

## La *Marea Humana* según Ai Weiwei: conflictos transnacionales y discrepancias fronterizas entre la ética, la estética y la política en la representación de ciudadanos refugiados

Julio Pérez Manzanares<sup>1</sup>

Recibido: 1 de febrero de 2020 / Aceptado: 2 de mayo de 2020

**Resumen.** Revisando el documental *HumanFlow* (Marea Humana) del artista chino Ai Weiwei, y algunos de sus polémicos planteamientos visuales sobre la crisis de los refugiados, trataremos de observar la necesidad de vinculación de paradigmas éticos y estéticos en las representaciones de carácter político actuales. Para ello revisaremos algunos de los discursos que en las últimas décadas se han realizado en este sentido, contrastándolos con las estrategias narrativas que Weiwei realiza en su producción, intentando localizar dónde puede producirse la fractura entre discurso ético y estético, y las consecuencias que esto tiene para la posibilidad de realizar un arte político.

**Palabras clave:** Estética; ética; política; Marea Humana; Ai Weiwei; refugiados; Idomeni; giro social; performance delegada; democracia agonística

[en] Ai Weiwei's *Human Flow*: transnational conflicts and border discrepancies between ethics, aesthetics and politics in the representation of refugee citizens

**Abstract.** Taking the documentary *Human Flow* by Chinese artist Ai Weiwei, as a case for study, we'll focus on some of his controversial approaches to the refugee crisis, in order to observe the need to link ethical and aesthetic paradigms in the representations of current political practices. To do so, we will review some of the most important theories about the matter of the last few decades, contrasting them with the narrative strategies that Weiwei makes in its own cinematographic production. In doing it, we'll try to locate where the lack between ethical and aesthetic discourses can occur, and the consequences that this has for the possibility of performing a political art.

**Keywords:** Aesthetics; ethics; politics; *Human Flow*; Ai Weiwei; refugees; Idomeni; social turn; delegated performance; agonistic democracy

**Sumario.** 1. Respuestas estéticas a problemas éticos. 2. Traducciones artísticas sobre la crisis de los refugiados. 3. La politización autobiográfica del arte según Weiwei. Problemas de interpretación en la dialéctica «dentro/fuera». 4. Idomeni y la problemática de la «performance delegada». Conclusión: de la estética a la política, pasando por la ética. Bibliografía.

**Cómo citar:** Pérez Manzanares, J. (2020) La Marea Humana según Ai Weiwei: conflictos transnacionales y discrepancias fronterizas entre la ética, la estética y la política en la representación de ciudadanos refugiados, en *Anales de Historia del Arte* n° 30 (2020), 143-164

<sup>1</sup> Universidad Nebrija  
jperezman@nebrija.es  
Código ORCID: 0000-0003-0450-2932

El problema específico entre ética y estética, sin necesidad de recurrir a la enigmática sentencia de Wittgenstein de que ambas son una y la misma cosa<sup>2</sup>, resulta ser uno de los paradigmas de análisis más fructíferos en la actualidad. Especialmente vinculadas con las manifestaciones artísticas y críticas de ánimo político, las relaciones entre ambas disciplinas no son ajenas en el territorio de la teoría y la práctica estética contemporáneas<sup>3</sup>.

El origen de esta necesidad de contemplar el enfoque ético como paradigma crítico en la teoría estética contemporánea podría tener que ver con tres factores fundamentales. El primero: la irrupción de las denominadas «subjetividades críticas» (desde el punto de vista del género, la clase social o la raza) que desde el último tercio del siglo XX han realizado profundas transformaciones en el ámbito estético desde posturas abiertamente políticas e indudablemente éticas (incluso en aquellos casos, como los de las teorías *queer*, en los que los propios valores de los «imperativos categóricos» de la ética tradicional kantiana son abiertamente puestos en cuestión<sup>4</sup>). En segundo lugar, se encuentra la necesidad de análisis de las actuales «culturas mediáticas»<sup>5</sup> desde paradigmas que puedan resultar útiles frente a la avalancha de información de la «iconocracia» contemporánea<sup>6</sup>. Ambas cuestiones se involucran en la tercera, que es lo que Hal Foster determinó como el «giro social» del arte contemporáneo<sup>7</sup>.

Una de las mejores definiciones que podemos encontrar de las causas, efectos e implicaciones de este «giro social» en las prácticas artísticas lo ofrece Claire Bishop, como aquel que:

[...] no sólo designa una orientación hacia objetos concretos en el arte, sino también la percepción crítica de que éstos son más sustanciales, «reales» e importantes que las experiencias artísticas. Al mismo tiempo, estos logros sociales percibidos nunca son comparados con proyectos sociales reales (e innovadores) que tienen lugar *fuera* del ámbito del arte; permanecen en el nivel de un ideal emblemático,

<sup>2</sup> Wittgenstein, L. (2009) *Tractatus logico-philosophicus. Sobre la certeza* (Trad. de J. Muñoz e I. Reguera) Madrid: Gredos, p. 133. Tomando esta sentencia como punto de partida, se recomienda el trabajo de Valcárcel, A. (1998) *Ética contra estética*. Barcelona: Crítica, donde establece una genealogía crítica de la discusión entre ambas desde los orígenes griegos hasta la actualidad.

<sup>3</sup> Sirvan como ejemplo los trabajos de Levinson, J. (Ed.) (2010) *Ética y estética. Ensayos en la intersección*. (Trad. de Gerard Vilar y Gabriela Berti). Madrid: Antonio Machado (Original en inglés 2001), o la compilación que sobre la problemática ha realizado B. Walead en el volumen *Ethics*, publicado por M.I.T en 2015. En nuestro país, la cuestión ha sido tratada – aunque desde perspectivas no del todo acordes con nuestros planteamientos – en trabajos como los de Ovejero, F. (2014) *El compromiso del creador: ética de la estética*, Barcelona: Galaxia Gutenberg cuya respuesta por parte del profesor Valeriano Bozal en El País no dudamos en recomendar como uno de los mejores ejemplos de discrepancias estético-éticas en la crítica del arte contemporáneo (Bozal, V. (2014) ¿Esto es arte?, *El País*, 3 de diciembre de 2014. Obtenido de [https://elpais.com/cultura/2014/11/25/babelia/1416940599\\_863683.html](https://elpais.com/cultura/2014/11/25/babelia/1416940599_863683.html). [Consulta: 1 de octubre de 2019])

<sup>4</sup> Ahmed, S. (2019) *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. (Trad. de H. Salas) Buenos Aires: Caja Negra (Original en inglés 2010); Edelman, L. (2014) *No al futuro. La teoría queer y la pulsión de muerte*. (Trad. de J. Saez y A. Baschuck) Madrid: Egales (Original inglés 2004)

<sup>5</sup> Stevenson, N. (1998) *Culturas mediáticas. Teoría social y comunicación masiva* (Trad. E. Sinnott). Argentina: Amorrortu Editores (Original inglés 1995).

<sup>6</sup> Tomamos el término «iconocracia» para hablar de la actual «globalización de las imágenes» de Berardi, F. *Fenomenología del Fin. Sensibilidad y mutación colectiva*. (Trad. de A. López) Buenos Aires, Caja Negra, pp. 125-156

<sup>7</sup> Foster, H. (2001) *El retorno de lo real*. (Trad. de A. Brotons) Madrid, Akal, 2001, p. 177 y ss (Original en inglés, 1996)

y derivan su valor crítico en oposición a modos de prácticas artísticas más tradicionales, objetivas y basadas en objetos. [...] La aspiración es siempre ir más allá del arte, pero nunca al punto de compararlas con proyectos en el ámbito social<sup>8</sup>.

Se trata, por tanto, de la problemática (ampliamente suscitada tras las experiencias de los años noventa conocidas como «arte relacional»<sup>9</sup>) de las posibilidades de realización de un arte verdaderamente crítico. Unas prácticas implicadas socialmente, y cuyas preocupaciones no sólo no interrumpen u ocupen aquellas que deben ser realizadas por servicios de carácter público y por las autoridades políticas pertinentes, sino que en muchos casos las suplanten, dando con resultados absolutamente contrarios al que apuntaban inicialmente<sup>10</sup>. Estas cuestiones, por lo que a nuestro particular respecta, enlazan con la polémica que ha acompañado a la dialéctica entre las relaciones entre teoría y *praxis* desde su formulación clásica marxista, dando lugar a profundas reflexiones de las que nuestro propio trabajo – ni mucho menos, el objeto del mismo – puede mantenerse al margen<sup>11</sup>.

De nuevo es Foster quien ha encarado algunos de estos problemas de manera directa. Recuperando el texto de Walter Benjamin, «El autor como productor», el autor señala cómo con este «giro social» de las prácticas artísticas desde perspectivas políticas, las mismas han podido incurrir en contra-narrativas y malinterpretaciones de discursos de clase a identidad cultural, o de discrepancia económica a cuestiones de alteridad racial, territorial o cultural<sup>12</sup>.

