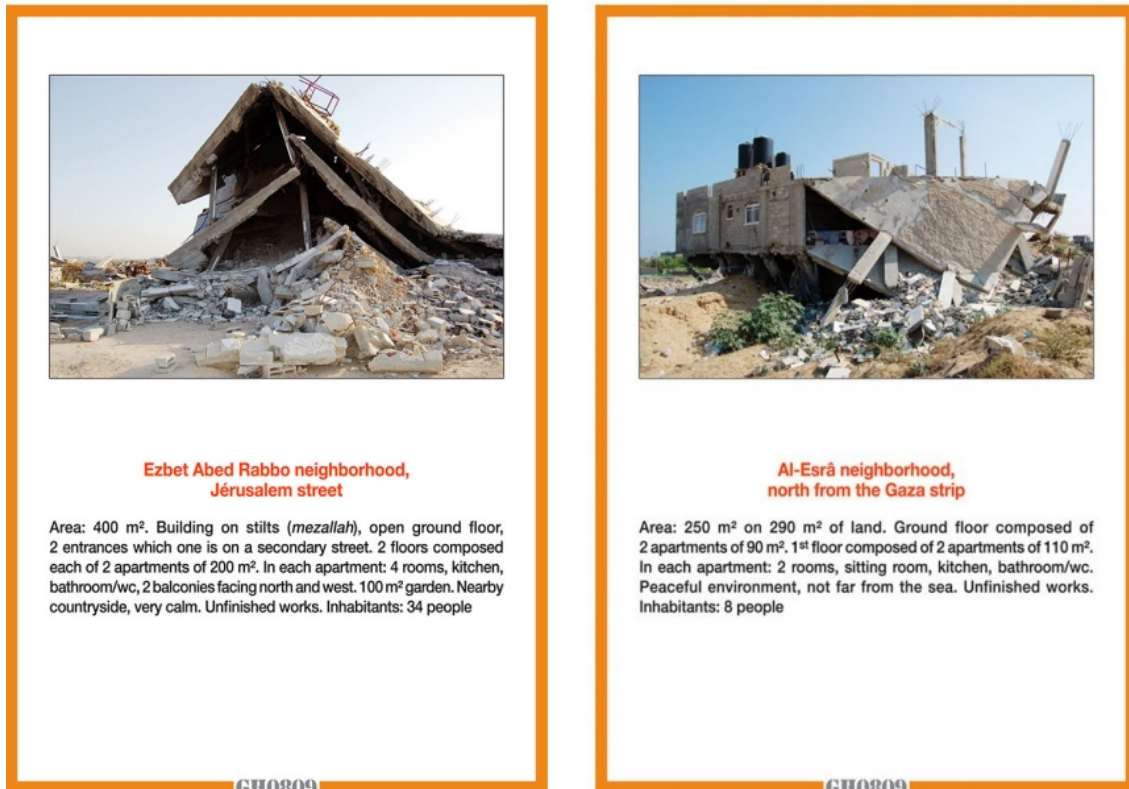


Figura 22. Detalle de dos de las fotografías de las edificaciones destruidas y el texto en tinte comercial que las acompaña. Serie *GH0809 #2* de Batniji. 2011. © Taysir Batniji.

El artista palestino originario de Gaza, Taysir Batniji, con su serie fotográfica / instalación *GH0809 #2* (2010), elaborada tras la operación militar israelí contra Gaza entre diciembre de 2008 y enero de 2009, refleja cómo quedó Gaza después de los ataques en los que murieron más de 1,300 palestinos: totalmente reducida a escombros. Las fotografías, realizadas por el periodista Sami al Ajrami debido a la incapacidad de Batniji de regresar a su lugar natal, muestran un primer plano en detalle de construcciones devastadas a consecuencia de los bombardeos de Israel. Batniji seleccionó veinte de estas imágenes y las exhibió imitando el formato y el diseño del escaparate de una inmobiliaria (Figura 23).

Las fotografías están acompañadas de descripciones detalladas de las edificaciones como, por ejemplo, la superficie del terreno, el número de habitaciones, la distribución de la casa o el número de habitantes. Batniji, con tintes irónicos, añadió también a la reseña comentarios como, ambiente pacífico y tranquilo, no lejos del mar, fachada incompleta, o colegios en el distrito, creando un drástico contraste entre las fotografías de los escombros y la positiva y comercial descripción realizada sobre estos (Figura 22). Una

forma de criticar y mostrar la realidad que sufren los palestinos en manos de Israel de una manera artística y escénica, sin abandonar el carácter político. A su vez, la instalación fotográfica de Batniji es una herramienta clara para exponer y preservar la historia del pueblo palestino y los acontecimientos contemporáneos, elaborando una contranarrativa al relato israelí que niega tanto las ciudades palestinas, como cualquier ataque bélico acometido sobre ellas.

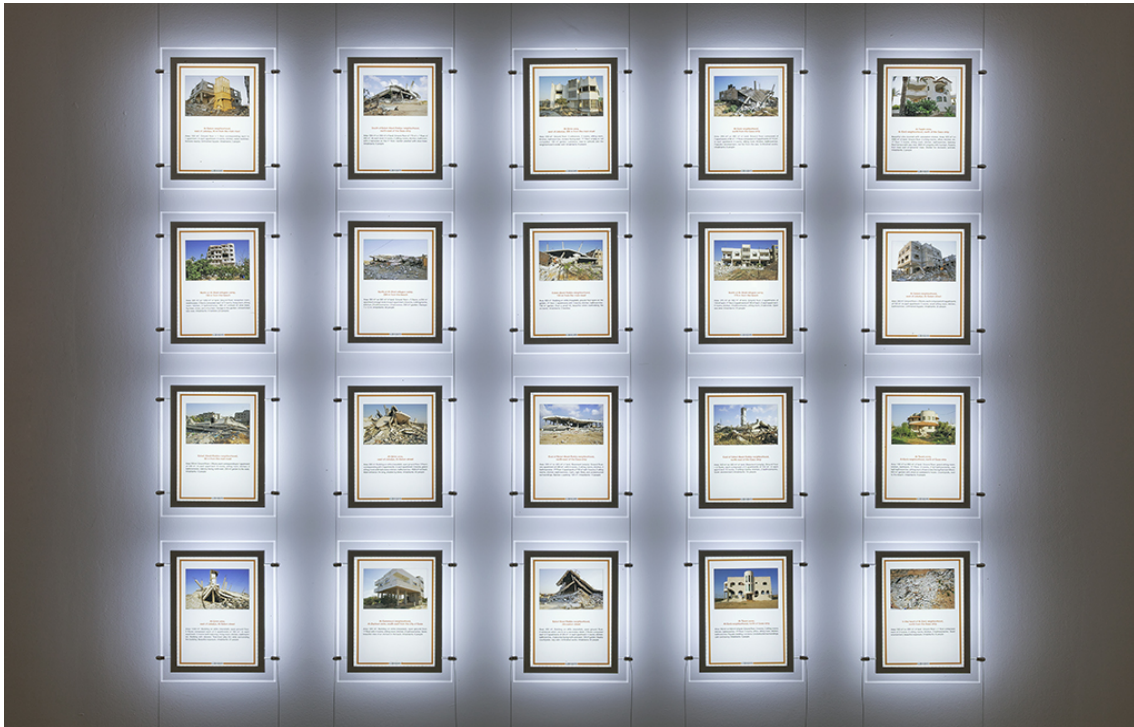


Figura 23. Muestra de la serie fotográfica instalada para la exhibición *From Gaza to American. Home Away from Home*, en Arles, imitando el escaparate de una inmobiliaria. 2018. © Taysir Batniji.

Con un enfoque más periodístico y bélico, Aissa Debbi también representa Gaza y las ofensivas que sufre el territorio, marcando su relación personal con este, a través de una serie de pinturas realizadas empleando tinta en papel y aceite en lienzo (Figura 24). Las imágenes encarnan la figuración que los medios de comunicación occidentales hacen sobre Gaza, los cuales únicamente muestran los conflictos bélicos y los ataques sobre el patrimonio.

Debido a la imposibilidad de Debbi de volver a su país natal, al igual que ocurría con Batniji, la única representación de su patria de la que dispone hoy en día es a través de este tipo de emisiones en los medios occidentales, emisiones de representaciones

deshumanizantes e impersonales de ataques militares a una población civil No Occidental.

