

Transacciones

Para cualquiera que haya leído *La ciudad de los cazadores tímidos* de Tom Spanbauer¹ reconocerá que Nueva York no tiene nada que ver con el resto de Norteamérica. De hecho esta ciudad podría convertirse en la capital de Occidente de visita obligada para todos aquellos creyentes y no creyentes en las posibilidades que todavía atesora la cultura occidental. En su novela, Spanbauer describe a unos personajes que ejercitan una transformación constante, no andan a la búsqueda de sí mismos, sino que huyen de todo aquello que se les ha dicho que son.

La identidad es tu función en la vida, el papel que desempeñas. Individualidad es quién eres y quién eres se te revela si puedes conseguir una presencia completa.²

Para muchos norteamericanos Nueva York representaba la cuna de perversión, que su moral puritana, estupendamente surtida de sectas, predicadores y entusiastas del fanatismo religioso alimentaba con todo tipo de descripciones. Tal vez, dicha impresión se matizó tras los atentados del 11 de septiembre de 2001, aciago cambio perceptivo que, de confirmarse, podría convertir la ciudad en un parque temático al gusto del norteamericano medio. El relato de Spanbauer se inicia con la presentación de su protagonista William del Cielo que aterriza en la ciudad neoyorquina a la búsqueda de un amigo de su infancia Charlie 2Lunas. Sin grandes problemas William encontrará un empleo de camarero en el *Bar de Wine* (representación metafórica de la propia ciudad a través de la diversidad de nacionalidades de los empleados). En el mentado local, conocerá a Fiona, que le expondrá a William una realidad que nos sirve para indagar en los diversos sentidos de la inmigración y en las posibilidades reales de transformación identitaria.

* Espai d'Art Contemporani. Castelló.

¹ Nacido en Pocatello en 1946, Tom Spanbauer es hijo de unos agricultores católicos implantados en una zona del lejano oeste con predominio de la secta de los mormones. A los 20 años el escritor hizo un pacto de sangre con un joven indio shoshone transformando su modelo de vida. A comienzos de los 60 realiza sus estudios en la universidad de Idaho, continuándolos en la universidad de Columbia. Residirá durante 3 años en Kenia realizando diversos trabajos. *Lugares remotos y El hombre que se enamoró de la Luna* son sus novelas más conocidas. En la actualidad alterna la escritura con las clases de literatura.

² Tom Spanbauer: *La ciudad de los corazones tímidos*. Barcelona, Poliedro, 2002, pág.104.

No te hagas ilusiones: no eres raro. El repaso de sí mismo y la comparación con la norma de la clase media son gilipolleces, chorradas de pueblerinos, chatarra. Si quieres pasarte la vida preocupado por lo que piensa un puñado de capullos, vuelve al coño de Tu Madre, Idaho. Me la podría pasar por el forro tu vida perra. Esto es Nueva York. Aquí, tomas lo que está mal en ti, lo haces saber y haces arte de todo ello. Y lo llevas al extremo. ¡Fría o caliente, cualquier otra cosa la sueltas!³

Esta frase resume acertadamente la realidad concreta de un nutrido número de jóvenes artistas norteamericanos que encontraron en Nueva York el espacio ideal de creación y transformación de sí mismos. El arte, en la década de los ochenta, era un modo de canalizar el raudal performativo que los consumía, conjuntamente con la ruptura de los parámetros mentales con los que habían sido educados. La metrópoli era un territorio de salvación para todos aquellos que habían nacido condenados de antemano por las férreas instituciones patriarcales. Evidentemente esta ciudad tampoco resultó un paraíso y no fueron pocos los que pagarían con su vida sus anhelos de libertad y su ruptura con las restricciones puritanas. La novela de Spanbauer arranca con la llegada de Ronald Reagan a la presidencia de los Estados Unidos y describe perfectamente el modo como el SIDA permitió llevar a cabo un genocidio encubierto encaminado a eliminar a la minoría homosexual. Todo ello con el beneplácito de la administración republicana, las andanadas homofóbicas perpetradas por reaccionarios de diversa índole y condición generó un estado de condena que acentuó de manera dramática la de por sí angustiosa situación de los enfermos. La moderna caza de brujas perpetrada contra homosexuales, drogadictos y pobres, dejó al descubierto el puñado de prejuicios que siguen asentándose en instituciones a priori ajenas a este tipo de condicionantes. Estos comentarios servirán para abordar a continuación la temática de la identidad y el deseo del inmigrante de transformarse transcurrido el tiempo en turista. Dicha transformación obedece a un triunfo de la construcción del ideario visual propio del sistema económico vigente.

En el panorama artístico de los años ochenta y ajenos a lo que había supuesto un los parámetros del sistema establecido. Los cambios no tendrán lugar necesariamente a un nivel identitario sino que afectarán casi exclusivamente al estatus económico. Así pues pasemos a realizar un recorrido por los trabajos de distintos artistas plásticos. Experimento como el llevado por Andy Warhol en *The Factory*,⁴ irrumpen en la escena norteamericana una serie de artistas entre

³ Tom Spanbauer: *ibidem.*, pág. 119.