De hecho, en un ejemplo como el seleccionado para el presente trabajo: las obras de Ai Weiwei en torno a la problemática sobre los refugiados<sup>13</sup>, la cuestión despertada por Benjamin, y recuperada por Foster, sobre la necesidad de no contemplar la inclusión de los «otros» como mera «representación» cobra unos indudables tintes éticos que no es posible obliterar en la crítica y valoración del trabajo del artista chino. Especialmente, puesto que los mismos se inscriben en áreas con habitantes de bajos recursos económicos, y en situaciones de tan grave excepcionalidad como la situación de refugio político donde – como ha sucedido en muchas ocasiones, y como el propio Benjamin advertía– el autor/productor debe ser bien consciente (conceptual, política, estética e, indudablemente, éticamente) de no sucumbir a la «condescendencia sociológica» en la mera representación.

<sup>8</sup> Bishop, C. (2016) *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectadoría*. (Trad. de I. Galina) México: Taller de Ediciones Económicas, p. 38 (Original en inglés, 2012)

<sup>9</sup> Bourriaud, N. (2006) *Estética relacional*. (Trad. de C. Beceyro) Buenos Aires: Adriana Hidalgo (Original en francés, 1998).

<sup>10</sup> Una discusión muy interesante sobre cómo las prácticas «relacionales» pueden sustituir a los programas públicos destinados a solucionar algunas de las fracturas sociales se encuentra en la tesis doctoral de Blanco Bravo, M. P. (2004) *¿Arte público? Hacia una redefinición de ciertas prácticas consideradas políticas* (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense. Otras aproximaciones a la cuestión del arte público y el activismo político pueden encontrarse en la compilación de ensayos de Blanco, P., Carrillo, J., Claramonte, J. y Expósito, M. (Eds) (2001) *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

<sup>11</sup> Buen ejemplo de estas discusiones se encuentran en el libro de Santamaría, A. (2019) *Alta cultura descafeinada. Situacionismo low cost y otras escenas del arte en el cambio de siglo*. Madrid: Siglo XXI, en el que la «banalización» situacionista promovida por ciertas manifestaciones vinculadas con la estética relacional y su adecuación al panorama estético-artístico capitalista neoliberal parecen haber ido en contra de las propias prédicas que inicialmente parecían defender con sus acciones.

<sup>12</sup> Foster, H. (2001) *O Cit.* p 318

<sup>13</sup> Weiwei, A. (2018) *Human Flow (Marea Humana)* [DVD] A Contracorriente Films.

## 1. Respuestas estéticas a problemas éticos

¿Es posible o necesario, desde este punto de vista, realizar un análisis o una metodología crítica de las manifestaciones estéticas desde el punto de vista ético? Desde luego, casos recientes de censura – no siempre justificada– sobre aquellas obras que podrían ser reprobadas por su contenido (machista, misógino, homofóbico, racista...), mantienen la cuestión en el *ágora* pública de manera clara<sup>14</sup>. Para defender un planteamiento crítico desde el punto de vista ético de las manifestaciones estéticas no es necesario (aunque haya sido la tónica al respecto), optar por la confrontación del paradigma con las perspectivas puramente autonomistas respecto a la valoración de obras de arte. Este argumento puede ser fácilmente contestado desde la perspectiva de la no-autonomía de la obra, y su inclusión en contextos comunicativos y modelos culturales más amplios que los propiamente «artísticos», así como la plausible necesidad de que las obras de arte puedan responder a múltiples modos de interpretación y crítica, entre los que el ético puede ser uno de los argumentos legítimos<sup>15</sup>.

Es más, en productos como los aquí tratados, vinculados con manifestaciones de carácter político, el componente ético de su formulación parece incluso preceder a la voluntad de enunciación de la propia obra. Este componente «ético-político» puede ser, incluso, el que motive la movilización social, en casos como el que parecería perseguir el propio Weiwei, haciendo que el arte «interrumpa» procesos en los que se cometen flagrantes violaciones de derechos humanos. No en vano, el propio artista entiende su trabajo, identificado con la «politización» entre arte y vida, en los términos discutidos por las neovanguardias experimentales y el arte pop, el minimal o el conceptual (con los que se familiarizó durante sus años de estudiante en Estados Unidos), como una práctica que, según confiesa en entrevista con Chin-Chin Yap (guionista del documental), «puede tener una función social y política en tanto que independiente y auto-crítica»<sup>16</sup>.

Casos como éstos, entre muchos otros, lo que hacen no es sino reforzar la equivalencia de las obras de arte de carácter político con los propios procesos desarrollados en las sociedades contemporáneas respecto a la distribución de lo común en busca del bien general, que es como en primera instancia podríamos

<sup>14</sup> Las relaciones entre estética, artes visuales, política y censura es un tema de un más amplio recorrido del que podemos abarcar en este trabajo. No obstante, es preciso observar que el paradigma crítico desde el punto de vista de la ética, y que autores como Berys Gaut denominan como «eticista» (Gaut, B. (2010) *La crítica ética del arte*, en Levinson, J. (Ed.) *Ética y estética. Ensayos en la intersección*. (pp 285-313) Madrid: Antonio Machado) subsume todo discurso estético o narrativo de la misma a sus capacidades éticas, incurriendo así en aporías interpretativas como las que pueden suscitar obras como *Lolita* de Nabokov, o *El Triunfo de la Voluntad*, de Leni Riefensthal. Del mismo modo, este argumento «eticista» ha sido utilizado frecuentemente por los sectores más conservadores y reaccionarios de la sociedad para censurar obras de arte vinculadas, por ejemplo, con el «multiculturalismo» o las manifestaciones de sexualidades minoritarias durante las denominadas «guerras culturales» de los años ochenta, cuyo paralelismo con ciertas actitudes actuales resultan evidente– y alarmantemente– notables. Sobre las revisiones minoritarias de la censura, se recomienda Jacobsen, C. (1991) *Redefining censorship: a feminist view*, *Art Journal*, Vol. 50, No. 4, pp. 42-55. Respecto a las guerras culturales y las luchas entre conservadores y multiculturalistas en el marco de la descomposición de la izquierda política clásica véase Gitlin, T. (1995) *The Twilight of the Common Dreams. Why America is Wracked by Culture Wars*. New York: Metropolitan Books, pp 84-104

<sup>15</sup> Carroll, N. (2010) «Arte, Narración y entendimiento moral», en Levinson, J. (Ed.) *Op.cit* (2010) pp 201-251

<sup>16</sup> Weiwei, A. (2003) *Works: Beijing 1993-2003*. China: Timezone8, p.52

denominar «*la política*»<sup>17</sup>. Y cómo los factores éticos no están ajenos a las intenciones, objetivos y métodos de aquellos envueltos en el «reparto de lo sensible» del que habla Rancière<sup>18</sup>. Por decirlo con el profesor Quesada: «se trata de asumir los distintos ámbitos de realidad en que nos movemos, así como el tipo de normatividades que imponen: desde la realidad y la normatividad estética hasta la ética o la política»<sup>19</sup>.

Más útil, por tanto, para elucidar la propuesta metodológica en la que la estética y la ética se inscriben en un paradigma crítico de interrelación, podrían resultar las distinciones que el profesor Gerard Vilar realiza sobre los diferentes modos de aplicar los paradigmas éticos a la crítica estética. Distinguiendo entre la perspectiva «moralista» (aquella que hace confluir valor ético y estético de la obra, llegando a incurrir en valoraciones *ad hominem* sobre las determinaciones de los autores) y la visitada «autonomista» que sitúa la perspectiva estética ajena a cualquier otra «polución» de índole filosófica o social, Vilar introduce la cuestión – defendida también por los citados Carroll y Gaut, junto a Martha Nussbaum<sup>20</sup> – del «Moralismo moderado». Posición intermedia entre los extremos que consideran que el arte debe o bien someterse a los dictados de la moral, o bien que el sostén de una posición personal estricta moralmente de lugar a obras que vayan a convertirnos en «mejores personas». Según Vilar, el moralismo moderado propugna que:

I. El arte se puede subordinar a la ética o no, y aunque las más de las veces sea que sí, de ello no se sigue necesariamente el valor artístico de la obra.

II: El arte no nos enseña valores ni principios morales nuevos, sino que sólo profundiza en un conocimiento moral que ya tenemos.

III. Muy a menudo un defecto moral en una obra de arte es un defecto estético y a veces una virtud ética vale como virtud estética<sup>21</sup>.

Teniendo este planteamiento en el punzón analítico con que apuntaremos la cuestión, nos permitirá observar como más allá del tema o contenido, la mediación política en el modo y procedimiento por el que se desarrolla la «introducción» artística en el tejido político y social puede ser la que condicione la adecuación (o discrepancia) de los planteamientos y los resultados finales conseguidos por medio de la obra. Y es en ese punto, precisamente, donde la ética pueda tener un mayor peso frente a los componentes estéticos para lograr presupuestos políticos.

Un segundo nivel de análisis intentará observar si la adecuación (o no) a cánones estéticos más o menos establecidos, o similares a aquellos utilizados por las manifestaciones culturalmente hegemónicas, y mas proclives a una «estetización del

<sup>17</sup> Quesada, F. (2007) Ética y política, en Gómez, C. y Muguera, J. (eds) (2007) *La aventura de la moralidad. Paradigmas, fronteras y problemas de la ética*. Madrid: Alianza, pp 224-276

<sup>18</sup> Rancière, J. (2014) *El reparto de lo sensible. Estética y política*. (Trad. de M. Padró) Buenos Aires: Prometeo libros (Original en francés, 2000).