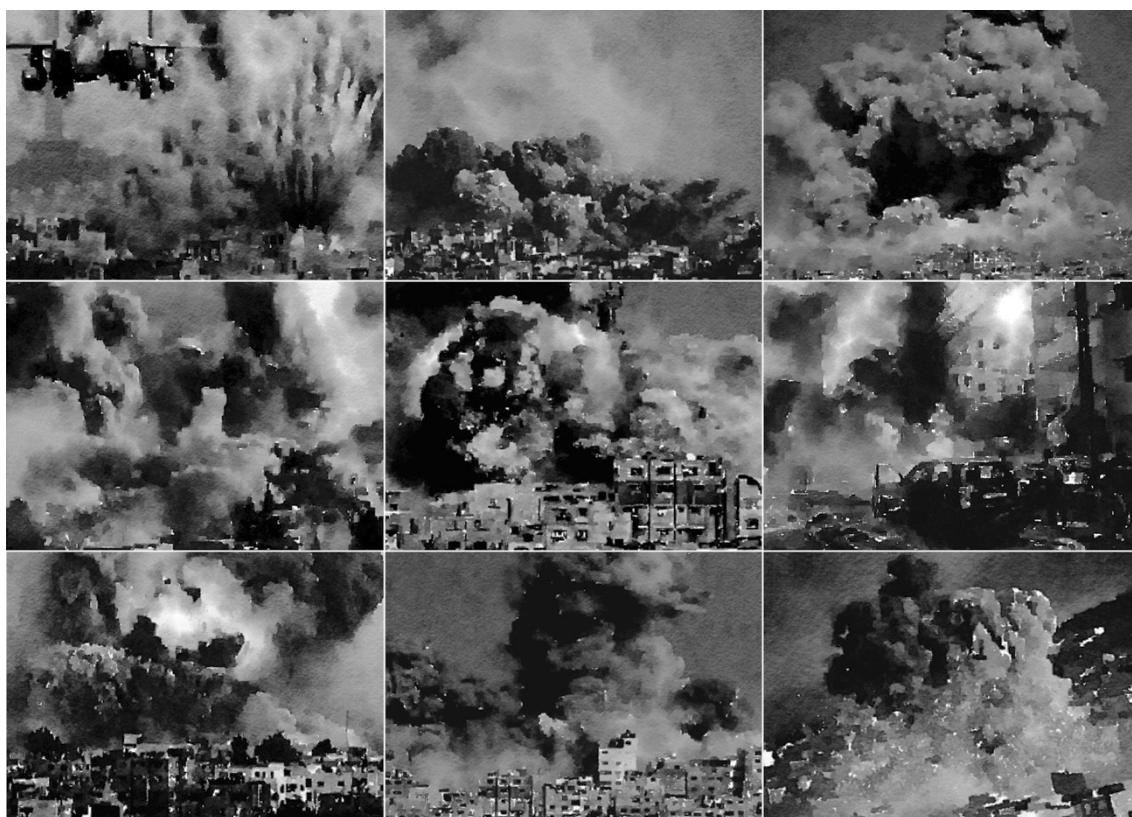


Figura 24. Nueve de las imágenes correspondientes a la serie *This is How I Saw, Gaza* de Aissa Debbi. 2019. © Aissa Debbi. Obtenida de The Palestinian Museum.

Debbi nos muestra las explosiones, la destrucción y las ruinas de los edificios palestinos a través de imágenes en blanco y negro en las que destaca el humo y el alto contraste. Es una llamada a la protección del patrimonio que se destruye a diario, pero también a la protección de la población palestina que sigue viviendo allí y son completamente vulnerables, al igual de vulnerables que los palestinos que tuvieron que huir y se han convertido en refugiados.

Tanto las obras de Taysir Batniji, como las de Aissa Debbi, no solo tratan la destrucción patrimonial, sino también la pertenencia, la identidad palestina y el exilio. La destrucción de su lugar de origen elimina, como hemos mencionado, parte de la identidad de los palestinos, y les deja con un sentimiento profundo de despertenencia al no tener una nación reconocida oficial a la que puedan llamar casa, y a la cual regresar.

Con un medio diferente a la fotografía, a través de la instalación y el monumento, la artista y activista palestina Emily Jacir conmemora y denuncia la disposición, y posterior destrucción, del territorio palestino por las fuerzas Israel en *Memorial to 418 Palestinian Villages which were Destroyed, Depopulated and Occupied by Israel in 1948* (2001) (Figuras 25 y 26). El título, *Monumento a 418 aldeas palestinas que fueron destruidas, deshabitadas y ocupadas por Israel en 1948*, ha sido cuidadosamente seleccionado por Jacir para enfatizar los actos bélicos acometidos sobre los pueblos palestinos, sin dejar lugar a dudas ni a interpretaciones erróneas sobre lo sucedido en 1948, ni tampoco a ningún tipo de embellecimiento o exotización de lo ocurrido. (Mykoniati 2020, s.p.)



Figura 25. *Memorial to 418 Palestinian Villages which were Destroyed, Depopulated and Occupied by Israel in 1948*, de Emily Jacir. 2001. © Museo Nacional de Arte Contemporáneo de Atenas.

La obra funciona como un monumento conmemorativo a los 418 pueblos palestinos arrasados por Israel el mismo año de la fundación de su Estado, así como a los habitantes de estas zonas, quienes se vieron forzados a abandonar su hogar para poder seguir con vida, convirtiéndose muchos de ellos en refugiados. Jacir bordó manualmente con la ayuda de más de 140 voluntarios de todas partes del mundo, Palestina incluida, los nombres de estas aldeas en una tienda usada por personas refugiadas. Los nombres fueron obtenidos del libro de Walid Khalidi, *All that Remains: The Palestinian Villages*

Occupied and Depopulated by Israel in 1948 (1992), el cual reúne un análisis detallado y profundo sobre los acontecimientos ocurridos en tierras palestinas en 1948.

El proceso de bordado duró más de tres meses, y durante este tiempo se creó un espacio de comunidad en el que tanto los colaboradores, procedentes de diferentes países, como la propia Jacir pudieron recordar, discernir y aprender sobre el conflicto entre Palestina e Israel (Mykoniati 2020, s.p.). El estudio de Nueva York donde se instaló la pieza sirvió para que aquellos exiliados en Nueva York o que estaban pasando por el trauma de la Intifada de ese momento, encontraran un espacio en el que sentirse seguros, lejos de la hostilidad y los miedos. (Gelardin, n.d. s.p.)

El proyecto coincidió con el alza de la Segunda Intifada (septiembre 2000), por lo que a pesar de que la tienda buscaba conmemorar a las aldeas destruidas 53 años atrás, la comunidad creada por Jacir también sirvió como un espacio en el que los palestinos pudieron estar unidos frente a lo que estaba pasando en su lugar natal en ese momento. Un memorial que no solo hace referencia al pasado, sino también a todos los actos de destrucción y expulsión que desde la instauración oficial de Israel se han perpetuado en territorio palestino. Es por ello por lo que Jacir ha decidido mantener el espacio de la entrada a la tienda en blanco, para añadir los nombres de todas las ciudades y zonas palestinas que han sido arrasadas por Israel (Figuras 25 y 26).