⁴ En 1963 el artista norteamericano Andy Warhol trasladó su estudio al 231 de la calle 47 Este, que pronto empezaría a ser conocido como *The Factory* «La Fábrica». Todo ello produjo una metamorfosis –cuyo significado para la historia del arte resultó espectacular debido al hecho concreto de cómo un artista privado pasaba a ser el jefe de una fábrica de trabajadores de arte en la que se podían producir obras como en una cadena de montaje.

los que destacaría la obra de Nan Goldin.⁵ La estancia de Goldin en ciudades como Berlín o Tokio reafirman un modelo de expresión donde la separación entre lo íntimo y lo público queda totalmente diluido. De este modo obras emblemáticas como *The Ballad of Sexual Dependency*⁶ o su libro de fotografías *I'll be Your Mirror* son un ejemplo de cómo las grandes ciudades siguen proporcionando los mejores espacios para desarrollar una existencia performativa frente a los límites que las pequeñas y medianas ciudades proporcionan. A nadie se le escapa que el nacimiento de comunidades gays y lesbianas en Estados Unidos es fruto, entre otras razones, del final de la Segunda Guerra Mundial, del modo como muchos estadounidenses tuvieron que salir de sus casas y romper con la limitada y segura visión que les había proporcionado su existencia. El modo como la guerra habría de transformar sus vidas, tanto a los hombres como a las mujeres.

En la actualidad, tanto la inmigración como la figura del inmigrante se convierten en temática para una serie de trabajos artísticos. Estas obras acostumbra a concentrarse en un espacio de denuncia ante las situaciones dramáticas que se desarrollan cotidianamente. Visiones bien intencionadas, pero, en ocasiones, tan maniqueas y ciegas como las proclamas apocalípticas realizadas por sectores de claro talante reaccionario, impiden establecer diálogos que restrinjan el grado de confusión y miedo que puede ir aumentando entre la población autóctona. La figura del inmigrante transformada en una construcción genérica impide, en multitud de ocasiones, ofrecer respuestas objetivas a la hora de establecer lazos de interdependencia, derechos y responsabilidades. Si anteriormente citaba una inmigración no económica, basada en el anhelo de la persona por separarse del largo elenco de normas arbitrarias y coercitivas en beneficio de su libertad personal, esta nueva, que no novedosa, inmigración, es fruto y resultado de unos modelos económicos, y del deseo de mejora material, sin que ello conlleve el mínimo atisbo de autocritica cultural y religiosa a la hora de desarrollar nuevas estrategias de cohesión e integración con una realidad vivenciada como ajena y, en ocasiones, agresiva.

Toda inmigración impone un planteamiento explícito de palabras cuyo significado parecía asumido sin necesidad de establecer nuevas interpretaciones. De este modo, el significado de términos como sociedad democrática, libertad, cultura occidental y otros tantos, han de ser reformulados ante la presencia del otro, del extraño, del que se asume culturalmente ajeno a todos estos conceptos.

⁵ Nan Goldin, nacida en Washington (1953), su obra fotográfica destaca por la vinculación emocional que establece con las personas fotografiadas. Su obra trasciende el espacio de diario personal para transformarse en documento de una época.

⁶ Se trata de una instalación multimedia compuesta de más de setecientas imágenes (constantemente adaptadas y ampliadas) y una banda sonora, que funcionan casi como la proyección de una película. La obra se conforma como diario personal de la artista y de sus amigos, así como crónica de la vida y de las relaciones personales de una generación de estadounidenses.

Todo ello marca el devenir cotidiano de un buen puñado de ciudades occidentales donde el desarrollo de conflictos requiere de una constante puesta en práctica de acciones y reacciones que fácilmente pueden saldarse con más de un fracaso. En la actualidad el artista Ken Lum (1956) sigue realizando a través de su obra un análisis preciso de la sociedad canadiense. Ciudades como Vancouver se convierten en banco de pruebas de esa diversidad cultural que configura la sociedad actual. Su instalación mural *There is no Place Like Home*, 2000-2001 deja al descubierto una realidad conflictiva desarrollada en posiciones aparentemente irreconciliables. Lum se abastece de recursos propios de la publicidad al utilizar la imagen de diferentes personas fácilmente identificables con arquetipos sociales y culturales conjuntamente con frases simples y claras asociadas a un buen número de conceptos establecidos.

¡Vuelve a tu país!. ¿Por qué no te largas a tu casa?.

Estoy harto de tus teorías sobre los inmigrantes. ¡Éste también es nuestro país!

Mmm... ¡Me encanta esto! Me gustaría quedarme para siempre.

La instalación acostumbra a situarse en el exterior del centro artístico donde se exhibe, provocando reacciones diversas entre el público que asiste a la exposición y aquel que simplemente transita la calle. De este modo, Lum realiza un claro ejercicio de arte público y político al producir un artefacto cuya actualidad transitoria vivencia nuestro presente y nos obliga a cuestionarnos ética y políticamente. Cuando intentamos, como espectadores, relacionar la distribución de las frases con las imágenes evidenciamos la no existencia de una relación clara entre unas y otras. Perplejos reconocemos que el rol de «inmigrante» o «autóctono» se desdibuja. Cualquiera podría hacer suyas esas expresiones en función de su situación social, política y geográfica al reflejar el proceder de unos y otros ante conflictos comunes. Lum no nos ofrece ninguna solución, ningún producto (como sí lo haría la publicidad). Tampoco nos obliga a posicionarnos de forma férrea como desean partidos y asociaciones. Sencillamente nos remite a nosotros mismos, nos descubre el modo como nos proyectamos en el otro, como nos construimos aceptando mensajes y preceptos ajenos.