<sup>19</sup> Quesada, F. (2007) *O Cit.* p. 241

<sup>20</sup> Nussbaum, M. (2016) *El conocimiento del amor. Ensayos sobre filosofía y literatura*. (Trad. de R. Orsi y J.M. Inarejos) Madrid: Antonio Machado (Original inglés, 1990)

<sup>21</sup> Vilar, G. (2017) *Precariedad, estética y política*. Almería: Círculo Rojo, p. 137

mundo»<sup>22</sup> en lugar de a una «politización» del mismo<sup>23</sup>, pueden llegar a ser, pese a que sus objetivos iniciales fuesen completa y asertivamente políticos y éticos, finalmente productos puramente esteticistas (más que estéticos) y hasta reaccionarios y copartícipes de las propias políticas que trataban de desarmar.

## 2. Traducciones artísticas sobre la crisis de los refugiados

La denominada «crisis de los refugiados», especialmente entre los años 2015 y 2016 (motivada por la irrupción terrorista de I.S.I.S en Siria, que propició un éxodo masivo de ciudadanos sirios hacia Europa) ha provocado un enorme interés político por parte de diversas manifestaciones artísticas. Las deficiencias políticas de la respuesta de gobiernos como los europeos, han puesto de manifiesto la incapacidad no sólo de gestión de asilo e integración de los refugiados que huyen de los conflictos bélicos, sino que con sus decisiones (cierre de fronteras, desmantelamientos de campamentos de refugio, devoluciones de población a sus lugares de origen previo acuerdo con las potencias que habían contribuido, en muchos casos, al propio desplazamiento) parecían no sólo obviar buena parte de los artículos de la Declaración de los Derechos Humanos, sino de la propia carta de Constitución europea.

Ante un problema político de tan grave calado, no han sido pocos los artistas que han decidido «intervenir» de uno u otro modo. Aunque de las mencionadas intervenciones han sido las de Ai Weiwei unas de las más importantes, por su dimensión y su polémica (y por ello las traemos aquí como ejemplo de análisis), cabría citar en este sentido la venta de la «luz simbólica» del berlinés Olafur Eliasson, cuyos beneficios se destinaron a ONGs como Cáritas o Cruz Roja. El no menos polémico Banksy cedió parte de su «parque de atracciones distópico», *Dismaland* al campo de Calais (la «jungla», según sus habitantes, dada la situación de abandono que sufrieron, con escasa ayuda de ONGs gubernamentales y el único apoyo de voluntarios particulares) para que el mismo pudiese ser utilizado en la construcción de refugios y chabolas<sup>24</sup>.

Más interesante, por realizarse dentro del propio campo y con el fin de aportar a sus habitantes un espacio de creatividad personal y distracción, fue la propuesta de Joe Murphy y Joe Robertson con *Good Chance Theatre*, en el que el desarrollo de las actividades derivó en la creación de un centro cultural con talleres, representaciones teatrales, batallas de rap o exposiciones<sup>25</sup>. La creación de este tipo de experiencias «desde dentro», ofrecía la visión completamente distinta a la que ha sido más frecuente desde el mundo del arte; la de utilizar la dramática situación como vehículo a partir del que «tomar parte» por «ellos» desde el «nosotros», repitiendo en ocasio-

<sup>22</sup> Utilizamos aquí la referencia al título del libro de Lipovetsky, G. y Serroy, J. (2015) *La estetización del mundo*. Barcelona: Anagrama, como referencia a todas aquellas manifestaciones que acatan y comparten la idea del «capitalismo artístico» como fórmula de sumisión de las manifestaciones estéticas contemporáneas a las lógicas económicas impuestas por el triunfo del capitalismo neoliberal.

<sup>23</sup> Entendiendo de nuevo, de manera benjamineana, que la mera estetización de la política – sin atender, por tanto, a los componentes éticos que en ese caso mediatizarían su relación–, lo que promueve son actitudes acriticas y reaccionarias, cuando no directamente fascistas.

<sup>24</sup> Koch, T. (2015) Banksy cierra con éxito el parque de Dismaland y lo convierte en refugio para migrantes, *El País*, 29 de septiembre de 2015. Obtenido de [https://elpais.com/cultura/2015/09/28/actualidad/1443434486\\_924295.html](https://elpais.com/cultura/2015/09/28/actualidad/1443434486_924295.html) [Consulta: 8 de octubre de 2019]

<sup>25</sup> Hunter, B. (2016) What can Art Offer the Refugee Crisis? *Canadian art*, 1 de febrero de 2016. Obtenido de <https://canadianart.ca/features/can-art-offer-refugee-crisis/> [Consulta: 2 de agosto de 2019] Trad. del autor.

nes, como veremos, las propias lógicas hegemónicas manejadas por las autoridades y medios internacionales para dirimir la situación.

En un territorio de acción intermedia entre unas y otras posiciones se encontraría la petición política realizada al gobierno francés contra el desmantelamiento del campo de Calais realizada por más más de 800 artistas (entre los que se encontraban Boltanski, Calle o Hirschhorn), al tiempo que Anette Messenger, oriunda de la región, inauguraba en el Museo de Bellas Artes de Calais una exposición en la que podían encontrarse, según su opinión, «ecos de lo que acontece en el exterior». La artista respondía a la cuestión afirmando que, ante la pregunta que se hacen todos los artistas: ¿cómo hacer arte en Calais?, su respuesta es «hacer entrar el abatimiento del mundo en el museo. Exponer en Nueva York es fácil. En Calais no. Y es especialmente aquí donde la cultura es más necesaria»<sup>26</sup>.

En líneas generales, viendo respuestas como esta, parecería que la reacción del mundo artístico a la politización de la situación, contravenía, una vez más, la apreciación ético-estética por antonomasia, formulada por Adorno, de que escribir poesía después de Auschwitz era un acto de barbarie<sup>27</sup>. Es más, esta inclinación a hacerlo «en el centro» mismo de la barbarie, desde la propia «jungla» de Calais, apuntaba incluso, según la lectura que realiza Ranciére de algunas de las prácticas políticas en el territorio de la estética, a un sentimiento similar al que manifestaban las obras anteriores a la disolución ideológica tras la caída del socialismo, por las que parecía que el mero cambio de la cultura obligaría a cambiar el modelo civilizatorio al completo. Las «intervenciones» actuales (por ello mismo, no exentas en ocasiones de polémica) ponen, sin embargo, sobre la mesa, si:

[...] la paradoja de nuestro presente es tal vez que este arte inseguro de su política sea llamado a una mayor intervención por el déficit mismo de la política propiamente dicha. Todo sucede, en efecto, como si el estrechamiento del espacio público y la desaparición de la imaginación política en la era del consenso les diera a las mini manifestaciones de los artistas, a sus colecciones de objetos y de rastros, a sus dispositivos de interacción, provocaciones *in situ* u otras, una función de política sustitutiva. Saber si estos «sustitutos» pueden recomponer espacios políticos o si deben contentarse con parodiarlos es seguramente una de las cuestiones del presente<sup>28</sup>.

Las suspicacias hacia las intervenciones artísticas en lo político son moneda de curso común en algunas de las discusiones contemporáneas sobre la politización del arte o la estetización de la política. Un tema que, no es necesario recordar, ya resultaba de acuciante actualidad en la obra de Walter Benjamin, pero que en el actual marco económico y cultural cobra nuevos y necesarios significantes. Como Hito Steyerl ha puesto de manifiesto, «la incorporación del arte en la vida fue hace tiempo un proyecto político (tanto para la izquierda como para la derecha), pero la

<sup>26</sup> Vicente, A. (2016) La cultura se moja por los refugiados, *El País*, 19 de marzo de 2016. Obtenido de: [https://elpais.com/cultura/2016/03/18/actualidad/1458322923\\_473879.html](https://elpais.com/cultura/2016/03/18/actualidad/1458322923_473879.html) [Consulta: 16 de agosto de 2019]

<sup>27</sup> Adorno, T. (1962) *Prismas. La crítica de la cultura y de la sociedad*, (Trad. de M. Sacristán) Barcelona: Ariel, 1962, p. 29 (Original alemán 1955)

<sup>28</sup> Ranciére, J. (2012) *El malestar en la estética* (Trad. de M. Petrecca, L. Vogelfang y M. G. Burello) Madrid: Clave Intelectual, p. 78 (Original francés, 2004)

incorporación de la vida en el arte es ahora un proyecto estético coincidente con una estetización total de la política»<sup>29</sup>.

Lo que ésta afirmación pone sobre la mesa es – coincidiendo con Rancière –, si la estetización actual del mundo y de la política permite salir a la propia estética de sus códigos para sustituir a esta política débil que, precisamente, convierte todo en estética, para ocultar su propia incapacidad de acción.

Esta es, precisamente, la pregunta insistente que generaban algunas de las intervenciones de Weiwei sobre la crisis de los refugiados. Bien es cierto que no era la primera vez que se aproximaba a problemas acerca de los conflictos transnacionales y culturales desde el punto de vista político, como muestran obras como *Fairytales-1001 Chairs* (2007), *Remembering* (2009) o *Sunflowers seeds* (2010). El acercamiento a la cuestión de los refugiados, no obstante, sirvió para que recibiera una reprobación general durante la Berlinale de 2016, sintomática de la necesidad de que el paradigma ético medie entre «lo político» actual, y las intervenciones estéticas que algunos de los artistas han podido realizar en este sentido. Dieter Kosslick describió como «obscena» la intervención del artista chino haciendo que los invitados (estrellas del primer mundo vestidas con trajes de gala e invitadas al evento por su estatus social) se envolvieran en las mantas térmicas con las que, como anunció el artista, muchos de los refugiados son cubiertos tras un naufragio en el Mediterráneo y justo antes de morir<sup>30</sup>.