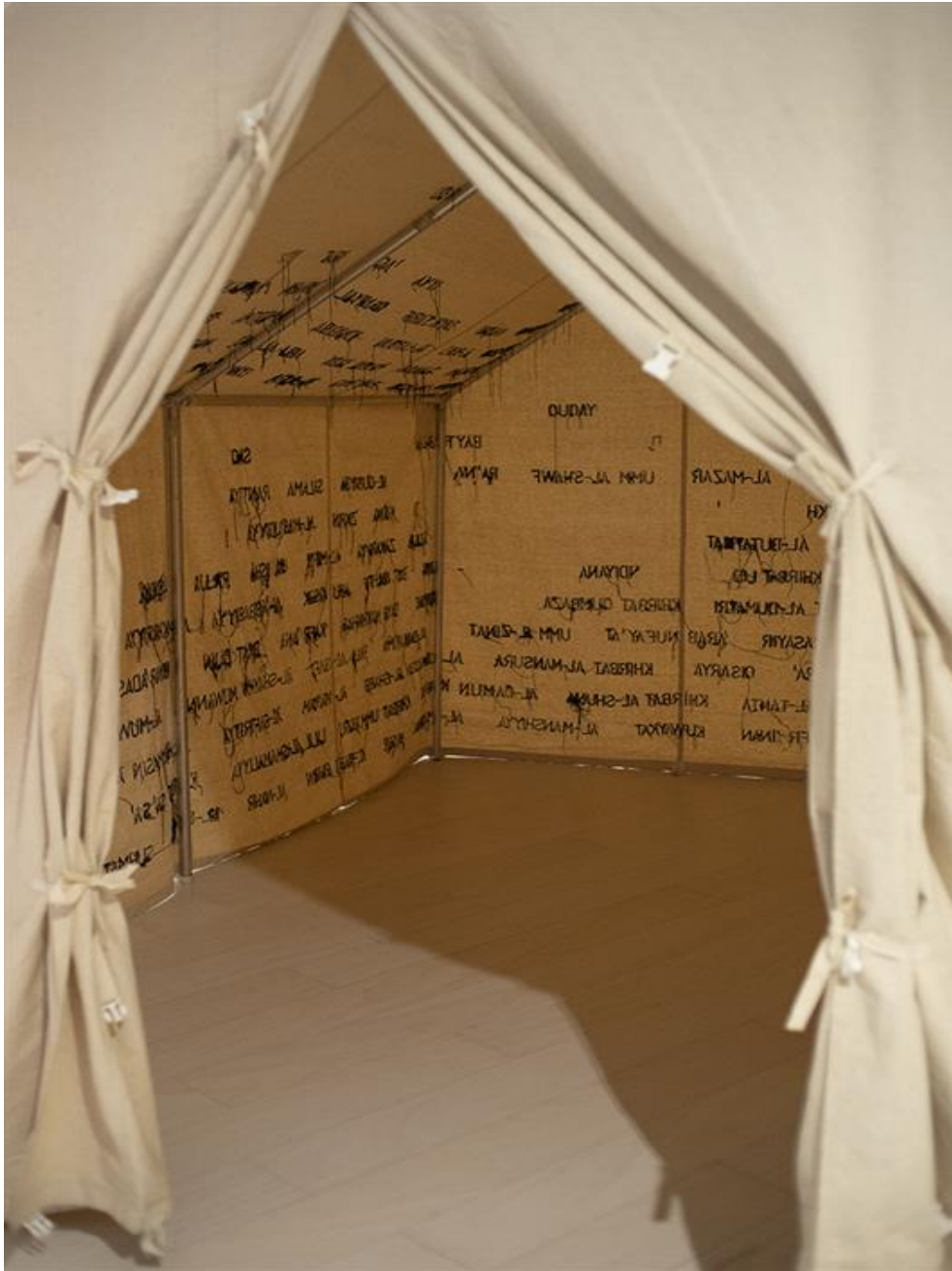


Figura 26. Memorial to 418 Palestinian Villages which were Destroyed, Depopulated and Occupied by Israel in 1948, de Emily Jacir. 2001. © Museo Nacional de Arte Contemporáneo de Atenas.

IDENTIDAD DE LA COMUNIDAD PALESTINA

Todas estas acciones de eliminación de la cultura y la historia palestina ocasionan en la comunidad un aumento del sentimiento de individualismo y el cese de una identificación con la, ahora fragmentada, identidad nacional palestina. A este trauma de la lucha palestina por su identidad se le suma la “profunda frustración de los palestinos [que] constituye la negación completa de los crímenes de los que estos hombres [israelís] eran responsables y el hecho de que, prácticamente desde 1948, su sufrimiento se haya ignorado por completo.” (Pappé 2008, 13). Un trauma añadido que Edward Said va a estudiar y que T.J.Demos comenta en su libro, *The Migrant Image*:

relacionado con ese trauma, como Edward Said ha argumentado de manera similar, está la continua amenaza de borrado en el presente, ocasionada por las narrativas excluyentes de Israel y la represión que acompaña y forma parte de su continua ocupación de los territorios palestinos: “Toda la historia de la lucha palestina tiene que ver con el deseo de ser visible”, escribe Said. “¿Recuerda la primera frase movilizadora del sionismo: 'Somos un pueblo sin tierra yendo a una tierra sin pueblo?' Se pronunciaba el vacío de la tierra y la inexistencia de un pueblo”. Debido a este borrado, las condiciones diaspóricas de los palestinos han implicado tanto un desorden en el tiempo como una desorientación en el espacio, lo que, señala Said, ha incapacitado estructuralmente el pensamiento histórico. (T.J. Demos 2013, 149)

El abandono por parte de la sociedad del pueblo palestino y la negación pública de su existencia concede una notable importancia a la creación de la comunidad en diáspora, en la cual los palestinos pueden crear una sociedad en la que sentirse reconocidos, entendidos y validados. El propio Edward Said comentaba que una de las razones por las que escribió su reconocida obra *Orientalismo* fue su propia experiencia personal, ya que “la vida de un palestino árabe en Occidente, particularmente en Estados Unidos, es descorazonadora. Existe en este país el consenso casi unánime de que políticamente no existe y si se le permite existir es como un estorbo o como un oriental” (Said 2008, 53).

Como germen de la exhibición *Home Away from Home* a la que posteriormente en 2018 también añadió la instalación de *GH0809 #2*, comentada anteriormente, Taysir Batniji, va a inmortalizar las comunidades diaspóricas palestinas en Estados Unidos a las cuales pertenece su familia reinstalada en el país, a través de una serie fotográfica ejecutada en 2017 y dividida en cuatro recopilaciones (Adam, *Home Away from Home, My American*

Cousins, Roots y Uncle Seleem's House). Batniji se sorprendió al descubrir durante sus estancias en Florida y California, que sus primos habían conservado los lazos y la relación con Palestina y su cultura, a través de la gastronomía, la vestimenta, las costumbres, etc. y se habían mantenido al día de los acontecimientos en tierras palestinas a través de los medios de comunicación y la prensa árabe (Figura 28).



Figura 27. Erigiendo la bandera palestina en su casa en Estados Unidos. Serie *Home Away from Home / My American Cousins*, de Taysir Batniji. 2017. ©Taysir Batniji

Al igual que ocurría con la cafetería de Nueva York fotografiada por Aissa Debbi y el Bazaar creado por Amiri, las comunidades de los primos de Batniji retratadas por este les permite divulgar y disfrutar de su cultura patria, así como sentirse representados y validados. La diáspora palestina tiene el inconveniente o dificultad añadida, como los teóricos han analizado, de que el pueblo palestino no es reconocido oficialmente de cara a Occidente y a Israel, por lo que la creación de una comunidad en diáspora es imprescindible para el colectivo palestino (Figura 21). Ante la pregunta de Taysir de si se sentía como en casa, Khadra, una de sus primas, le respondió que su hogar original es Palestina, pero California era su casa lejos de casa.

Las fotografías de Batniji tienen un carácter totalmente intimista y personal, y descubren el día a día de las familias y las costumbres árabes que mantienen aun lejos de Palestina. Son el claro ejemplo y reflejo de una comunidad diaspórica, muestran a los miembros de la diáspora con trajes palestinos tradicionales, el pañuelo árabe típico (Kufiyya), erigiendo la bandera palestina en el patio de su casa estadounidense (Figura 27), asistiendo a eventos culturales árabes (Figura 29), leyendo el diario árabe por las mañanas (Figura 28), cultivando plantas autóctonas palestinas en su jardín, en encuentros y quedadas con otros palestinos (Figura 21), etc.



Figura 28. Leyendo el periódico árabe. Serie *Home Away from Home / My American Cousins* de Taysir Batniji. 2017. ©Taysir Batniji

Se puede apreciar visualmente los lazos que esta comunidad mantiene con el lugar de origen y cómo esta relación conforma una parte significativa de su identidad, una identidad que ahora se ha visto modificada en parte por la cultura occidental estadounidense. Akram, otro de los primos protagonistas de las fotografías, confiesa a Batniji lo importante que es para él que sus hijos sean conscientes de sus orígenes, de su cultura, la religión y de sus raíces. (Taysir Batniji, n.d. s.p.)



Figura 29. Asistiendo a un evento cultural de temática árabe. Serie *Home Away from Home / Roots*, de Taysir Batniji. 2017. ©Taysir Batniji

Volviendo a las prácticas de eliminación de la cultura palestina que mencionábamos anteriormente, otro de los resultados de estas es la no existencia de un Museo Nacional de Palestina oficial que recoja la historia del pueblo palestino, de la nación y los elementos culturales que la conforman como tal. Israel no permite que en tierra santa de Jerusalén exista una institución dedicada a la comunidad palestina, ya que la exhibición de su cultura reafirmaría la existencia del pueblo autóctono y desmentiría la negación sistemática que están fomentando. No solo se oponen a la creación de un Museo Nacional, sino también a las organizaciones y eventos culturales enfocados en torno a la cultura palestina.