La utilización del espacio público por parte de diversos artistas nos recuerda la necesidad de mantener vigente dicho marco, frente a la imposición de espacios privados destinados a limitar las relaciones interculturales. De este modo la proliferación de zonas residenciales, cuya homogeneidad y asepsia subrayan creencias relacionadas con el estatus económico y social de sus miembros, acentúan la sensación de seguridad. Todo ello permite una más fácil aceptación de discursos destinados a acrecentar sensaciones de miedo entre la población al tiempo que se facilita la aprobación de leyes coercitivas. La proliferación de centros comerciales de uso aparentemente público, pero destinados al consumo

permanente, y regidos y controlados por intereses privados, acentúan la desvinculación del ciudadano con el espacio público, el cual se identifica como fuente de peligros. Algunos de estos aspectos ya fueron tratados por artistas como Dan Graham.⁷ En nuestro país el malagueño Rogelio López Cuenca⁸ ha desarrollado una serie de propuestas expositivas encaminadas a dejar constancia de la no existencia de unos territorios privilegiados para el arte: la calle vale tanto como la galería, y la «acción» en el espacio público puede ser más interesante que la desarrollada en ámbitos previamente acotados. La utilización del lenguaje es un elemento clave en su obra que evidencia las contradicciones sobre las que se construye la diversidad de la sociedad española. Es importante resaltar el hecho de que la frontera entre el artista y el ciudadano político queda abolida a la hora de realizar el trabajo. De hecho Rogelio López Cuenca ha rechazado la pretensión del artista ajeno a la realidad material y a los mecanismos «político-económicos» que la conforman. Dicha pretensión es tildada de auténtica enajenación. Rogelio López Cuenca vindica el papel de «artista-guerrillero» que interviene de forma sorpresiva sobre la sociedad, busca el sobresalto y la ruptura con la normalidad. El artista se sabe consciente de los límites del efecto pero también del hecho de que el regreso a la cotidianidad por parte del espectador también habrá sido transformado. Mapas, banderas, discursos institucionales, símbolos de todo tipo son manipulados por Rogelio López Cuenca para sacar a la luz las principales opciones estéticas e ideológicas bajo las que se camuflan discursos cargados de racismo e intransigencia. Por otra parte, el artista manifiesta la necesidad de practicar un nomadismo literal, el viaje como elemento necesario para perder la identidad alienadora, pero también un nomadismo lingüístico e intelectual. Propuesta que desarrollará en uno de sus trabajos más emblemáticos: *No/W/Here* (Tecla Sala, L'Hospitalet, 1998), instalación poética y visual que aglutinaba un buen número de sus trabajos anteriores. La temática de la inmigración ha sido otra de sus constantes desarrollada en trabajos tan dispares como: *Bienvenidos*,⁹ *No limits-Euroflag-L'âme du voyage*,¹⁰ *Marina / Seascape*,¹¹ y por último,

⁷ Dan Graham (Urbana, Illinois, 1942) inició su relación con el mundo del arte dirigiendo la John Daniels Gallery de Nueva York en 1964, más tarde y al cerrar la mencionada galería, se dio a conocer como artista y teórico realizando películas, vídeos, *performances* o instalaciones y escribiendo sobre algunos de los temas más candentes del pensamiento contemporáneo.

⁸ Rogelio López Cuenca fue miembro fundador, a principios de los ochenta, del grupo de artistas activistas Agustín Parejo School. Su obra siempre ha tenido un carácter marcadamente político y se define por un hábil manejo del lenguaje y la apropiación y relectura de imágenes cotidianas o procedentes de los medios de comunicación con los que efectúa una ácida crítica del entorno.

⁹ Obra creada para la exposición *Mais do que ver*, comisariada por João Fernandes en el marco de las III Jornadas da Arte Contemporânea, en Oporto. Utiliza una señal vial con la imagen del guardia tomada de un cartel anónimo de Mayo del 68. La obra hace alusión a la oleada de desmemoria (respecto al pasado y responsabilidades para con las antiguas colonias) que en Portugal (como en España) desató el ingreso en la Unión Europea: ambos países, satisfechos porteros, felices conserjes y guardianes de la puerta sur del espacio Schengen.

Schengen Nautics / Schengen Accès Sud.¹² Todos estos trabajos apuntan directamente a la conciencia de una ciudadanía presuntamente acomodada y recelosa del inmigrante. Pero a nadie se le escapa el prurito de demagogia que esconde su trabajo: la tergiversación no menos interesada de su discurso elaborado como crítica a un sistema «político-económico» que no analiza la no menos compleja realidad del inmigrante. La figura de este último se reduce a la de víctima constante de la estructura; sus deseos, su entidad e identidad no es menos estereotipada. El inmigrante en la obra de Rogelio López Cuenca, como en la de otros artistas bien intencionados, se construye en contraste con la figura del turista. Un mismo espacio se vende como escenario de placer o de muerte (playa soleada, cuerpos bronceados de campañas turísticas en contraste con los cuerpos ahogados y rostros atemorizados de inmigrantes). El turista accede a ese grado en función de sus posibilidades económicas. A diferencia del viajero, el turista no pone en cuestionamiento su identidad, de hecho busca en el país visitado la reafirmación de aquellos estereotipos que ha ido adquiriendo a lo largo de su vida, o simplemente desea dejar constancia de que ha estado allí (al menos esto es lo que venden buena parte de los viajes organizados). De forma hiperrealista los parques temáticos reproducirían este anhelo por el estereotipo basado en una identidad cerrada no contaminada y por tanto ajena a cualquier realidad. El ejemplo extremo sería una ciudad como Las Vegas (auténtico parque temático en sí mismo) cuyos hoteles reproducen a pequeña escala el juego alegórico de la identidad icónica. Posiblemente ningún ciudadano con acceso a los medios de comunicación es ajeno a esta visión y relación con el mundo. El artista tailandés Navin Rawanchaikul (1971) en su pieza pictórica *Fly with me to Another World* (2000) expone a modo de cartelera cinematográfica un cúmulo de rostros de diferentes nacionalidades, acompañados de reconocidos monumentos: el Coliseo, la Torre de Pisa, el Partenón, la muralla China o la Estatua de la

10 Realizadas para la *Biennale Manifesta 1*, celebrada en Rotterdam y comisariada por Rosa Martínez, Viktor Misiano, Andrew Renton, Hans-Ulrich Obrist y Katalin Néray. El eslogan de *No limits* procede de un anuncio de perfume, y la foto era del ejército nazi suprimiendo la frontera entre Polonia y Alemania en 1939. La imagen de *Euroflag* está tomada de una foto de prensa de los refugiados albaneses intentando pasar de Durrresi (Yugoslavia) a Bari (Italia). *L'âme du voyage* está creada a partir del lema de Louis Vuitton, fabricantes de equipajes de lujo.