Ciertamente, a pesar de la efectividad estética del gesto simbólico, la posibilidad de acción práctica o mera concienciación sobre el problema de la migración forzada y los riesgos personales a que ésta aboca a sus víctimas resultaba excesivamente mermada por la imposibilidad intrínseca de que ese gesto simbólico y estético pudiese involucrar cualquier planteamiento de carácter ético, cualquier reflexión moral o política tanto en los asistentes como en el marco que a estos acogía, que fuese más allá del puro espectáculo.

De hecho, es precisamente la vinculación del «símbolo-espectáculo» la que no sólo elimina la posible «politización» de las obras en el sentido fuerte que aportaba Quesada, sino que las inhabilitan como tal y las convierten en parte del espectáculo general que, a tenor de los temores de Benjamin, se ha apoderado de la inanidad política del presente.

### **3. La politización autobiográfica del arte según Weiwei. Problemas de interpretación en la dialéctica «dentro/fuera»**

La cuestión más frecuente que ha sobrevolado el problema, y que Hunter ponía sobre la mesa, es fundamental: «La ética de la creación artística en un desastre humanitario es compleja, y el culto al “artista” a menudo se enreda de manera desordenada con sus buenas intenciones»<sup>31</sup>. No sólo desde ejemplos tan llamativos como el mencionado de Banksy, quien con la donación de su parque de atracciones consiguió – como efecto no previsto, posiblemente, y por ello no menos criticable – que la palabra *Dis-*

<sup>29</sup> Steyerl, H. (2012) *Los condenados de la pantalla*. (Trad. de M. Expósito) Buenos Aires: Caja Negra, p. 115 (Original inglés, 2012)

<sup>30</sup> Vicente, A. (2016) *O Cit.*

<sup>31</sup> Hunter, B. (2016) *O Cit.*

*mal* [Triste] coronase el campamento, algo que podía tener un impresionante efecto llamada exterior, pero resultaba demoledor para los habitantes del campo, hasta el punto que lógicamente el letrero acabó sirviendo de combustible.

Como se mencionaba, el problema principal en las representaciones artísticas e intervenciones realizadas con motivo de esta crisis se encontraba en la lógica hegemónica de la separación entre el «ellos/nosotros», «dentro/fuera» que tan claramente pone de manifiesto la situación. Es esta misma lógica maniquea, y que olvida las responsabilidades internacionales en la crisis, la que sirve incluso como altavoz de los mismos discursos racistas, xenófobos y nacionalistas que han alimentado buena parte del conflicto desde los medios de comunicación.

Quien mejor se ha aproximado a la lectura de esta cuestión ha sido el filósofo y psiconalista Slavoj Žižek. Leyendo el trabajo de Peter Sloterdijk, *En el mundo interior del capital*<sup>32</sup>, el profesor esloveno afirma que:

la globalización capitalista no solo representa apertura y conquista, sino también un mundo encerrado en sí mismo que separa un 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, separando a los que están protegidos por la esfera de los que quedan fuera de su cobertura<sup>33</sup>.

Esta configuración ideológica no resulta baladí, puesto que informativamente, e incluso en el territorio artístico en que nos movemos, con el documental o acciones que Weiwei realizó con los refugiados, la lógica «dentro/ fuera» es fácilmente identificable con la del «ellos/nosotros» leída no sólo en clave territorial y étnica. Como muy pertinentemente señala el filósofo, también puede leerse en clave de clase social, algo que para la revisión ética de las manifestaciones artísticas vinculadas con las representaciones de los ciudadanos desplazados resulta fundamental como parámetro crítico a tener en cuenta.

Precisamente, en base al mismo es por donde podemos comenzar a observar algunas de las problemáticas que *Human Flow* de Weiwei presenta desde el punto de vista de su realización y representación de la denominada crisis de los refugiados. Gran parte de la problemática que suscita depende, en buena medida, de la propia posición que Weiwei trata de ocupar, y la relevancia que – como veremos– cobran tanto su posición personal y su estatuto como artista, tanto como su experiencia biográfica como preso y refugiado político. La cuestión de la representación, y el cómo esta es realizada, ha sido tan relevante que no sólo se pueden comprobar los «obstáculos prácticos y éticos de las obras de arte y documentales sobre la experiencia de los refugiados, con artistas y periodistas que dicen hablar en nombre de aquellos cuya experiencia no comparten»<sup>34</sup>, sino que, incluso, las malas interpretaciones a que estas lógicas narrativas han dado lugar han obligado a que la directora artística de RISE (organización australiana para refugiados, supervivientes y ex-detenido) haya tenido que realizar un decálogo ético

<sup>32</sup> Sloterdijk, P. (2007) *En el mundo interior del capital. Para una teoría filosófica de la globalización*. (Trad. de I. Reguera) Madrid: Siruela (Original alemán, 2005)

<sup>33</sup> Žižek, S. (2016) *La nueva lucha de clases. Los refugiados y el terror*: (Trad. de D. Alou) Barcelona: Anagrama, p. 12 (Original inglés, 2016)

<sup>34</sup> Hunter, B (2016), *O Cit*.

para trabajos realizados con y sobre la cuestión, en el que se especifica el peligro de que «los refugiados» se conviertan en una temática estética<sup>35</sup>.

*Marea Humana* comparte desde su propia realización y producción este «síndrome de la globalización» del que habla Žižek, que parece fluctuar entre el mundo representado por los desplazados («los refugiados» a modo de temática) y el mundo al que éstos tratan de acceder y que se «protege» contra ellos. Esta lógica perversa se ve reforzada por el hecho de que, pese a que Weiwei realiza un itinerario por múltiples campos y fronteras abiertos entre 2015 y 2016 (que van desde Malasia a Mosul, Lesbos o Calais a la frontera mexicana con Estados Unidos, cubriendo más de 26 países y 40 campos de refugiados), el origen, causa, procedencia o destino de los mismos queda bastante desdibujado en la narrativa general del documental. Sólo en raras ocasiones conocemos pormenorizadamente los motivos por los que dichos campos se crearon, y el destino que van marcando en las políticas internacionales, si no es, precisamente, por los meros titulares que rescata de la BBC, *The Spiel*, *The Guardian*, y otros medios fundamentalmente occidentales en su aproximación a la situación de los campos. De tal manera, no sólo se obvia en la narrativa general del documental una profundización del alcance real del problema<sup>36</sup>, sino que en el magma de indeterminación entre motivos y causas de la creación de unos y otros al final lo que aparecen son reducidos, precisamente, a ese eje temático en el que sólo es posible encontrar dos vehículos que articulen la narración: los «refugiados» que habitan cada uno de esos campos, y el propio Weiwei recorriéndolos (hasta el punto que, desde la mitad del metraje, lo más reconocible del mismo son los pantalones de chándal y las deportivas con que se mueve por entre los distintos grupos de refugiados, como si se tratase de un *ostinato*)

Podríamos pensar que, con ello, lo que el propio Weiwei trata es de romper esa ficticia frontera ideológica entre el «dentro/fuera» y pasar a convivir y convertirse él mismo en uno de los propios habitantes de los campos, eludiendo así la perversa tentación de convertirlos en un «tema». Sin embargo, la inclusión de las imágenes del artista rodando con su propia cámara o teléfono móvil no estaba prevista, ni mucho menos, como el intento narrativo de superar la «paradoja del testigo». Antes bien, y como el propio Weiwei reconoce, entrevistado por Emily Buder:

Originalmente no tenía pensado incluirme a mi mismo y a mi equipo de cámara en la película. [...] De hecho, les dije claramente que no quería aparecer en la película. En el último paso de la edición, no obstante, el editor, Niel [Pagh Andersen], que es alguien a quien respeto profundamente, encontró algunas tomas que quería introducir. Como el equipo no contaba con poner ese metraje en la película, está rodado de manera extraña. Creo que resulta interesante porque es gracioso y ridículo. Aparta de la visión excesivamente seria de la crisis y nos lleva a un nivel personal<sup>37</sup>.

<sup>35</sup> *Ibid*

<sup>36</sup> Por ejemplo, se obvia el acuerdo por el que Turquía y la Unión Europea firmaron la devolución de refugiados procedentes de Siria, y el compromiso turco de frenar su flujo de nuevo hacia Europa. Un acuerdo absolutamente vergonzante teniendo en cuenta que Turquía fue, precisamente, quien facilitó el avance de ISIS en Siria, provocando la huida de los civiles que intentaron alcanzar Europa huyendo del terrorismo y el conflicto bélico despertado a su vez por la invasión estadounidense de Irak en 2003, donde se encuentra el auge y expansión del Estado Islámico.

<sup>37</sup> Buder, E. (2017) Humanity is subjective. A conversation with Ai Weiwei about perpetual migration, the tragedy of exile, and the power of plain cinematic language. *The Atlantic*, 14 de octubre de 2017. Obtenido de: <https://>

Esta aparente decisión de última hora resulta completamente extraña al compararla con la intención, expresamente manifestada por el artista, de realizar una película en la que el lenguaje cinematográfico imperante fuese completamente plano (hasta el punto de que el método de grabación que dice emplear es de cámara fija sobre un trípode), y carente de emoción e implicación alguna, centrándose en la experiencia diaria de los refugiados en los campos<sup>38</sup>.