Ante esto, se ha erigido en Birzeit, Palestina, The Palestinian Museum (El Museo Palestino), una asociación no gubernamental, fundada y financiada por una ONG registrada en Suiza y con rama en Palestina cuya misión es, según explica la propia página del Museo, la producción y diseminación de experiencias de aprendizaje emancipadoras sobre Palestina, su gente y su historia a través de programas innovadores en Palestina y en el resto del mundo (The Palestinian Museum, n.d. s.p.).

Una de las primeras exposiciones que el Museo ha acogido en sus salas es *Terrenos íntimos: representaciones de un paisaje en desaparición*. Una exposición comisariada por Tina Sherwell y organizada en torno a nueve temas: Patrias y paisajes oníricos, Anhelo, Fragmentación, Miradores esquivos, Rastros de recuerdos, Arqueología del lugar, Distancia y todo lo que queda, El paisaje irreconocible, y La galería de cristal. La muestra explora, a través de la escultura, pintura, fotografía y video instalaciones, la evolución de la representación del paisaje palestino a lo largo de las décadas y cómo la relación de los artistas con él va cambiando, un cambio que se debe también a que una gran mayoría de estos artistas pertenece a la diáspora palestina tras haber tenido que abandonar su tierra.

La transformación del paisaje palestino en las últimas décadas es notable y radical, el propio Ilan Pappé comentaba cómo

La geografía humana de Palestina en su conjunto se transformó forzosamente. El carácter árabe de sus ciudades desapareció con la destrucción de grandes secciones urbanas, como el amplio parque de Jaffa y los centros comunitarios de Jerusalén. Esta transformación estaba animada por el deseo de borrar la historia y la cultura de una nación y reemplazarla con una versión artificial de otra, de la que se suprimió toda huella de la población indígena. (Pappé 2008, 287).

Al mismo tiempo que se modifica radicalmente todo el territorio palestino, la minoría palestina de Israel, la cual conforma únicamente un 17% de la población total, es forzada a vivir con solo un 3% de la tierra, de la cuál tan solo un 2% es edificable, pues el porcentaje restante fue calificado como tierra agrícola no edificable (Pappé 2008, 295).

El proyecto *Nation Estate* (2012) de Larissa Sansour, artista originaria de Jerusalén, surge a partir de este contexto de análisis y crítica a la expulsión de los palestinos de sus tierras y de su posterior confinamiento en ese escaso 2% del territorio. Consiste en un cortometraje de nueve minutos cuya idea nace, tal y como comenta la propia artista,

de la necesidad de un estado palestino viable. El hecho es que, si vas a Palestina ahora, verás que apenas queda espacio para un estado así, y te costará ver cómo un estado es siquiera posible. Vengo de Belén. Hoy, la ciudad está completamente rodeada de asentamientos, y cada vez que voy allí, se están acercando más y más, devorando lentamente la tierra en la que se suponía que se establecería un estado palestino. (Sheyma Buali 2014, s.p.).

Larissa Sansour relaciona la situación actual de Palestina con los problemas mundiales en general, y le sorprende ver que la sociedad no crea que lo que está sucediendo allí sea clave para los problemas mundiales, ya que para ella es la fuente de muchos de los desafíos globales contemporáneos y gran parte de la tensión contemporánea se podría relacionar con Medio Oriente y con cómo se ha alineado el poder en estos territorios. Para la artista, la realidad de Palestina es una continuación de

la colonización en otras formas y es uno de esos lugares donde la ley de colonización sigue siendo válida por alguna razón y eso hace que lo que está sucediendo allí sea aceptable para la llamada 'comunidad internacional', cuando no sería aceptable en otro lugar. (en Sheyma Buali 2014, s.p.)

A consecuencia de los cambios drásticos que el territorio de Palestina ha sufrido en las últimas décadas, los artistas palestinos sienten un deber moral por documentar el paisaje y representarlo, ya que lo que está hoy podría no estar mañana. El paisaje urbano ha cambiado completamente de una generación a otra, secuela directa de un proceso de ocupación, y esto ha generado una obsesión en los artistas por documentar todos esos cambios y su entorno. La propia Sansour reconoce que comenzó a trabajar artísticamente con vídeo y fotografía ya que no se puede cuestionar la representación de la realidad que se realiza a través de estos medios, a diferencia de otros como la pintura, al quedar todo registrado en cinta. (Sheyma Buali 2014, s.p.)

La responsabilidad moral de los artistas de reflejar una realidad que está completamente cargada de violencia y trauma está ligada a la inmoralidad que supone sobreestetizar una opresión que está sucediendo actualmente, un imperativo que va a producir una imagen especular de la realidad pero que no va a dejar mucho espacio para vislumbrar soluciones a la situación (Que 2018, 125). Es por esto por lo que *Nation Estate* con su estética futurista de ciencia ficción es totalmente novedoso y relevante, no solo porque desafía la imaginación popular que afirma que todo el arte palestino está marcado por el sufrimiento y la dramatización, sino porque continua el linaje de la tradición narrativa de ciencia ficción de la historia árabe (Que 2018, 127).



Figura 30. Fotograma de *Nation Estate*, de Larisa Sansour, con Sansour observando el directorio del edificio. 2012. © Larisa Sansour.

A través de la ciencia ficción y con un tono irónico humorístico, semejante al de los anuncios de inmobiliaria de Batniji, *Nation Estate* va a dar solución a la falta de espacio

físico para la fundación de una nación Palestina tras la confiscación de las tierras palestinas por parte de Israel. Esta enmienda es la creación de un estado erigido verticalmente como un rascacielos, un edificio en el que cada planta va a acoger ciudades palestinas (Jerusalén, Gaza, Belén, etc.), servicios públicos, instituciones, ONG, el Mar Muerto, etc. (Figura 30) y en el que se va a reproducir una versión fiel de Palestina, pero congregada dentro de un inmueble concreto.



Figura 31. Fotograma de *Nation Estate*, de Larisa Sansour. Los edificios históricos y el patrimonio se presentan como si estuviesen en un museo. 2012. © Larisa Sansour.

Un inmueble que aún se ubica dentro del Estado de Israel, y cuyo acceso al mismo está, al igual que sucede en la realidad, totalmente regulado a través de controles electrónicos (huellas dactilares, escáneres oculares), revisión de pasaportes y tarjetas de identificación codificadas. La nación-estado de Sansour es una solución, pero dista de ser una solución idílica. Por un lado, los habitantes de la Palestina vertical carecen de rasgos identitarios: la vestimenta recuerda a un uniforme monocolor, no interactúan entre ellos, los apartamentos son totalmente minimalistas sin ningún rasgo personal, la comida es

preseleccionada y precocinada, etc.; y por otro, los edificios sagrados e históricos se presentan frente a un fondo totalmente blanco immaculado e iluminado, recordando a la estética de un museo (Figura 31). Un museo creado por Occidente para aglomerar y conservar a Palestina, a la Otredad. De forma que, la obra puede leerse también como un guiño a los principales museos europeos fundados gracias al saqueo de las culturas orientales, africanas, nativo americanas, etc.

Los habitantes del rascacielos de Sansour no cuentan con libertad de movimiento fuera de su edificio para poder acceder andando a los territorios abyectos (Figura 32). La expulsión de los palestinos por parte de Israel tiene aquí un gran éxito, pues consiguen excluir a toda la población autóctona, incluyendo edificios, instituciones y organismos, a un único edificio altamente vigilado. Situación que se asemeja a la actual zona de Gaza, uno de los pocos emplazamientos a los que han sido relegados los palestinos y que recuerda a una prisión al aire libre, de la cual los palestinos no pueden salir libremente y cuyo acceso y vida diaria está controlado por las fuerzas israelíes. Comenta Carol Que en su análisis sobre el cortometraje de Sansour que el edificio rascacielos sería una elaboración de un sistema carcelario de alta seguridad que realiza un falso paradigma de paz, llevándolo incluso al extremo de presentarse como un contenedor arquitectónico totalmente sellado. (Que 2018, 134).



Figura 32. Fotograma de *Nation Estate*, de Larisa Sansour. Sansour observa los territorios israelíes a los cuales no puede acceder desde el edificio palestino. 2012. © Larisa Sansour.