11 Estas piezas se crearon en el contexto del proyecto de arte público titulado *Arte en la calle*, celebrado en la localidad de Adra (Almería). En un escaparate de un local comercial en desuso (anteriormente oficina bancaria), de una calle céntrica, se instalaron tres monitores de vídeo. En el cristal del escaparate se leía un párrafo de las memorias de un anarquista local, Antonio Vargas Rivas. El texto narraba la calurosa acogida con que un grupo de personas son recibidas en el puerto de Orán. Los monitores de vídeo proyectan imágenes de la llegada en pateras de inmigrantes a las costas españolas.

12 Las dos obras se instalaron en cabinas telefónicas en el marco del proyecto *No/W/Here*, en L'Hospitalet, 1988. La versión en pegatinas se editó para la exposición *El poder de narrar*, comisariada por Kevin Power, en el Espai d'Art Contemporani de Castellón. Las imágenes y textos aluden directamente, a la vez que con sarcasmo, mediante el uso de la estética de la publicidad comercial, a los países europeos acogidos al Tratado Schengen y a la dificultad de «acceso» para aquellos que vienen del sur, y por mar, a ese espacio europeo abierto.

Libertad. Desea demostrarnos el grado superficial de conocimiento que buena parte de los habitantes del planeta establece con la diversidad cultural que atesora la Tierra. No es gratuito el hecho de que sea una cartelera cinematográfica el formato utilizado por el artista. El cine permitió, desde su origen, el acercamiento a rincones hasta entonces desconocidos. Lejos de mostrar aspectos comunes los cineastas ofrecen una variopinta mezcla de elementos extraños, ajenos y exóticos, con los que aumentar el grado de distanciamiento entre aquellos que miran y aquellos que son mirados. El poder del cineasta se irá acrecentando y, en un momento dado, el cine no necesitará ir a la búsqueda de ese mundo, podrá reconstruirlo en sus estudios, diseñará una imagen cinematográfica de la historia, del paisaje tanto rural como urbano, de la identidad de sus habitantes. Su ficción no es la mimesis de la realidad sino fruto del deseo. La ficción cinematográfica responde al diseño creado por aquellos que la producen. De este modo un buen puñado de generaciones construirá su visión del mundo desde unos criterios totalmente irreales y de forma evidente el cine norteamericano impondrá su particular visión de las cosas. Navin Rawanchaikul es conocedor de todo ello, como lo es el destino de cualquier turista a la hora de enfrentarse a ciudades como Nueva York (ciudad o plató cinematográfico), París o Roma. La ilusión o la desilusión que nos producen nace del contraste entre la realidad de la ciudad y la ficción que traemos acumulada. La experiencia real siempre escasa en el caso del turista sin tiempo para vivir esa historia de amor con algún autóctono o evidenciar ese cambio que transforme toda su existencia puede socavar las expectativas generadas, Rawanchaikul nos advierte en su obra del hecho de que no deseamos consumir realidades sino ficciones, aunque avezados viajeros renieguen de la ficción y se alcen como devotos defensores de la realidad.

La ficción cinematográfica no ha sido ajena a los cambios sociales realizados en el seno de la sociedad occidental en relación con la situación de la mujer en la misma. La ruptura con los parámetros patriarcales, su liberación y renacimiento, son elementos no ajenos al ámbito de la narrativa cinematográfica. Un país ajeno le permitirá a la mujer realizar este proceso de liberación al tiempo que deja al descubierto el modo como ésta ha sido la base principal del sistema patriarcal. Lo irónico del caso es que los países elegidos por guionistas y cineastas para tal liberación arrastran la fama de machistas y patriarcales, pero también el de luminosos: Italia y Grecia serían el paradigma de lo expuesto. Películas como la británica *Yo amo a Shirley Valentine* (Lewis Gilbert,¹³ 1989) o la

13 Lewis Gilbert (1920), actor, director y productor británico, durante mucho tiempo su carrera estuvo ligada a la dirección de varios de los títulos de la serie del agente especial 007, por aquel entonces protagonizada por Roger Moore. En 1983 Gilbert realizó la adaptación cinematográfica de *Educating Rita* (Educando a Rita) obra teatral del dramaturgo y guionista Willy Russell creador, a su vez, del monólogo y posterior guión cinematográfico *Yo amo a Shirley Valentine*. Ambas piezas tienen en común el deseo por parte de sus protagonistas femeninas de romper con la realidad que las envuelve.