No obstante, y a pesar de que la resolución de incluir ese material fuese realmente tomada por el editor de la película, resulta sorprendente la traición al espíritu, en ese caso, que los fragmentos seleccionados en los que Weiwei aparece relacionándose con los habitantes de los campos suponen para su plan general. No sólo por la importancia simbólica que algunos de ellos tienen en la narrativa general del film, y a los que nos aproximaremos más adelante, sino porque en ellos, precisamente, se encuentran algunos de los momentos más sorprendentes (y reprobables) desde el punto de vista ético de la producción. Particularmente, es llamativo el momento en que Weiwei conversa con uno de los migrantes recluidos en Idomeni, y al que propone intercambiar el pasaporte. Después de preguntar al refugiado sirio cuál es su nombre (Mahmoud), Weiwei realiza el intercambio simbólico de pasaportes anunciándole que ahora él se llamará Ai Weiwei. Manteniendo el tono distendido (aunque el trasfondo de jugar con la documentación – inútil– del refugiado al que no le está permitido cruzar las fronteras cerradas no tiene ironía alguna), Mahmoud comenta al artista, en tono de broma, que «Tendrá que quedarse con su tienda de campaña», aludiendo a la posibilidad de cruzar la frontera con el pasaporte del chino. Weiwei, en el que quizá sea el momento más impertinente de todo el documental, contesta que, en ese caso, tendrá que quedarse él con su estudio de artista en Berlín.



Figura 1. Escena del intercambio de pasaportes entre Weiwei y Mahmoud.  
Elaboración propia a partir de: Weiwei, Ai; Deckert, Heino; Yap, Chin-Chin; Cohen, Andrew (Productores), Weiwei, Ai (Director). (2017) *Human Flow*.  
(*Marea Humana*) [DVD]. España: A Contracorriente Films.

[www.theatlantic.com/entertainment/archive/2017/10/ai-wei-wei-human-flow/542556/](http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2017/10/ai-wei-wei-human-flow/542556/). [Consulta: 1 de septiembre de 2019] Trad. del autor.

<sup>38</sup> *Ibid*

Podría argumentarse que este tipo de situaciones son fruto de la relación personal que el artista establece con los refugiados durante el tiempo de grabación en los campos. Sin embargo, él mismo desmiente esta opción en la entrevista con Buder al contestar de este modo a la pregunta sobre si tuvo mucha relación personal con los habitantes:

No mucha. Pero sentía que tenía una profunda vinculación con ellos porque he sido un refugiado la mayor parte de mi vida. Mi padre se exilió [de China] cuando yo nació. Era poeta. Fue obligado a trabajar en campos de trabajo y golpeado e insultado durante diez años. Hoy en día, todavía debo mantenerme fuera de mi país por el peligro físico que supone estar en China. Pero en realidad no establecí ningún tipo de relación personal [con los refugiados]. Ocurría de manera casual. Todos ellos me aceptaron con naturalidad como parte de ellos. No tuve que dar explicación alguna. Hacíamos chistes y pasábamos tiempo juntos<sup>39</sup>.

Con esta aseveración encontramos una de las más interesantes lecturas posibles de la labor de Weiwei en *Human Flow*, y que explicaría – aunque ni mucho menos justificaría– algunos de los problemas éticos que desde el punto de vista de la articulación política presenta en su elección. Como resulta evidente, hablando de los conflictos y crisis migratorias actuales, en realidad, de lo que Weiwei habla es de su propia autobiografía y del papel de exiliado chino al que tantas veces se ha referido a lo largo de su carrera, y que ha condicionado la misma y ha podido contribuir, incluso, a su institucionalización en los circuitos artísticos occidentales. Esta cuestión, profundamente investigada en trabajos como el de Laia Manonelles<sup>40</sup> podría resumirse casi a la perfección en el asentimiento que Tobón realiza del papel que el propio artista, y su inclusión en el sistema del arte occidental como paradójica «estrella del arte político»<sup>41</sup>, ha suscitado como parte no sólo de la posible fascinación del pensamiento occidental hacia la «otredad» sino, incluso, como parte de una estrategia política de mayor calado:

su imagen subversiva y rebelde, que se enfrenta solitariamente al fuerte aparato de la nueva segunda potencia mundial, lo han convertido en el mártir preferido de occidente. Aí de una u otra forma es el luchador que un país como Estados Unidos, que tanto critica a China por violación de derechos humanos, desea y busca promover<sup>42</sup>.

Si esta hipótesis fuese cierta, y nuevamente nos encontrásemos con una de las paradojas que rodean a un artista tan mediático como Weiwei, y tan proclive a de-

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> Manonelles, L. (2015) Ai Weiwei: la recepción de su producción artística, *Arte, individuo y sociedad*, vol. 27(3), 2015, pp 413-428. La autora realiza una interesante investigación acerca del modo en que el artista ha sido recibido por la crítica occidental, haciendo especial hincapié en las posibilidades de subversión política que su arte puede mostrar.

<sup>41</sup> Buena muestra de la validez «crítica» que ha obtenido su trabajo como ejemplo del activismo social y político puede encontrarse en el artículo firmado por Orduz C. (2018) El arte como fenómeno político: una mirada a la obra de Ai Weiwei, *Institut für Sozialstrategie*, Laichinguen. 26 de febrero de 2018. Obtenido de <https://www.institut-fuer-sozialstrategie.de/2018/02/26/el-arte-como-fenomeno-politico-una-mirada-a-la-obra-de-ai-weiwei/> [Consulta: 9 de octubre de 2019]

<sup>42</sup> Tobón, N (2011) citado en Manonelles, L. *O Cit.* p. 420

claraciones y narrativas autobiográficas, que no dudan en incluir el documental<sup>43</sup>, podríamos valorarlo como otra de las dudosas incursiones en los códigos éticos que, incluso, la citada directora artística de RISE proponía como fundamentales para las prácticas artísticas realizadas con la comunidad de refugiados: «Nuestro sufrimiento no supone una oportunidad, nuestros cuerpos no son valores de cambio con lo que construir vuestras carreras»<sup>44</sup>. De manera trágica, incluso, podría plantearse si idéntica labor de «objetualización» y transformación en «el otro» sufre Weiwei visto desde el mercado occidental, como representante «exótico» y mártir de la causa por la libertad política, como los refugiados lo padecen, a su vez, por parte del artista, precisamente, por la desigual identificación que realiza entre sus papeles como los «otros» del sistema. Pues no es preciso tener en cuenta, que aunque la experiencia política de ambos pueda tener el punto en común del exilio y refugio político, como elemento biográfico, los habitantes de los campos tienen escasa capacidad de subversión de esa mirada externa que sí posee, indudablemente, el artista.

Esta impresión de objetualización de las experiencias ajenas de los refugiados parecen confirmarse atendiendo a otros dos elementos perfectamente identificables a lo largo de todo el metraje del documental, y que ni su propio título parece tratar de ocultar.



Figuras 2-3. Entrevista a Maria Kipp y a una familia refugiada en el campo de Idomeni. Elaboración propia a partir de: Weiwei, Ai; Deckert, Heino; Yap, Chin-Chin; Cohen, Andrew (Productores), Weiwei, Ai (Director). (2017) *Human Flow*. (*Marea Humana*) [DVD]. España: A Contracorriente Films.

<sup>43</sup> Klayman, A. (2013) *Ai Weiwei: Never sorry*. Cameo [ Edición en DVD]

<sup>44</sup> Canas, T. citada en Hunter, B. (2016), *Op.cit.*

El primero de estos elementos podríamos denominarlo como un *efecto de anonimato* y de anulación de la subjetividad de los individuos migrantes y refugiados. Mientras que a lo largo del documental nos encontramos con testimonios realizados por personalidades políticas y sociales cuyo nombre y cargo es puesto en evidencia por la perceptiva rotulación (Gabriela Soraya Vázquez, la representante de ACNUR en Kenia, la princesa de Jordania, la directora de Cultura y Comunicación de OLP o la directora en funciones del Centro Carnegie, entre otros) todos y cada uno de los testimonios de refugiados documentados mantienen en el anonimato de los entrevistados, de tal manera que no llegamos a saber nada sobre ellos: ni su nombre, ni mucho menos su ocupación, o aquella de la que se habían visto privados por el desplazamiento<sup>45</sup>. Se produce, de este modo, una nueva puesta en marcha de mecanismos de sumisión y poder de lectura racial y de clase que podríamos acotar según la lectura que Judith Butler hace de la «interpelación» althusseriana<sup>46</sup>. Para la filósofa, esta «interpelación» que nos constituye como un determinado sujeto supone ser la sumisión a un poder del que ya formamos parte. Concretando en nuestro caso: al negar la identidad personal de los entrevistados, el documental realiza una interpelación de los mismos únicamente en tanto que «refugiados», reproduciendo así el estatus identitario que los mismos poseían ya por la regulación hegemónica del poder y la política internacional.