La limitación de movimiento que ha sido impuesta a los palestinos les impide llevar a cabo una vida normal. Acciones tan rutinarias y básicas como ir a comprar o visitar a

familiares, son actos inimaginables para aquellos palestinos cuya circulación por los territorios que ahora ocupa Israel está totalmente controlada y restringida. La artista Emily Jacir, quien sí dispone de libertad de movimiento al tener pasaporte americano, se propuso cumplir los deseos de los palestinos que tienen un acceso limitado, o directamente no tienen acceso, a los territorios ahora intervenidos por Israel.

Frente a la escalada de puestos de control, fronteras y límites territoriales que se ha producido en las últimas décadas en toda Palestina, Jacir busca poner el foco de atención en la existencia de la comunidad palestina, la cual está completamente coartada y obstaculizada. La artista lanzó una pregunta a los palestinos que viven fuera de los territorios ahora israelíes, “If I could you anything for you, anywhere in Palestina, what would it be?” (“si yo pudiera hacer algo por ti, en cualquier lugar de Palestina, ¿qué sería?”). Las respuestas que recibió y sus posteriores acciones para hacer las peticiones realidad son las protagonistas de su proyecto *Where We Come From* (2001-2003).

Where We Come From es una instalación fotográfica en la que la palabra tiene gran importancia, ya que las imágenes tomadas por Jacir van acompañadas de las solicitudes hechas por los palestinos a la artista y la razón por la que no las podían llevar a cabo ellos mismos. La división entre el deseo y la imposibilidad está implícita en la lógica formal de la instalación y en la separación física entre los paneles del texto y las fotografías, evocando, por un lado, el deseo de una persona palestina exiliada, y por otro, la actuación de una artista con pasaporte americano.

Tanto los textos, impresos en inglés y en árabe, como las fotografías, reflejan el dolor, la lucha diaria y la pérdida sufrida por la comunidad palestina, la cual únicamente busca cubrir sus necesidades humanas diarias básicas. Unas necesidades y unos deseos que para los participantes de *Where We Come From*, deben ser sustituidos por una fotografía, al ser lo máximo que pueden llegar a conseguir de las tierras que eran su hogar.



Go to the Israeli post office in Jerusalem and pay my phone bill.

I live in Area C, which is under full Israeli control, so my phone service is Israeli. In order to pay my phone bill, I must go to an Israeli post office, which does not exist in my Area C. I am forbidden from going to Jerusalem, so I am always looking for someone to go and pay my phone bill.

- Mahmoud
Born in Fowar Refugee Camp, Hebron
Living in Kufar Aqab
Palestinian Passport with West Bank I.D.
Father and Mother from Iraq al-Manshiya
(both exiled in 1948)

إذهبي إلى مكتب البريد الإسرائيلي في القدس و ادفعي فاتورة هاتفي.

التي أعيش في منطقة (ج) - وهي تحت السيطرة الإسرائيلية الكاملة، وعليه فإن خدمات الهاتف التي أشقها إسرائيلية. وحتى أتمكن من دفع فاتورة الهاتف يتوجب علي الذهاب إلى مكتب البريد الإسرائيلي. وهذا غير متوفر في مناطق (ج) - و بما أنني ممنوع من الذهاب إلى القدس، فأنتي دائما تبحث عن شخص ما يستطيع الذهاب لدفع فاتورة الهاتف نيابة عني.

- محمود
من مواليد مخيم الفوار في الخليل، و يعيش في كفر عقب
جواز سفر فلسطيني و عبوية صفراء - غربية
الأب والأم من عراق المنشية
(تغيباً عام ١٩٤٨)

Figura 33. *Where We Come From*, de Emily Jacir. 2001-2003. Jacir pagando la factura del teléfono a Mahmoud en una oficina situada en territorio controlado israelí al que Mahmoud no tiene derecho a acceder. © Emily Jacir.

Las peticiones, muy variadas, que Jacir pudo cumplir van desde visitar la tumba de su madre (Figura 34), pagar la factura del teléfono móvil puesto que la oficina más cercana está ubicada en territorio israelí restringido (Figura 33), comer platos típicos, visitar la casa de la infancia, conseguir fotos actuales de la familia, hasta tener una cita con una chica de Jerusalén con la que el interesado hablaba por teléfono. T.J. Demos expone como Jacir,

En lugar de retratar a los palestinos que respondieron a su consulta, hace evidente sus ausencias visuales y, por lo tanto, alegoriza su estatus político privado, un estatus decretado por la ley israelí, impuesto por fronteras y puestos de control, y aplicado gracias

al poder militar. Implicando un paralelismo entre la privación de derechos políticos y el borrado representativo, *Where We Come From* confronta el aparato opresivo de control espacial en el que estos sujetos palestinos están enredados. (T.J. Demos 2013,104)



Go to my mother's grave in Jerusalem on her birthday and put flowers and pray.

I need permission to go to Jerusalem. On the occasion of my mother's birthday, I was denied an entry permit.

• Munir
Born in Jerusalem, living in Bethlehem
Palestinian Passport and West Bank I.D.
Father and Mother from Jerusalem
(both evicted in 1948)

Notes: When I visited the grave of his mother, I was surprised to see a circle of tourists surrounding a grave nearby. It was the grave of Oskar Schindler. Buried next to a woman whose son living a few kilometers away is forbidden paying his respects without a permit. There were many graves that had smashed crosses and sculptures of the Virgin Mary destroyed. The caretaker of the cemetery told me that Jewish extremists had raked the cemetery, and demolished many of the graves. He showed me the ones he fixed.

زوري قبر والدتي يوم عيد ميلادها و صلي
و ضععي الزهور على قبرها.

كنت بحاجة لتصريح للذهاب إلى القدس في
يوم عيد ميلاد والدتي، ولكن تم رفض منتهي
التصريح.

- منير -
من مواليد بيت لحم، و يعيش في بيت لحم
جواز سفر فلسطيني / هوية مشقة عربية
الأب و الأم من القدس
(تقريباً عام 1948)

ملاحظة: عندما وصلت قبر والدتي فوجدت بركة منسوبة من السياح يحيطون بقبر قريب. كان ذلك قبر أوسكار شيندلر، الرمان الذي يعرف الآن بمزارع السيدة التي لا يستطع والدها الصليبي الزيارة بدون التصريح على تصريح. لقد وجدت العديد من الصلبان و تماثيل السيدة مريم العذراء، مدمرة. قال لي حارس المقبرة إن مجموعة من اليهود المتطرفين هاجموا المقبرة ودمروا العديد من القبور. لقد أزالوا الصلبان و التماثيل التي ألقاها إلى مؤامرية.

Figura 34. *Where We Come From*, de Emily Jacir. 2001-2003. Jacir visita la tumba de la madre de Munir en Jerusalén, sitio al que Munir debe pedir un permiso a Israel para poder acceder. © Emily Jacir.

Actos mundanos que Occidente realiza sin pensar, y que para las personas palestinas suponen poner su vida en peligro. Jacir comenta respecto a esto la sorpresa que sintió cuando, visitando la tumba de la madre de Munir, se encontró a un grupo de turistas visitando la tumba de Oskar Schindler, situada al lado. La cruel ironía de un mundo en el que una persona palestina necesita pedir permiso estatal a Israel para poder visitar el cementerio, mientras que los turistas pueden entrar y salir del territorio a su antojo.

CONCLUSIONES

Como hemos visto a lo largo de los diferentes epígrafes de este trabajo, el arte tiene un papel fundamental en la realidad social y artística contemporánea. Es una herramienta imprescindible tanto para reflejar y representar a colectivos marginalizados y olvidados por Occidente, como son las mujeres refugiadas y las personas apátridas (a través de, por ejemplo, la creación de un pasaporte para las personas sin Estado), como para mostrar la realidad a la que se enfrentan millones de personas durante los desplazamientos humanos.

Unos desplazamientos humanos que, lejos de disminuir, aumentan y que dejan impresa una huella profunda en las personas desplazadas. Una huella que va a afectar a su sentimiento de no pertenencia y a su identidad, la cual se presenta ahora fragmentada y condicionada, tanto por el lugar de origen como por el de destino, al haber perdido su hogar y al no adaptarse completamente en el nuevo país. Una situación que fomenta que la comunidad que se origina en el país de destino, entre las personas cuya cultura de origen es la misma, sea imprescindible para mantener o forjar la identidad y la supervivencia diaria de sus integrantes.