italiana *Pane e tulipani* (Silvio Soldini,¹⁴ 2000) plantean situaciones similares. En el primer caso, la llegada a Grecia transformará totalmente a la enajenada ama de casa británica que simboliza Shirley Valentine; en el segundo caso será la propia familia la que se dejará olvidada a la protagonista en un área de descanso en pleno viaje organizado. En la propuesta de *Pane e tulipani* Venecia será la ciudad elegida para llevar a cabo la transformación personal. Ambas protagonistas de las películas mencionadas parecen hijas de Jane Hurton,¹⁵ pero a diferencia de las anteriores, la Señora Hurton viaja a Venecia para experimentar su particular fantasía centrada principalmente en vivir un apasionado romance (el actor Rossano Brazzi¹⁶ fue el encargado de personificar el rol de *latin lover* al gusto de la industria de Hollywood). La soltería de Miss Hurton permite matizar cierto grado de independencia (mujer norteamericana que viaja sola por Europa) sin atentar contra la moral dominante del momento. Esta película, que nadie dudaría en describir como «encantadora comedia», se ajusta al trazo conservador que determina que lo que mejor que le puede suceder a una mujer es encontrar a un hombre aquí o en el extranjero. Pero *Summer Time* sería la propuesta amable frente a retratos mucho más descarnados como el descrito por Tennessee Williams en su novela *La Primavera romana de la señora Stone*.¹⁷ Evidentemente la propuesta de Williams fue mucho más crítica con la sociedad que envolvía a sus personajes y la presión a la que éstos se ven sometidos. En *La primavera romana de la señora Stone* ni siquiera el viaje posibilita la liberación de la protagonista.¹⁸

Una «buena» regulación del sistema capitalista y la creación de democracias de manifiesto carácter liberal y social-demócrata ha permitido el acceso por parte de amplios sectores de la población a un tipo de «necesidades» exclusivas durante largos periodos de la historia occidental de sectores muy concretos de la sociedad. Todavía hoy cierta visión pretendidamente «aristocrática» y abiertamente esnob se manifiesta contraria a la «horda de turistas invasores» que ac-

14 Silvio Soldini (1958), realizador milanés que en 1983 inició su trabajo como realizador en el campo del documental, de este periodo destacan: *Voici Celate* y *Giulia in Ottobre*. En 1993 realiza su primer largometraje, *Un'anima divisa in due*. Con *Pane e tulipani* logra el éxito tanto de crítica como de público.

15 Personaje de ficción interpretado por la actriz norteamericana Katherine Hepburn en la película *Summer Time*, (Locuras de Verano) (David Lean, 1955).

16 Rossano Brazzi (1916-1994), actor y realizador italiano; su primer film en Hollywood fue *Little Woman* (1949), destaca su participación en la película *The barefoot Contessa* (La condesa descalza, 1968). También su trabajo como realizador para *Il Rubbamento* (El gran robo, 1968).

17 *La primavera romana de la señora Stone* fue una de las pocas novelas escritas por Tennessee Williams. En 1961 se llevó a cabo su adaptación cinematográfica de manos del realizador José Quintero. Vivien Leigh y Warren Beatty darían vida a la actriz en decadencia Karen Stone que viaja de vacaciones a Roma y al gigoló Paolo.

18 En sus obras los personajes de Williams reproducen las angustias, los miedos y los prejuicios asumidos desde la infancia. Por tanto la catarsis final liberadora de alguno de los protagonistas parecía responder a los imperativos de la industria cinematográfica frente a la lucidez pesimista del autor.

cede a espacios geográficos cuya lejanía y difícil acceso los hacía privativos y, por tanto, generadores de estatus de estas minorías. Esta visión no esconde su aprensión ante las posibilidades que los estados democráticos han ido desarrollando y no ha cesado en su empeño de enfatizar los supuestos males de la misma. Esta interpretación de las cosas ha sido ampliamente recogida por el artista británico Martin Parr¹⁹ cuyo trabajo ha sido descrito como una elegía de la Inglaterra de posguerra, cuyo turismo nacional tradicional se vio afectado por la ingente herencia de la industria de los ochenta. Todo ello está presente en la serie *Beauty Spots*. Entre 1983 y 1986 Parr se centró en fotografiar la decadencia del centro turístico de New Brighton; el resultado fue la serie titulada *The Last Resort*, en la que dejó patente su nuevo enfoque político-social y marcó el inicio de una extensa sátira no sobre los individuos o grupos sociales, sino sobre las políticas que amenazaban con acabar con ellos. *One Day Trip*, 1989, considerada como una de sus obras más mordaces por parte de la crítica, retrató a un grupo de compatriotas que cruzaban el Canal de la Mancha para ir de compras a Francia y su consiguiente frenesí consumista. A mediados de los noventa, Parr se dedicó a viajar por todo el mundo iniciando una sátira aún mayor de la industria turística mundial en sus visitas a los grandes monumentos del planeta. Parr no retrató la grandiosidad o el encanto de estos lugares sino el torbellino de cámaras, el comercio «mezquino» y principalmente a los uniformados turistas arremolinados frente a los monumentos. En esta misma línea se mantiene la serie *Benidorm*, paraíso durante mucho tiempo para amplios grupos de clase obrera británicos que aterrizaban en la ciudad de la costa alicantina atraídos tanto por las ofertas turísticas como por la combinación de sol y playa. Las fotografías de Parr inciden en la exposición de lo hortera como elemento aglutinador de la masa turística subrayando el modo como apenas existen grandes diferencias entre el espacio privado (habitaciones repletas de *souvenirs*, combinación de colores, ropa, alimentación) y los centros turísticos diseñados para que el turista se sienta «como en casa», documentando una visión descarada de la sociedad británica. Otro tanto, realizó el fotógrafo valenciano Raúl Belinchón²⁰ para su serie *Sensación de vivir*. A diferencia de Parr, Belinchón utiliza el blanco y negro,²¹ sustituye a los británicos por los turistas españoles, y al igual que Parr resalta los aspectos más «lóbregos» del turismo. Fotografías preñadas de mala leche que muestran hombres y mujeres (mayoritariamente vie-

19 Martin Parr nació en Epson (1952). Su trabajo engloba más de 30 años de fotografía documental y social. Su obra documenta de forma contundente los cambios experimentados y los problemas padecidos por la sociedad británica en los años setenta y ochenta. Durante los noventa pasa a formar parte de la agencia Magnum.