El segundo elemento podría ser denominado como el fenómeno de la *indeterminación histórica*. Si ya desde el título, Ai Weiwei habla elocuentemente de una «marea» humana, en la que los individuos son identificados por su «movimiento» en masa, el propio recorrido por la enorme cantidad de campos que visita a lo largo del documental, y la mencionada falta de determinación de los motivos por los que éstos mismos asentamientos han tenido lugar, no permite distinguir ni otorgar carta de naturaleza alguna a todos estos desplazamientos en clave política, social o económica dentro del panorama actual. Antes bien, la premeditada indeterminación lo que consigue es un nuevo mecanismo de sujeción de las víctimas a la mera representación de «los refugiados», apartados incluso de sus propias y personales circunstancias históricas, y convertidos en la representación ahistórica (y acrítica) de la identidad interpelada como tal por el poder.

Esta hipótesis viene reafirmada, una vez más, por las propias declaraciones del artista. Preguntado por las inquietudes éticas que podía tener en el modo de retratar a las personas con las que trabaja en el documental, Weiwei no duda en contestar que: «La humanidad es subjetiva. Se puede ver en la poesía, como he incluido en la película. Se puede ver en un paisaje. Quería establecer una relación entre una trágica crisis humana y un contexto histórico más amplio»<sup>47</sup>. Como veremos, por lo tanto, lo que finalmente estaba realizando en este caso es una narración antes estética que ética— como confirma la insistencia poética (quizá velada alusión a sus orígenes familiares en una nueva autobiografía) de distintos autores y épocas en las transiciones entre los registros de los campos, sin una clara vinculación con el capítulo que abren—.

---

<sup>45</sup> El particular resulta doblemente sorprendente puesto que sus nombres aparecen recogidos como parte del casting de la producción en los títulos de crédito.

<sup>46</sup> Butler, J. (2010) *Mecanismos psíquicos del poder: teorías sobre la sujeción*. (Trad. de J. Cruz) Madrid, Cátedra, pp. 20-21 (Original inglés, 2001)

<sup>47</sup> Weiwei, A. en Buder, E. (2017) *O Cit*. (Trad. del autor)

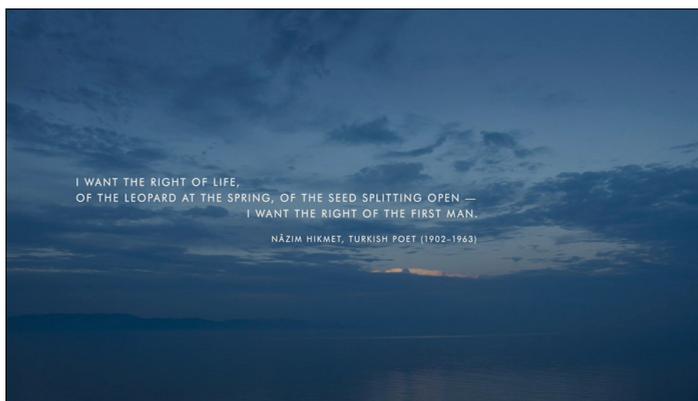


Figura 4. Cortina de transición con poema de Nâzim Hikmet. Elaboración propia a partir de: Weiwei, Ai; Deckert, Heino; Yap, Chin-Chin; Cohen, Andrew (Productores), Weiwei, Ai (Director). (2017) *Human Flow. (Marea Humana)* [DVD]. España: A Contracorriente Films.

La introducción de esos fragmentos poéticos lo que consiguen es generar una narrativa que trasciende el tiempo y el espacio, consiguiendo el propósito que buscaban según sus propias palabras: «No se trata de una crisis actual. Desde que los seres humanos han existido, los humanos han migrado. Es una fuerza mayor de la civilización. De ese modo es como hemos llegado a ser tan inteligentes y mezclados. Y más tolerantes»<sup>48</sup>.

Se produce así un mensaje de «naturalización» de los procesos migratorios como necesidades naturales que pasa por encima, directa y abiertamente, del hecho de que en este caso no se está hablando de inmigrantes, sino de refugiados; personas que han tenido que abandonar sus países por causas motivadas, en su mayor parte, por conflictos bélicos, y anclados claramente a circunstancias histórico-políticas del presente, de las que la voluntad «ahistórica» del documental los priva.

Resulta tristemente sorprendente, por tanto, contrastar la estrategia narrativa del documental con el testimonio de Maria Kipp, oficial de relaciones públicas de Tamaja (la empresa contratada por las autoridades de Berlín para hacerse cargo del campamento de refugiados de Tempelhof), cuando afirma que parte de su labor es ocuparse de «[hacerles] sentir como un ser humano. No como uno más del millón y medio de refugiados que llegaron a Alemania». No, en definitiva, como mera parte de una «marea humana» en la que, como comenta Owens al hablar de «la indignidad de hablar por otros», y a pesar de que las intenciones del artista fuesen, aparentemente, la de intentar «darles voz», se produce casi el fenómeno absolutamente contrario, llegando a reproducir las lógicas del sistema que pretendía subvertir: «al negarles el habla, la conciencia, la capacidad de representarse a sí mismos, se presenta como el principal agente de su dominación»<sup>49</sup>.

<sup>48</sup> *Ibid.*

<sup>49</sup> Owens, C. (1992) The Indignity of Speaking for Others: An Imaginary interview, *Beyond Recognition: Representation, power, and culture*. Berkeley: University of California Press, p 262 (Trad. del autor)

#### 4. Idomeni y la problemática de la «performance delegada»

El caso del intercambio de pasaportes con el habitante del campo de Lesbos no es el único en el que la «autobiografía» de Weiwei, por su propia experiencia como exiliado, se superpone y colapsa con la propia visión –o, mejor dicho, «versión»– de la tragedia de los refugiados.

Otras dos escenas del documental, dada su estructura, significado y planificación casi simétrica, parecerían volver a hablarnos de esta supuesta «equivalencia» que el artista parece empeñado en resaltar. Incluso, en este caso, afianzando aún más, si cabe, la narrativa hegemónica sobre el «artista» entendido en su más decimonónica, sobrevalorada y falsa imagen mesiánica, que él mismo encarna para el sistema del arte occidental<sup>50</sup>. Estas escenas presentan a Weiwei rapándose el pelo en el campamento de Lesbos, en la primera de ellas, y cortando él mismo, posteriormente, el pelo a un migrante mexicano intentando cruzar la frontera con Estados Unidos.

En ambos casos, las escenas son leídas –de manera bastante elogiosa– por Bryony White<sup>51</sup>, como metáforas de la asunción del destino y el «viaje iniciático», y como la sublimación de la idea de pérdida de poder según el relato veterotestamentario de Sansón y Dalila. En cualquier caso, y como Weiwei refrendaba respecto a ellas, se trataba de un acto «simbólico», como todo cuanto hacemos en nuestra vida. Nadie pondría hoy en duda que todos y cada uno de nuestros gestos, en tanto que codificados y establecidos en nuestro marco cultural, pueden responder a una indudable lectura simbólica y política. Sin embargo, estos mismos actos se encuentran a menudo codificados de tal modo que tanto el significado de los mismos, como su posible acción social, también es conocida de antemano<sup>52</sup> –lo cual permite, eventualmente, la posible subversión de los mismos–.

Desde este punto de vista, y más allá de referencias bíblicas o simbólicas que contribuyan a la muy temida «estetización» que rodea la producción, la equivalencia que parece proponer el creador es la de sí mismo frente o junto a los refugiados como el «otro entre los otros», identificado con ellos, y capaz incluso de –como en el episodio del pasaporte– cambiar con ellos su identidad desde un plano de equivalencia. Nada más lejos de la realidad, según venimos pudiendo comprobar, y efecto colateral, incluso, de la propia autoidentificación del autor con la figura del «outsider-chic» (con perdón del neologismo) de la propia figura del artista transgresor<sup>53</sup>.

<sup>50</sup> Acerca de cómo el estereotipo del artista moderno y transgresor se ha desplazado hasta la actualidad, se recomiendan los trabajos de Foster, H. (1985) *Between Modernism and the Media. Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics*. New York: Bay Press pp 33-57 y Kuspit, D. (2007) *Emociones extremas: pathos espiritual y sexual en el arte actual*. (Trad. de R. García) Madrid: Abada

<sup>51</sup> White, B. (2016) The secret of his great strength: Ai Weiwei at Idomeni. *The Quietus*, 1 de mayo de 2016. Obtenido de <https://thequietus.com/articles/20107-ai-weiwei-idomeni-refugee-camp-hair-cut> [Consulta: 31 de agosto de 2019]

<sup>52</sup> Al respecto sigue resultando imprescindible el trabajo de Goffman, E. (1990) *The Presentation of the Self in Everyday Life*. Londres: Penguin.

<sup>53</sup> El cómo las figuras de la «transgresión» artística se han convertido hoy en día en el paradigma de la sociedad occidental neoliberal queda palmariamente expuesto en los trabajos de Boltanski, L., y Chiapello, E. (2002) *El nuevo espíritu del capitalismo*. (Trad. de A. Riesco, M. Pérez y R. Sánchez) Madrid: Akal (Original francés, 1999) y de Frank, T. (2011) *La conquista de lo cool. El negocio de la cultura y la contracultura y el nacimiento del consumismo moderno*. (Trad. de M. Summoy y J.C. Castellón) Barcelona: Alpha Decay (Original inglés, 1997)



Figuras 5-6. Escenas del corte de pelo de Weiwei en Idomeni, y del refugiado mexicano en la frontera de EEUU por parte del autor. Elaboración propia a partir de: Weiwei, Ai; Deckert, Heino; Yap, Chin-Chin; Cohen, Andrew (Productores), Weiwei, Ai (Director). (2017) *Human Flow. (Marea Humana)* [DVD]. España: A Contracorriente Films.