Esta comunidad diaspórica se sustenta en la cultura compartida y en los entornos y eventos sociales en los que se reúnen para disfrutar de ella. Una unión respaldada también por los recuerdos de la patria, la memoria y la nostalgia del hogar. Las características de la diáspora son claves para entender la existencia y el funcionamiento de esta y poder diferenciarla de cualquier asentamiento o grupo común de migrantes. La cultura es el pilar fundamental de este término, al igual que la relación que se mantiene con el lugar de origen, que va a ser representado siempre con tintes de idealización, nostalgia y deseo, un deseo de retorno que a veces no es posible de cumplir.

La diáspora contemporánea, surgida juntamente e impulsada por el proyecto de la modernidad, no ha terminado, es un efecto secundario irrevocable de los desplazamientos

humanos, desplazamientos voluntarios, pero sobre todo forzados, que afecta incluso a las generaciones venideras.

El arte en la diáspora puede ser ejecutado únicamente por aquellas personas que pertenecen a la diáspora, ya que es una expresión y una manifestación de su existencia y e identidad. Una identidad que, como decimos, está irrevocablemente condicionada por el desplazamiento, la comunidad a la que ahora pertenecen y a la cultura que han dejado atrás.

Como vimos en las fotografías de Aissa Debbi, la cafetería árabe es un enclave en el que los miembros de la diáspora árabe de Nueva York se sienten integrados y aceptados dentro de un país que los trata como extraños. Al igual que sucede con el Bazaar de Hangama Amiri, quien crea dentro de una galería Occidental un espacio único y personal que evoca a su hogar, su identidad y sus recuerdos, en el que las personas afganas se pueden sentir como en su propia casa.

A diferencia del arte de la diáspora, el arte que evoca a los refugiados puede ser realizado por cualquier persona que no sea refugiado o que no haya vivido la experiencia de los desplazamientos. Es un arte dirigido a reflejar la realidad de los millones de personas refugiadas y a enseñarle a Occidente aquellas situaciones de las que es partícipe, pero prefiere obviar.

El arte que trata con refugiados o migrantes puede caer en la problemática de perpetuar los estereotipos que Occidente le ha conferido a Oriente, así como en la falsa creencia de que los refugiados necesitan la ayuda de Occidente para existir. La premisa, por ejemplo, de darle “una voz a los refugiados”, muy empleada en las obras artísticas, parte de la noción de que estas personas no tienen una voz pero que Occidente tiene la capacidad y el poder para dársela. Los refugiados, los desplazados, los apátridas sí tienen una voz. La solución es que Occidente esté dispuesto a oírlos cuando estas personas decidan contar su experiencia personal en sus términos.

Por otro lado, el continuo empleo de los objetos de salvamento (el barco, el chaleco, la tienda de campaña) como símbolo de los refugiados no permite la heterogeneidad de

estos, al seguir representándolos como una masa homogénea con las mismas vivencias, desgracias y tragedias. Cuando luego las personas refugiadas en la vida real no se ajustan a estos estereotipos dramatizados, no podemos concebir a esa persona como refugiada. Se da este caso con el teléfono móvil, un objeto imprescindible para las personas durante los desplazamientos para poder seguir en contacto con su familia y con el punto de apoyo en el lugar de destino, si tienen uno. No obstante, cuando una persona refugiada aparece en los medios de comunicación con un teléfono, las respuestas a dicha imagen son de crítica: la sociedad Occidental no admite en su imaginario que una persona refugiada pueda tener un teléfono móvil y que aun así necesite asistencia externa para poder huir de un conflicto o situación bélica. Lo mismo sucede cuando vemos en el campo de refugiados a niños o grupos de jóvenes cantando y riendo, son imágenes y representaciones que no se acercan a las representaciones dadas durante años por los medios de comunicaciones y que Occidente no acepta como válidas.

Ante este aumento de representaciones artísticas, algunas con una producción cuestionable, no es de extrañar que RISE, el colectivo de Refugiados y Solicitantes de asilo de Australia haya elaborado un listado con diez cosas que todo artista que no pertenezca al colectivo migrante debe tener en cuenta a la hora de realizar arte que implique a la comunidad de refugiados. El manifiesto urge al artista a reconocer su propio privilegio y a interrogar críticamente su intención, así como a recordar que las personas no son un producto ni se pueden reducir a un único problema, pueden hablar de más cosas aparte de su experiencia migratoria. También pone sobre la mesa que la participación no es siempre progresiva y que el arte, como bien se sabe, no es neutro, pues al haber sido la comunidad de refugiados totalmente politizada, cualquier muestra artística que refleje a personas refugiados va a ser considerada inherentemente política (CANAS 2015, s.p.). Unos principios y recordatorios que considero clave para cualquier artista que desee trabajar con los refugiados o mostrarle a Occidente la situación de estas personas.

Vimos el caso del documental de *Clouds Over Sidra*, el cual sumerge al espectador en el campo de refugiados de Za'atari gracias a la realidad virtual con el objetivo de que sienta compasión y se decida a colaborar con las organizaciones humanitarias y, como se comprobó con las encuestas, funcionó. Un ejemplo claro de cómo el público Occidental no comprende lo que sucede fuera de su Cúpula, recordando a Zizek, hasta que esto no

es introducido a la fuerza dentro de ella. Al igual que ocurre con la instalación de Bruguera, que fuerza al espectador a llorar para intentar reeducarle a sentir *algo* por el Otro.

Respecto al tema de Palestina, el cual cierra el trabajo, veo imprescindible remarcar la importancia de la cultura y el papel que esta ejerce para formar comunidad. Las prácticas colonizadoras de Israel intentan imponer su narrativa y erradicar del colectivo universal la memoria de Palestina y de su pueblo, pero el arte tiene el potencial para generar una potente contranarrativa y reivindicar el reconocimiento de estas personas originarias de las tierras palestinas, ahora ocupadas prácticamente en su totalidad por el régimen de Israel.

Unas representaciones artísticas que sirven para inmortalizar los acontecimientos sufridos por el pueblo palestino y sus territorios, así como su existencia. El documental de Joreige *A Journey*, le da una oportunidad a su abuela palestina para que narre cómo vivió la declaración de Israel como Estado en 1948 y las represalias y ataques que siguieron este hecho, una ocasión que no se da en los medios de comunicación occidentales que apoyan la narración israelí.

Esta negación del sufrimiento palestino ha tenido un importante efecto en la identidad de las personas palestinas, un trauma que se suma al de tener que abandonar su hogar y no poder regresar nunca a él. Estos sentimientos de pérdida, no pertenencia y de identidades en peligro (debido a la erradicación cultural que Israel está llevando a cabo) hacen que la unión de la comunidad palestina en la diáspora sea tan importante. La comunidad diaspórica árabe se sustenta en los mismos pretextos que cualquier diáspora, pero adicionalmente, también les sirve principalmente para ratificar su existencia frente a un mundo que se la niega.

El tema de Palestina, particularmente, me genera un gran interés, así como el potencial que tiene el arte para poder ayudar a una comunidad entera de personas a reivindicar su identidad frente a los poderes que, siguiendo intereses económicos y políticos, niega su existencia y cualquier acto bélico acometido sobre ella.

A lo largo de este trabajo descubrí nociones relacionadas con la Otridad y con las relaciones de poder de las que yo, persona blanca de Occidente, soy partícipe. También la existencia de un mundo artístico que va mucho más allá de lo que los Museos y las Instituciones nos han impuesto, y que merece totalmente la pena descubrir. Queda mucho por hacer como sociedad para eliminar los problemas que nos venden, erróneamente, como propios e inherentes a un mundo globalizado, pero con la ayuda de la sociedad y del arte contemporáneo, estamos más cerca. Un arte contemporáneo que cada vez es más político, más crítico, más reivindicativo y más de los ciudadanos, en vez de estar sometido al poder y a la Academia.

La realización de *Diáspora y Refugiados. Desplazamientos Humanos e Identidad en el Arte Contemporáneo* ha supuesto un antes y un después en mi vida tanto profesional como personal. Espero que este trabajo sea solo el principio de mi investigación sobre la situación de las personas refugiadas, los desplazamientos humanos y la diáspora, y que pueda continuar analizando la relación entre el arte y la vida. Asimismo, espero poder colaborar de primera mano con las organizaciones de cooperación y humanitarias que - aunque son un parche dentro de esta situación — como mencionábamos en el epígrafe de los Apátridas—, intentan que la realidad de todas las personas independientemente del lugar en el mundo en el que se encuentren, vaya a mejor. Y finalmente, si con este trabajo consigo arrojar luz sobre la cuestión de Palestina y el porqué de su situación, daré mi misión por cumplida.