20 Raúl Belinchón nació en Valencia (1975). Estudió Historia del Arte en la Universidad de Valencia y ha realizado diversos cursos encaminados a ampliar su formación como fotógrafo.

21 Martin Parr utilizó el blanco y negro hasta 1983, cuando inspirándose en la obra de los documentalistas norteamericanos William Eggleston y Joel Meyerowitz, rechazó la nostalgia romántica vinculada a la fotografía en blanco y negro y empezó a utilizar el color.

jos) disfrutando de su periodo de vacaciones en Benidorm.²² Belinchón resalta la imagen de grandes edificios (fruto de la especulación inmobiliaria), la sempiterna imaginería religiosa, las carátulas de las cassetes que cualquiera puede adquirir en un bar de carretera con los grandes éxitos de supuestos cantantes «populares» (Los del Río, José Manuel Soto, El Chaval de la Peca o Luis Cobos) y no faltan las fotografías de platos combinados, versión española de la comida basura. Tampoco está exento el señor mayor con puro y gafas de sol, la señora enojada y un catálogo de cuerpos viejos, mayoritariamente obesos, puestos en remojo. Esa España que acumula toneladas de tópicos desde la «leyenda negra» al país de pandereta y no se resarce de la presencia constante de viejas folklóricas, toreros, futbolistas y modelos de pasarela en pugna por unos minutos de audiencia televisiva con la incesante crónica negra. A esta fauna hay que sumar los contertulios radiofónicos voceros insidiosos del todo y de la nada, las personas anónimas sin temor al ridículo, vomitando intimidades. Belinchón busca subrayar el tópico y se olvida que las personas fotografiadas también son el fruto de unas generaciones que acceden a un «estado del bienestar» precario, pero ahí están disfrutando de unas vacaciones, de un tiempo de diversión tras años de carencias. La identidad de las personas fotografiadas responden en todo momento al concepto casposo del país y sus habitantes. Por contra el propio Belinchón en su serie fotográfica *Vendimiar* (2001) reincidía en la imagen de miseria, trabajo duro y condiciones precarias que acompañaban año tras año aquellos trabajadores españoles que cruzaban la frontera camino del país galo en busca de unos meses de trabajo. Las jornadas agotadoras, los rostros cansados, el esfuerzo constante, es compensado por una imagen destinada a dignificar a la persona fotografiada. Lo que parece no advertir el artista es el hecho de que algunas de las personas que aparecen en la serie fotográfica *Sensación de vivir* podrían haber formado parte en años anteriores de la serie *Vendimiar*.

Mientras el mundo se adentra en el siglo XXI y las sociedades europeas discuten en torno a la defensa de una identidad europea frente a la sociedad multicultural por la que apuestan otros sectores de la población,²³ obras como las del británico Yinka Shonibare²⁴ pueden resultar sumamente esclarecedoras al

22 La obra puede ser leída como radiografía de una sociedad que más allá de las campañas publicitarias realizadas por las distintas administraciones democráticas, tanto de la etapa socialista de Don Felipe González Márquez con su deseo de situar el país en un espacio de modernidad avanzada o de la «España va bien» del iluminado Don José María Aznar López, que no han podido esconder los trazos de cutrez que nos envuelven.

23 Debate que únicamente las sociedades democráticas occidentales posibilitan, ya que este tipo de propuestas ni se mencionan en los países de ámbito islámico, algo que debería ser tenido en cuenta por los detractores de occidente, y todos aquellos que hacen de su antioccidentalismo bandera de uso cotidiano desde su posición más o menos privilegiada.

24 Yinka Shonibare nació en Inglaterra en 1962, de padres nigerianos, se crió en Lagos y regresó al Reino Unido para completar su formación. En su casa hablaba yoruba mientras utilizaba el inglés en la escuela, pues esta última era la lengua oficial de Nigeria.

respecto. Su trabajo incide directamente en el concepto de identidad. Influenciado por las teorías postestructuralistas, feministas, las corrientes deconstruccionistas y la teoría continental de principios de los 80 su obra reelabora el sentido de la cultura. La cultura como elemento híbrido alejada del mito de la identidad fija o la pertenencia a una cultura auténtica totalmente ajena a la experiencia real de la mayoría de personas.²⁵ Shonibare desarrolla un arte ecléctico marcado por la fragmentación en la composición pictórica. En 1990 realiza una serie sobre la autenticidad cultural utilizando tejidos «africanos»²⁶ comprados en Brixton Market. Shonibare utiliza la tela como metáfora para desafiar las diversas nociones de autenticidad tanto en el arte como en lo que a la propia identidad se refiere. Sirvan como ejemplos el caso de *Double Dutch*, en la que sustituyó el lienzo por una tela «africana» para crear una instalación compuesta por 50 paneles. Sobre la tela pintó formas orgánicas, mientras los paneles se instalaban sobre un impactante fondo de color rosa. En *Sun, Sea and Sound* colocó mil cuencos envueltos en tela «africana» sobre un suelo azul mar. La idea de la pieza se basaba, según el artista, en la doble imagen de África. Por un lado la mayoría de las noticias que llegan de África son de hambrunas; de ahí la metáfora de los cuencos vacíos. Sin embargo, la publicidad de Kenia nos vende un lugar idílico para las vacaciones. En la exposición *Imagined Communities* situó cinco corsés del siglo XVIII confeccionados con tela «africana» que cuelgan del techo. Los corsés eran prendas usadas por los miembros de la aristocracia del siglo XVIII, responsable en gran medida de la diáspora africana. También significan exceso y frivolidad. Suscitando preguntas sobre el «otro», no sólo como víctima, sino también como personaje exótico y seductor. Del mismo modo en que la introducción del color y el diseño en la tela supone un desafío a la división entre arte culto y cultura popular en el espacio blanco de la galería. Su pintura es un intento claro de llevar lo más lejos posible la idea de espontaneidad y seducción, definido por el propio artista como lo «político sublime». De este modo todos sus trabajos evidencian que la identidad es un proceso no de llegar a ser un algo dentro de la supuesta autenticidad de una forma sociocultural