Pero quizá el ejemplo más llamativo, y en los que los propuestos paradigmas éticos más podrían aportar, es el caso de la fotografía en la que Weiwei llega hasta el límite de posar en la posición y localización en que fue encontrado el cadáver ahogado del niño Aylan Kurdi. Podría suponerse, como en algunos casos se ha hecho, que el artista estuviese rindiendo un postrer homenaje al niño sirio cuyo cuerpo ahogado se convirtió en símbolo del drama humanitario al que los refugiados se enfrentaban intentando alcanzar las costas europeas en precarias situaciones.

Sin embargo, el impacto de la fotografía original había alcanzado tal nivel de «viralización» (por utilizar términos contemporáneos, acudiendo a su circulación por las redes sociales) que incluso podemos afirmar que su principal efecto social fue el de provocar el cambio de denominación respecto a los ciudadanos desplazados: de ser considerados «inmigrantes», a partir de ese momento adquirieron el estatus de «refugiados», con todo el vuelco ideológico que la nueva denominación e «interpelación» determina<sup>54</sup>.

¿Era entonces la intención de Ai Weiwei dar voz desde su posición de referente internacional del arte político a todos aquellos ciudadanos anónimos – o no tanto– que perdían la vida en el desplazamiento y la huida? La respuesta, desde luego,

<sup>54</sup> Vis, F. y Goriunova, O. (Eds.). (2015). *The Iconic Image on Social Media: A Rapid Research Response to the Death of Aylan Kurdi*. Reino Unido: Visual Social Media Lab. Obtenido de <https://research.gold.ac.uk/14624/1/KURDI%20REPORT.pdf> [Consulta: 16 de septiembre de 2019]

parece ser que no. Incluso, si así fuera, en una nueva contradicción en los términos, parecería que la intención real – muy otra– del artista chino sería la de apropiarse no de la imagen, más que de sobra conocida, para ejercer como altavoz de la misma, sino de la propia «viralidad» de la misma para desde la que amplificar aún más, si cabe, el eco de su propio impacto iconográfico. El problema ético-estético, en esta ocasión, es si puede un artista – por muy *outsider* y radical que sea respecto los circuitos oficiales, pero cuya posición dista con mucho de aquella de la que se «apropia»– utilizar imágenes (y cuerpos, pues es lo que en última instancia se encuentra tras toda la virtual iconocracia de nuestro tiempo) para generar un «sobre-discurso», o un discurso amplificado en beneficio de su propia resonancia, a partir de imágenes precedentes que, por su contundencia, no necesitaban recolocación alguna en el espacio mediático y que, antes bien, parecían merecer un distanciamiento ético por la propia problemática que ciertas viralizaciones icónicas poseen en nuestro marco cultural<sup>55</sup>.



Figura 7. Chawla, Rohit: Ai Weiwei como Aylan Kurdi, *India Today*, 2016

La polémica afirmación que justifica esta acción de Weiwei: «Me veo a mí mismo en los niños refugiados»<sup>56</sup>, no logra ocultar la cuestión ética que acompaña insistente a la utilización de esta imagen, y que la investigadora sobre salud pública Despina Biri concretaba de manera tan certera al afirmar que:

Al hacerse pasar por Aylan, Ai Weiwei despoja a la imagen original de su impacto visual, convirtiéndola en un mero sustituto de una representación (es decir, de otra sustitución). Un significativo cultural, que ha llegado a simbolizar a todos los refugiados que han llegado a Europa en 2015 y después, pero que no puede posiblemente servir para otra cosa que ser una aproximación a la realidad (es decir, a la muerte por ahogamiento). La imagen original queda de este modo despojada de sus connotaciones, lo que significa el resultado de una violencia inenarrable, en

<sup>55</sup> Sontag, S. (2010) *Ante el dolor de los demás*. (Trad. de A. Major) Barcelona: Debolsillo, pp 41-42 (Original inglés, 2003)

<sup>56</sup> Muñoz, F. (2018) Ai Weiwei: Me veo a mí mismo en los niños refugiados. *ABC*, 26 de abril de 2018. Obtenido de [https://www.abc.es/play/cine/noticias/abci-weiwei-mismo-ninos-refugiados-201710240113\\_noticia.html](https://www.abc.es/play/cine/noticias/abci-weiwei-mismo-ninos-refugiados-201710240113_noticia.html) [Consulta: 15 de septiembre de 2019]

vez de convertirse en sólo otra manera de representar visualmente «lo que es ser un refugiado». La razón por la que no acaba de alcanzar su propósito es simple; las reacciones a la imagen original eran una mezcla de conmoción y dolor, hasta el punto de provocar impotencia, como hemos argumentado antes, de forma similar a las reacciones provocadas por un desastre natural<sup>57</sup>.

En el fondo – aunque en casos menos dramáticos– la posición «política» que adopta Weiwei en esta, como en aquellas acciones realizadas también en Idomeni como en la que adecua un piano en mitad del campo para que los habitantes del mismo que supieran tocar el mismo pudieran desarrollar sus habilidades frente a las cámaras de su equipo técnico –y los propios *selfies* del artista, que documentan la acción bajo la incllemente lluvia– adquiere la connotación de las polémicas «performances delegadas» que la lúcida Bishop señalaba como una de las más fructíferas tendencias de la polémica «relacionalidad» estética teorizada por Bourriaud. Unas prácticas claves y clásicas en conflictos éticos como los sostenidos por obras como las de Santiago Sierra, y que se sustentan en delegar «acciones tercerizadas a no profesionales a quienes se les pide *performar* un aspecto de sus identidades»<sup>58</sup> Estas performances, cuyas capacidades críticas siempre se ven oscurecidas por la ambigüedad ética que algunas de sus propuestas pueden adquirir en relación con planteamientos de índole política o social, pueden – y deben– hoy en día, recurrir a planteamientos tanto estéticos como, sobre todo, políticos y éticos para no sucumbir a malinterpretaciones tan evidentes como el «apropiaciónismo» y la equiparación autobiográfica. Dos extremos que, como venimos viendo, Weiwei explota hasta vulnerar la propia efectividad de sus propuestas más allá del espectáculo que hoy en día gobierna todo, vaciándolo de contenido y potencial transformador y auto-transformador en el campo del arte y la estética.

### **Conclusión: de la estética a la política, pasando por la ética**

En el fondo, se trata de una de las principales preocupaciones que envuelven cualquier tipo de arte que se diga «activista» político. Como el no menos provocador artista Renzo Martens ha puesto en evidencia (tanto con su trabajo como con su reflexión sobre él) la cuestión debe partir de la propia asunción del papel personal en la intervención política, y del espacio que uno debe o puede ocupar en ella:

La mayoría del activismo artístico se alimenta de problemas y crisis reales, tomando las esperanzas, la energía, las ambiciones de las personas y transformándolas en un espectáculo que no desafía nada. Como no se responsabiliza por el hecho de que se basa en privilegios, y solo es posible a través del privilegio, ni siquiera intenta tener validez fuera del mundo del arte<sup>59</sup>.

Convertir el disenso, mostrarlo como parte de la propia obra, se convierte así en parte inexcusable del propio trabajo para que éste pueda ser denominado como «po-

<sup>57</sup> Biri, D. (2016) «Ai Weiwei y la estetización de los refugiados», *Sinpermiso: república y socialismo para el siglo XXI*. 4 de marzo de 2016. Obtenido de: <http://www.sinpermiso.info/textos/ai-wei-wei-y-la-estetizacion-de-los-refugiados>. [Fecha de última consulta 14 de octubre de 2019].

<sup>58</sup> Bishop, C. (2017) *O cit*, p. 349.

<sup>59</sup> Martens, R. (2015) Towards a New Institutional Critique, en Beshty, W. (ed.) *Ethics*, M.I.T. Press, p. 188. Trad. del autor.

lítico». Se trata, en definitiva, de mostrar las propias fracturas del discurso, de convertirlo en ese «discurso débil» cuyo destino y fin sea el mismo que el de la propia «política», en sentido fuerte, tal y como describe la misma Chantal Mouffe:

[...] propongo distinguir entre «lo político» y la «política». Con la expresión «lo político» me refiero a la dimensión de antagonismo inherente a toda sociedad humana, un antagonismo que, como he dicho, puede adoptar múltiples formas y puede surgir en relaciones sociales muy diversas. La «política» por su parte, se refiere al conjunto de prácticas, discursos e instituciones que intentan establecer un cierto orden y organizar la coexistencia humana en condiciones que siempre son potencialmente conflictivas, ya que se ven afectadas por la dimensión de «lo político»<sup>60</sup>.

Esta diferenciación, por cerrar el círculo de prácticas políticas y mediaciones éticas, es prácticamente la misma que el filósofo Rancière detecta en las «comunidades éticas», como en la que, según su diagnóstico, vivimos actualmente, al producirse la superación de la moral en tanto que separación de la ley y el hecho:

La supresión de esta división tiene un nombre privilegiado: se llama consenso. [...] un modo de estructuración simbólica de la comunidad que elude la representación del corazón de la política, o sea, el disenso. [...] La comunidad política se transforma así tendencialmente en comunidad *ética* [que] tropieza únicamente con un resto problemático al que denomina «el excluido»<sup>61</sup>.