BIBLIOGRAFÍA

- ACNUR. 2001. “Protección de los refugiados. Guía sobre el Derecho Internacional de los Refugiados”. *Guía Práctica para Parlamentarios Número 2*. Disponible en <https://www.acnur.org/fileadmin/Documentos/Publicaciones/2012/8951.pdf>
- ACNUR. 2017. “‘Este es nuestro hogar’ Las minorías apátridas y su búsqueda de la ciudadanía”. Noviembre 2017. Disponible en <https://www.refworld.org/es/docid/5a8b11ac4.html>
- ACNUR. 2018. “ACNUR y AECID inauguran la exposición ‘Apátridas. El laberinto de los invisibles’ en CaixaForum Madrid”. *ACNUR*. 4 noviembre 2018. <https://www.acnur.org/noticias/noticia/2018/11/5bec425d4/acnur-y-aecid-inauguran-la-exposicion-apatridas-el-laberinto-de-los-invisibles.html>
- ARTSCAPE. 2017. “The Sidra Project at Meet the Media Guru Event”. *Artscape*. 24 febrero 2017. <https://www.artscape.ca/2017/02/24/the-sidra-project-at-meet-the-media-guru/>
- ARDA, Balca. 2019. “Contemporary art on the current refugee crisis: the problematic of aesthetics versus ethics”. *British Journal of Middle Eastern Studies* vol. 46, n.2: 310-327. DOI: 10.1080/13530194.2019.1569307
- BATNIJI, Taysir. Página web personal. 2017. <http://www.taysirbatniji.com/project/home-away-from-home-roots-2017/>
- BBC NEWS. 2015. “10 moving photos of Europe’s migrant crisis”. *BBC News*. 4 septiembre 2015. <https://www.bbc.com/news/magazine-34137358>
- BBC NEWS. 2018. “Tania Bruguera en la Tate Modern: la instalación de arte que literalmente te hace llorar”. *BBC News*. 3 octubre 2018. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-45730527>

- BIRI, Despina. 2016. "Ai WeiWie & The Aestheticization of Refugees". *Greek Left Review*. 6 febrero 2016. <https://greekleftreview.wordpress.com/2016/02/06/ai-weiwei-the-aestheticization-of-refugees/>
- BLOMFIELD, Isobel & Caroline Lenette. 2018. "Artistic Representations of Refugees: What Is the Role of the Artist?". *Journal of Intercultural Studies* vol.39, n.3: 322-338. DOI: 10.1080/07256868.2018.1459517
- BRUNEAU, Michel. 2010 "Diasporas, transnational spaces and communities". En *Diaspora and Transnationalism. Concepts, Theories and Methods*, editado por Rainer Bauböck y Thomas Faist, 35-50. Amsterdam: Amsterdam University Press. ISBN 978 90 8964 2387.
- BUALI, Sheyma. 2014. "The State of a Nation. Larissa Sansour in conversation with Sheyma Buali". *Ibraaz 007*. 8 mayo 2014. <https://www.ibraaz.org/interviews/125>
- CAMBRIDGE DICTIONARY. "Asylum Seeker". *Cambridge Dictionary*. Visitado 2 junio 2021. <https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles/asylum-seeker>
- CANAS, Tania. 2015. "10 things you need to consider if you are an artist not of the refugee and asylum seeker community – looking to work with our community". *RISE Refugee*. 5 octubre 2015. <https://www.riserefugee.org/10-things-you-need-to-consider-if-you-are-an-artist-not-of-the-refugee-and-asylum-seeker-community-looking-to-work-with-our-community/>
- DEBBI, Aissa H. 2011. "Who I am, Where I come from, and Where I am going. A critical study of Arab Diaspora as Creative Space". Universidad de Southampton, Winchester Escuela de Arte. Tesis Doctoral. Disponible en [https://eprints.soton.ac.uk/345560/1/Final PhD thesis - Aissa Debbi.pdf](https://eprints.soton.ac.uk/345560/1/Final%20PhD%20thesis%20-%20Aissa%20Debbi.pdf)
- ELKAMEL, Sara. 2013. "Otherwise Occupied: An Alternative Palestine in Venice". *Portside*. <https://www.portside.org/2013-06-29/otherwise-occupied-alternative-palestine-venice>
- FAIST, Thomas. 2010. "Diaspora and transnationalism: What kind of dance partners?". En *Diaspora and Transnationalism. Concepts, Theories and Methods*, editado por Rainer Bauböck y Thomas Faist, 9-34. Amsterdam: Amsterdam University Press. ISBN 978 90 8964 2387.

- GELARDIN, Chiara. “Memories in Exile”. *Gustavus*. Visitado 5 julio 2021.
<http://homepages.gac.edu/~lwren/AmericanIdentitiesArt%20folder/AmericanIdentitiesArt/JacirEmily.html>
- GIACOPINI, Alessandra. 2021. “Women’s Business. On memories, bazaars and Afghan feminism: a conversation with Hangama Amiri”. *Nero*. 8 enero 2021.
<https://www.neroeditions.com/womens-business/>
- GUHA, Ranajit. 2011. “The Migrant’s Time”. En *The Migrant’s Time. Rethinking Art History and Diaspora*, editado por Saloni Mathur, 3-9. EEUU: Sterling and Francine Clark Art Institute.
- HALL, Stuart. 2013. “Occidente y el resto: discurso y poder”. Traducido por Ana Díaz. En *Discurso y poder en Stuart Hall*, editado por Ricardo Soto, 49-112. Perú: Melgraphic E.I.R.L.
 Disponible en <https://www.unicauca.edu.co/ublogs/seminariopensamiento/wp-content/uploads/sites/3/2014/09/occidente-y-el-resto.pdf>
- HALL, Stuart. 2019. *Essential Essays. Identity and Diaspora*. Editado por David Morley. Londres: Duke University Press.
- HAMMOUD, Ahmad. 2015. “Nationality n/a: Passport for the Stateless”.
<https://hammoud3000.com/Nationality-n-a-Passport-for-the-Stateless>
- HORSTI, Karina. 2018. “Refugee testimonies enacted: voice and solidarity in media art installations”. *Popular Communication*. DOI: 10.1080/15405702.2018.1535656
- HORVAT, Srečko. 2020. “Poesía del futuro: ‘The Leftovers’ en Europa”. *Ethic*. 22 julio 2020. <https://ethic.es/2020/07/poesia-del-futuro/>
- KELISHADI, Taraneh. 2021. “Dibujando hogar y esperanza. Hangama Amiri reflexiona sobre cómo es crecer como refugiada afgana, convertirse en artista canadiense y crear el emoji para el Día Mundial del Refugiado”. *ACNUR*. 14 junio 2021.
<https://www.acnur.org/noticias/historia/2021/6/60c795764/dibujando-hogar-y-esperanza.html>

- KABIR, Raiyan y Jeni Klugman. 2019. “Closing Economic Gaps to Benefit All”. *Unlocking Refugee Women’s Potential. Rescue Works*. Disponible en <https://www.rescue.org/sites/default/files/document/3987/reportrescueworksunlockingrefugeewomenspotential.pdf>
- KENNY, KEVIN. 2013. *Diaspora: A very short Introduction*. Reino Unido: Oxford University Press. ISBN-13: 978-0199858583. iBooks.
- KOTO. 2018. “‘Refugee art’: Who is representing, who is categorizing?”. *Migration Research. Group*. 24 junio 2018. <https://migrationresearchgroup.wordpress.com/2018/06/24/refugee-art-who-is-representing-who-is-categorizing/>
- LATOURE, Bruno. “La Europa Refugio”. *Ethic*. 8 mayo 2019. <https://ethic.es/2019/05/la-europa-refugio/>
- MERCER, Kobena, 2011. “Erase and Rewind: When Does Art History in the Black Diaspora Actually Begin?”. En *The Migrant’s Time. Rethinking Art History and Diaspora*, editado por Saloni Mathur, 17-31. EEUU: Sterling and Francine Clark Art Institute.
- MIKDADI, Salwa. 2000. “West Asia: Postmodernism, the Diaspora, and Women Artists.” *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art. http://www.metmuseum.org/toah/hd/dias/hd_dias.htm
- MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES. 2020. “Marco de Asociación País de España-Jordania. 2020-2024”. *Gobierno de España. Ministerio de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación*. NIPO: 108-20-047-6. Disponible en https://www.aecid.es/Centro-Documentacion/Documentos/Planificación%20estratégica%20por%20pa%C3%ADses/ESPAÑA_JORDANIA_esp%20definitivo.pdf
- MPOKE BIGG, Matthew. 2019. “Una nueva exhibición en Venecia explora las experiencias de las personas refugiadas”. *ACNUR*. 13 de mayo de 2019. <https://www.acnur.org/noticias/historia/2019/5/5cd99acc4/una-nueva-exhibicion-en-venecia-explora-las-experiencias-de-las-personas.html>

MYKONIATI, Anna. 2020. “Emily Jacir. Memorial to 418 Palestinian Villages which were Destroyed, Depopulated and Occupied by Israel in 1948”. *Museo Nacional de Arte Contemporáneo de Atenas*. 2020.