25 No es gratuito que Londres sea uno de los claros ejemplos de multiculturalidad e identidad. Autores como Hanif Kureishi (1954) o Zadie Smith (1975) inciden una y otra vez en aspectos extrapolables al trabajo de Yinka Shonibare. Tanto el guión de *My Beautiful Laundrette* (Mi hermosa lavandería, 1954), la novela *El buda de los suburbios* de Kureishi o la novela *White Teeth* (Dientes Blancos, 2000) de Zadie Smith reflejan el conflicto constante entre la comunidad paquistaní y la británica, centrándose en unos personajes generalmente perdidos y obligados a mantener lazo de fidelidad con el artificio que supone la identidad cultural.

26 El *batik*, comúnmente conocido como tejido «africano», tiene su origen en Indonesia, se fabrica en Holanda y Manchester y desde allí se exporta a África para confeccionar ropa tradicional. El uso de esta tela, especialmente en África occidental, ha favorecido el desarrollo de industrias textiles locales. Así, por ejemplo, se puso en marcha un sistema de producción coordinada entre África y Manchester. Cuando se presentaba una ocasión importante, como la visita de un Presidente, su retrato se incorporaba al diseño de la tela, ésta se estampaba en Manchester y luego se distribuía en África.

sino que se mantiene siempre en tránsito, en marcha, como efecto de lo que Olu Oguibe²⁷ describió como «la inautenticidad esencial de la realidad».

Deseaba finalizar este recorrido con algunos apuntes sobre el trabajo de Mona Hatoum²⁸ cuya obra definida como conceptual y minimalista siempre ha tenido una fuerte presencia formal al intentar provocar una respuesta psicológica y emocional en el espectador. Hatoum se ha negado reiteradamente ante cualquier tipo de definición clara por parte de la crítica especializada, para ello ha rehusado cualquier marco de referencia sólido generando una sensación de inestabilidad y desasosiego como reflejo de su origen. El «hogar» se convierte en un tema complejo al dinamitar la asociación fantasiosa de éste como espacio estable y libre de amenazas. En la obra *Present Tense*, 1996, creó una frágil superficie de pastillas de jabón soluble fabricado en la ciudad palestina de Nablús a partir del aceite de oliva local para trazar el mapa de su «tierra natal», marcando sus inestables fronteras con brillantes cuentas de vidrio, como los abundantes adornos superficiales que pueden moverse o cambiarse a capricho. Las cuentas de vidrio marcaban las fronteras establecidas por los acuerdos de paz de Oslo entre israelíes y palestinos, pero los territorios delimitados parecen no tener integridad. El jabón y los abalorios están íntimamente relacionados con el cuerpo, con su limpieza, su adorno y su preparación para la interacción social; son tan vulnerables y cambiantes como los propios cuerpos, de este modo la idea de «tierra natal», lejos de proporcionar estabilidad, esclarece la fragilidad sobre la que definimos supuestos elementos identitarios.

Cargado de referencias a costumbres y cultura, sexualidad y género sexual, el pelo como símbolo perturba las estilizaciones y los mecanismos retóricos del arte mediante el registro de la obstinada fisicidad del cuerpo. En la obra *Traffic*, 2002, Hatoum une dos viejas maletas de cuero con largos mechones rectos extendidos sobre el hueco entre ellas, el viaje se personaliza, evoca las interminables idas y venidas de personas reales, aquellas cuyos efectos personales han contenido y las cuales han soportado su peso. Ese mismo año (2002) realiza *Routes*, instalación formada por mapas de variadas dimensiones donde vemos dibujadas diferentes rutas de viaje. Estos trayectos podemos interpretarlos como recorridos biográficos de la propia artista o como la expresión de las distintas rutas migratorias. Por último destacar una de sus piezas más enigmáticas, *Corps Étranger*, 1994, videoinstalación realizada con la ayuda de un médico

27 Olu Oguibe (Nigeria, 1964), poeta, artista e historiador del arte. En la actualidad es profesor de Historia del Arte en la Universidad de Illinois en Chicago. Edita *Laundry*, una publicación electrónica de arte.

28 Mona Hatoum (Beirut, 1952) realizó una visita a Londres al acabar sus estudios, pero el estallido de la guerra civil en el Líbano le impidió volver a su país. Este hecho motivó que realizara sus estudios de arte en Londres. A principios de los ochenta se dedicó a la *performance*, para posteriormente inclinarse por presentar grandes instalaciones y objetos escultóricos a la vez que introducir el vídeo en algunos de sus proyectos. Su trabajo es el resultado de ambas culturas, pero también de la conjunción entre la autobiografía y la historia colectiva de la que forma parte.

con una cámara endoscópica introducida en el cuerpo de la artista. Perfectamente consciente durante el tiempo de filmación (la artista dirigía el video personalmente) una vez concluida ofreció distintas interpretaciones de su obra, por un lado, la idea del «cuerpo extraño» representado por un dispositivo ajeno introducido desde el exterior y por tanto invasor. También se refiere a la relación de proximidad que establecemos con nuestro propio cuerpo que en ocasiones es un territorio extraño, ajeno a nuestra voluntad o fácilmente consumido por la enfermedad. También establece un parentesco con el cuerpo de un extranjero o con el cuerpo temible de la mujer como algo construido por la sociedad. Ese rico nivel interpretativo otorga un constante desequilibrio ajeno a toda indiferencia.