Parecería que los planteamientos de Mouffe y Rancière, aquí puestos en contacto, se muestran radicalmente divergentes en tanto que allí donde aparece actualmente «lo ético» habría desaparecido «lo político», siendo, en ambos casos, sustituido por «lo estético» de la ficticia idea de consenso. Sin embargo, es precisamente la percepción del francés sobre el papel que la estética (en este caso) puede tener como mediadora en la ecuación la que podría aportarnos cierta información necesaria al respecto:

Esta desaparición tendencial de las diferencias de la política y del derecho en la indistinción ética define también cierto presente en el arte y de la reflexión estética. Así como la política se borra en el par del consenso y de la justicia infinita, estos tienden a redistribuirse entre una visión del arte que lo consagra al servicio del lazo social y otra que lo consagra al testimonio interminable de la catástrofe<sup>62</sup>.

Si la política sólo puede sostenerse mostrando el disenso, labor de la ética, por tanto, será no ocultar el mismo en ficticias visiones consensuadas sino mediar para que estos sean evidentes y no caigan, de hecho, en la mera estética. Podríamos decir, por tanto, que sólo este disenso sostenido a la par por las tres nociones permitirá que el mensaje no adolezca de excedentes o carencias de una u otra que hagan peligrar el alcance de su mensaje y la validez del propio pronunciamiento.

De nuevo Steyerl ha puesto de manifiesto esta cuestión, dejando claro que «el arte no está fuera de la política, sino que la política reside en su producción, su

<sup>60</sup> Mouffe, C. *Prácticas artísticas y democracia agonística*. (Trad. de J. Palol y C. Manzano) Barcelona, MACBA, 2007, p. 18

<sup>61</sup> Rancière, J. (2012) El giro ético en la estética y la política, *El malestar en la estética*, Madrid: Clave Intelectual, pp 140-141

<sup>62</sup> Rancière, J. (2012) *O Cit.*, p, 147

distribución y su recepción». Por tanto, si no resulta visible que la propia práctica artística se encuentra involucrada en este proceso, el artista (como tenemos, sucede en la mirada «autobiográfica» de Weiwei, que cumple el papel del «testigo» tanto como parece querer encarnar el del «protagonista» de *Human Flow*), desplazado del papel de mediador ético entre la estética y la política, y renunciando por tanto al correcto tránsito (en doble dirección) de la una hacia la otra, incurre en lo que la artista denomina como la «política de representación»<sup>63</sup>. Es decir, una política para la que el símbolo es sustituto de todo lo demás y, por tanto, puede llegar a convertirse no sólo en el vacío de la mera estetización, sino incluso en el puro altavoz de la misma y de la visión general sobre una problemática como la de los refugiados (anónimos, estetizados y ahistorizados, sólo entendidos por la lógica dentro/fuera) cuando, antes bien, lo ético (si se trata de tomar parte de su causa) y lo político (si se trata de interceder activamente en la opinión pública y el tejido social) debería ser, precisamente, mostrar el disenso y el necesario diálogo y puesta en cuestión de las posiciones hegemónicamente consensuadas.

## Bibliografía

- Biri, D. (2016) «Ai Weiwei y la estetización de los refugiados», *Sinpermiso: república y socialismo para el siglo XXI*. 4 de marzo de 2016. Obtenido de: <http://www.sinpermiso.info/textos/ai-wei-wei-y-la-estetizacion-de-los-refugiados>. [Fecha de última consulta 14 de octubre de 2019]
- Bishop, C. (2016) *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectadoría*. (Trad. de I.Galina) México: Taller de Ediciones Económicas (Original en inglés, 2012)
- Boltanski, L., y Chiapello, E. (2002) *El nuevo espíritu del capitalismo*. (Trad. de A. Riesco, M. Pérez y R. Sánchez) Madrid:Akal (Original francés 1999)
- Bourriaud, N. (2006) *Estética relacional*. (Trad. de C. Beceyro) Buenos Aires: Adriana Hidalgo (Original en francés, 1998).
- Buder, E. (2017) Humanity is subjective. A conversation with Ai Weiwei about perpetual migration, the tragedy of exile, and the power of plain cinematic language. *The Atlantic*, 14 de octubre de 2017. Obtenido de: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2017/10/ai-wei-wei-human-flow/542556/>. [Consulta: 1 de septiembre de 2019]
- Butler, J. (2010) *Mecanismos psíquicos del poder: teorías sobre la sujeción*. (Trad. de J. Cruz) Madrid, Cátedra, pp. 20-21 (Original inglés, 2001)
- Foster, H. (2001) *El retorno de lo real*. (Trad. de A. Brotons) Madrid, Akal, 2001 (Original en inglés, 1996)
- Hunter, B. (2016) What can Art Offer the Refugee Crisis? *Canadian art*, 1 de febrero de 2016. Obtenido de <https://canadianart.ca/features/can-art-offer-refugee-crisis/> [Consulta: 2 de agosto de 2019]
- Koch, T. (2015) Banksy cierra con éxito el parque de Dismaland y lo convierte en refugio para migrantes, *El País*, 29 de septiembre de 2015. Obtenido de [https://elpais.com/cultura/2015/09/28/actualidad/1443434486\\_924295.html](https://elpais.com/cultura/2015/09/28/actualidad/1443434486_924295.html) [Consulta: 8 de octubre de 2019]
- Levinson, J. (Ed.) (2010) *Ética y estética. Ensayos en la intersección*. (Trad. de Gerard Vilar y Gabriela Berti). Madrid: Antonio Machado (Original en inglés, 2001)

<sup>63</sup> Steyerl, H. (2012) *O Cit.* p.105

- Manonelles, L. (2015) «Ai Weiwei: la recepción de su producción artística» *Arte, individuo y sociedad*, vol. 27(3), 2015, pp 413-428
- Mouffe, C. *Prácticas artísticas y democracia agonística*. (Trad. de J. Palol y C. Manzano) Barcelona, MACBA, 2007
- Muñoz, F. (2018) Ai Weiwei: Me veo a mi mismo en los niños refugiados. *ABC*, 26 de abril de 2018. Obtenido de [https://www.abc.es/play/cine/noticias/abci-weiwei-mismo-ninos-refugiados-201710240113\\_noticia.html](https://www.abc.es/play/cine/noticias/abci-weiwei-mismo-ninos-refugiados-201710240113_noticia.html) [Consulta: 15 de septiembre de 2019]
- Orduz C. (2018) El arte como fenómeno político: una mirada a la obra de Ai Weiwei, *Institut für Sozialstrategie*, Laichinguen. 26 de febrero de 2018. Obtenido de <https://www.institut-fuer-sozialstrategie.de/2018/02/26/el-arte-como-fenomeno-politico-una-mirada-a-la-obra-de-ai-weiwei/> [Consulta: 9 de octubre de 2019]
- Owens, C. (1992) The Indignity of Speaking for Others: An Imaginary interview, *Beyond Recognition: Representation, power, and culture*. Berkeley: University of California Press.
- Quesada, F. (2007) Ética y política, en Gómez, C. y Muguersa, J. (eds) (2007) *La aventura de la moralidad. Paradigmas, fronteras y problemas de la ética*. Madrid: Alianza, pp 224-276
- Rancière, J. (2012) *El malestar en la estética* (Trad. de M. Petrecca, L. Vogelfang y M. G. Burrello) Madrid: Clave Intelectual (Original francés, 2004)
- Rancière, J. (2014) *El reparto de lo sensible. Estética y política*. (Trad. de M. Padró) Buenos Aires: Prometeo libros (Original en francés, 2000)
- Steyerl, H. (2012) *Los condenados de la pantalla*. (Trad. de M. Expósito) Buenos Aires: Caja Negra (Original inglés, 2012)
- Tobón, N. (2011). «El artista mártir de occidente». *China files*. 24 de mayo de 2011. Citado en Manonelles, L. (2015) Ai Weiwei: la recepción de su producción artística. *Arte, individuo y sociedad*, vol. 27(3), 2015, p. 42
- Valcárcel, A. (1998) *Ética contra estética*. Barcelona: Crítica
- Vicente, A. (2016) La cultura se moja por los refugiados, *El País*, 19 de marzo de 2016. Obtenido de: [https://elpais.com/cultura/2016/03/18/actualidad/1458322923\\_473879.html](https://elpais.com/cultura/2016/03/18/actualidad/1458322923_473879.html) [Consulta: 16 de agosto de 2019]
- Vilar, G. (2017) *Precariedad, estética y política*. Almería: Editorial Círculo Rojo
- Vis, F. y Goriunova, O. (Eds.). (2015). *The Iconic Image on Social Media: A Rapid Research Response to the Death of Aylan Kurdi*. Reino Unido: Visual Social Media Lab. Obtenido de <https://research.gold.ac.uk/14624/1/KURDI%20REPORT.pdf> [Consulta: 16 de septiembre de 2019]
- White, B. (2016) The secret of his great strenght: Ai Weiwei at Idomeni. *The Quietus*, 1 de mayo de 2016. Obtenido de <https://thequietus.com/articles/20107-ai-weiwei-idomeni-refugee-camp-hair-cut> [Consulta: 31 de agosto de 2019]
- Žižek, S. (2016) *La nueva lucha de clases. Los refugiados y el terror*. (Trad. de D. Alou) Barcelona: Anagrama (Original inglés, 2016)