<http://collection.emst.gr/en/projects/Εις-Μνήμην-των-418-Παλαιστινιακών-Χωριών/>

NACIONES UNIDAS. 2020. *Human Mobility, Shared Opportunities. A Review of the 2009 Human Development Report and the Way Ahead*. United Nations Development Programme. Nueva York: UNDP. Disponible en

<https://www.undp.org/sites/g/files/zskgke326/files/publications/UNDP-IOM-Human-Mobility-Shared-Opportunities.pdf>

NEBRIJA. 2019. “Vivir al margen de las fronteras: la imagen de ‘los nadie’”. 18 junio 2019. *Actualidad Nebrija*.

<https://www.nebrija.com/medios/actualidadnebrija/2019/06/18/vivir-al-margen-de-las-fronteras-la-imagen-de-los-nadie/>

O’NEILL, Kel. 2015. “The UN’s First Virtual Reality Documentary Puts You Inside a Syrian Refugee Camp”. *Vice*. 3 febrero 2015.

<https://www.vice.com/en/article/jpv5ng/virtual-reality-doc-puts-you-inside-a-syrian-refugee-camp>

PAPPÉ, Ilan. 2008. *La limpieza étnica de Palestina*. Traducido por Luis Noriega. Barcelona: Crítica Barcelona. ISBN: 978-84-8432-973-2

QUE, Carol. 2018. “Mechanisms of a Settler Colonial Architecture in Larissa Sansour’s Nation Estate (2012)”. *Jerusalem Quarterly* vol.73, 124-139. Abril 2018.

Disponible en <https://oldwebsite.palestine-studies.org/sites/default/files/jq-articles/Pages%20from%20JQ%2073%20-%20Que.pdf>

RAE. “Exilio”. *Real Academia Española*. Visitado 29 junio 2021. <https://dle.rae.es/exilio>












RAMJI, Hasmita. 2006. “British Indians ‘returning home’: An exploration of transnational belongings. *Sociology*”. DOI:[10.1177/0038038506065152](https://doi.org/10.1177/0038038506065152).

Disponible en

https://www.researchgate.net/publication/249826029_British_Indians_%27Returning_Home%27_An_Exploration_of_Transnational_Belongings

- RANCIÈRE, Jacques. 2013. *The Politics of Aesthetics*. Traducido por Gabriel Rockhill. Londres: Continuum. ISBN 10: PB: 0-8264-8954-0
- RANCIÈRE, Jacques. 2013. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial. ISBN: 978-987-500-137-4
- SAID, Edward W. 2008. *Orientalismo*. Presentado por Juan Goytisolo, traducido por María Luisa Fuentes. Barcelona: Debolsillo.
- SAID, Edward W. 2013. *La cuestión palestina*. Traducido por Francisco J. Ramos Menéndez. España: Debate. iBooks.
- SPIVAK, Gayatri, 2008. *Can the subaltern speak?* Corpus ID 20289925. Disponible en http://www.bahaistudies.net/neurelism/library/subaltern_speak.pdf
- TELLO, Verónica. 2016. *Counter-Memorial Aesthetics: Refugee Histories and the Politics of Contemporary Art*. Nueva York: Bloomsbury. ISBN: 978-1-4742-5275-1.
- THE PALESTINIAN MUSEUM. Visitado 28 junio 2021. <https://www.palmuseum.org/about/the-building-2#ad-image-thumb-1914>
- T.J. DEMOS. 2013. *The Migrant Image. The Art and Politics of Documentary during Global Crisis*. London: Duke University Press.
- TSOLIDIS, Georgina, ed. 2014. *Migration, Diaspora and Identity: Cross-National Experiences*, International Perspectives on Migration 6. Nueva York: Springer. ISBN 978-94-007-7210-6.
- WEBB, Jen. 2009. "Sentences from the Archive". *Performance Paradigm*, 5.1, 66-81. Disponible en [Sentences from Archive - Webb](#)
- YALOURI, Elena. 2019. "Difficult representations. Visual art engaging with the Refugee Crisis". *Visual Studies*. DOI: <https://doi.org/10.1080/1472586X.2019.1653788>
- YOUTUBE. 2016. "Clouds Over Sidra". Visitado 1 julio 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=mUosdCQsMkM>
- ZIZEK, Slavoj. 2016. *La nueva lucha de clases. Los refugiados y el terror*. Barcelona: Editorial Anagrama. iBooks.

ANEXOS

ARTISTA	OBRA		TEMÁTICA	DISCIPLINA	AÑO	INFORMACIÓN
Krzysztof Wodiczko	Monument		"Dar Voz a los Refugiados"	Instalación/ Monumento conmemorativo	2020	https://www.youtube.com/watch?v=2vI703H5RSM
Mohamad Hafez / Ahmed Badr	UNPACKED: Refugee Baggage		"Dar Voz a los Refugiados"	Instalación	2017	https://www.unpackedrefugee.com ; http://mohamadhafez.com
Candice Bretz	Love Story		"Dar Voz a los Refugiados"	Video instalación	2016	https://www.mfa.org/exhibitions/candice-bretz-love-story
Christoph Buchel	Barca Nostra		OBJETOS: Barco	Instalación	2019	https://elpais.com/elpais/2021/01/21/eps/1611248021_706473.html
Banksy	Dismaland theme park (boat)		OBJETOS: Barco	Escultura		https://edition.cnn.com/style/article/banksy-dismaland-refugees-calais/index.html ; https://edition.cnn.com/style/article/banksy-dismaland-giveaway-gbr-
Mohamad Hafez	Desperate Cargo		OBJETOS: Barco	Instalación	2016	http://www.mohamadhafez.com/Desperate-Cargo
Xaviera Simmons	Superunknown (Alive In The)		OBJETOS: Barco	Fotografía / Collage	2010	https://www.moma.org/explore/inside_out/2010/06/28/xaviera-simmons-image-builder/
Ai Weiwei	Law of the Journey		OBJETOS: Barco	Instalación	2017	https://www.biennaleofsydney.art/artists/ai-weiwei/
The Refugee Nation	The Refugee Flag		OBJETOS: Chaleco / Bandera	Proyecto	2016	http://www.therefugeenation.com
Khalil Rabah	Untitled, All is well		PALESTINA	Escultura	2017	https://www.artbase.com/catalog/artwork/70808/Khalil-Rabah-Untitled-All-is-well
Phillips Collection	The Warmth of Other Suns		VISIBILIDAD	Exposición	2019	https://www.phillipscollection.org/event/2019-06-22-warmth-other-suns-stories-global-displacement

Instituto de Arte Contemporáneo Boston	<i>When Home Won't Let You Stay: Migration through Contemporary Art</i>		VISIBILIDAD	Exposición	2019	https://www.icaboston.org/exhibitions/when-home-won't-let-you-stay-migration-through-contemporary-art
Doris Salcedo	<i>Palimpsesto</i>		VISIBILIDAD	Instalación	2017	https://www.semana.com/arte/articulo/nueva-exposicion-doris-salcedo-en-madrid/66013/
58 Bienal de Venecia	<i>Rothko in Lampedusa</i>		VISIBILIDAD	Exposición	2019	https://www.veniceartfactory.org/rothko-in-lampedusa-unher
Ai WeiWei	<i>Marea Humana</i>		VISIBILIDAD (INTENTO FALLIDO)	Documental	2017	https://www.filmaffinity.com/es/film/404784.html

Ariadna Andrés Cordero.