Por último hacer referencia a la pieza *From the other Side* (2002) de Chantal Akerman.²⁹ La obra se inscribe en la constante preocupación de Akerman por mostrar el desarraigo y la exclusión del otro. Para Akerman la obra trataba del miedo al otro, de su pobreza y la posibilidad de contagio. La impureza frente a una arcaica concepción de la integridad del cuerpo, de la tierra y de la sangre. No es gratuito que la pieza se rodase en Arizona y la acción se sitúe en la propia frontera, el seguimiento de las ilusiones de los espaldas mojadas, la búsqueda de una madre por parte de su hijo, argumento que podría formar parte de cualquier película de la industria norteamericana. La voz en *off* de la dueña de la casa en la que estuvo viviendo la protagonista. Akerman nos habla de los Estados Unidos, de una sociedad fundamentalmente primitiva inventada por los puritanos y empapada con una moralidad de discriminación racial y una obsesión con el origen, pero Akerman, con su recopilación de imágenes documentales (filmadas por la propia policía en su «cacería» nocturna de inmigrantes mejicanos) nos habla de la construcción del relato, de la identidad de la imagen cinematográfica y la búsqueda de nuevas interacciones entre los espectadores y la historia narrada. Como espectadores también realizamos un viaje metafórico que concluye con la imagen final de una pantalla cinematográfica en medio del desierto de Arizona donde se proyectan la imágenes anteriores, este punto final nos permite identificar la ficción como elemento de conocimiento de las diversas realidades, de este modo la propia subjetividad del relato fílmico nos pre-dispone hacia nuevas observaciones en torno a la realidad dramática de los inmigrantes.

En conclusión son muchos y variados los ejemplos disponibles para acrecentar una temática que se corresponde con una realidad compleja. Pero también hay que observar que buena parte de los artistas actuales que participan de los circuitos internacionales de arte pertenecen a esa minoría «privilegiada» que viaja constantemente, se desenvuelve en inglés, habita los transitados «no luga-

²⁹ Chantal Akerman (1950), conocida principalmente como directora de cine. Con su estilo destructivo y de humor pesimista sus películas están basadas en observaciones sobre la sexualidad, la identidad y lo político.

res» y acostumbra a no permanecer en un lugar concreto durante mucho tiempo. Son las ciudades occidentales las que manifiestan y permiten un desarrollo de su trabajo: Londres, Berlín, Nueva York, París... formarían parte del itinerario privilegiado. Esto último contrasta con una población que forzada a la inmigración vive el desarraigo como un elemento dramático, estableciendo auténticas pugnas entre el lugar de origen y el país de acogida. Es por ello que conocedores del artificio identitario, tampoco se debe menospreciar su potencial y el modo como éste permite un enraizamiento en el mundo. El menosprecio por parte de ciertos sectores de la población a este tipo de manifestaciones las deposita directamente en manos de los grupos más radicales que hacen del discurso identitario un mecanismo de diferenciación agresiva frente al otro. Si un grupo importante de artistas contemporáneos han decidido lícitamente relacionar su trabajo con una interpretación parcial de la realidad que nos envuelve, su discurso ha de ser leído tanto desde el ámbito estético como político. Lecturas que evidencian el marcado carácter rupturista que todavía hoy se puede encontrar en las propuestas expositivas de ciertos centros de arte contemporáneo, como también la ceguera por parte del público mayoritario ante los interrogantes planteados en dichas exposiciones.

BIBLIOGRAFÍA

- PRECIADO, Beatriz: *Manifiesto contra-sexual. Prácticas subversivas de identidad sexual*. Madrid, Opera Prima, 2000.
- ESPAI D'ART CONTEMPORANI DE CASTELLÓ. *Micropolíticas. Arte y Cotidianidad 2001, - 1968*. Valencia, Generalitat Valenciana, 2002.
- ESPAI D'ART CONTEMPORANI DE CASTELLÓ. *Contra la arquitectura. La urgencia de (re)pensar la ciudad*. Valencia, Generalitat Valenciana, 2000.
- ESPAI D'ART CONTEMPORANI DE CASTELLÓ. *El instante eterno. Arte y espiritualidad en el cambio de milenio*. Valencia, Generalitat Valenciana, 2001.
- ESPAI D'ART CONTEMPORANI DE CASTELLÓ. *El poder de narrar*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1999.
- ESPAI D'ART CONTEMPORANI DE CASTELLÓ. *Cambio de valores. Fondos de la colección fundación ARCO*. Valencia, Generalitat Valenciana, 2003.
- CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA. *Mona Hatoum*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2002.
- SPRENGEL MUSEUM HANNOVER. *Martin Parr. Benidorm*. Hannover, Sprengel Museum, 1999.
- CONSORCI DE MUSEUS DE MUSEUS C.V. *Raúl Belinchón. Sensación de vivir*. Valencia, Generalitat Valenciana, 2003.
- DIPUTACIÓN DE GRANADA. *Rogelio López Cuenca. Obras*. Granada, Diputación de Granada, 2001.

ZAYA, Octavio. «Yinka Shonibare. *La inautenticidad esencial de lo real*». Atlántica, invierno 1998, p. 30.

SHONIBARE, Yinka: «*El tejido y la ironía de lo auténtico*». Atlántica, Invierno 1998, p. 36.

SPANBAUER, Tom: *La ciudad de los cazadores tímidos*. Barcelona, Poliedro, 2002.

GOLDIN, Nan: *I'll be your Mirror*. New York, Whitney Museum, 1996.