



Hospitalidad y activismo artístico *en y en torno* al año 2001

Modesta di Paola¹

Recibido: 16-03-2024 / Aceptado: 27-05-2024

Resumen: La relación que el arte activista teje con la sociedad se nutre muy a menudo de los humores de la sociedad, transformándolos en acciones públicas, denuncias colectivas y riñas generacionales que registran las distintas reacciones humanas ante los acontecimientos históricos. Un caso emblemático que explica esta relación se encuentra en los atentados del 11-S de las Torres Gemelas de Nueva York, que en 2001 generaron la llamada lucha en contra del terrorismo internacional. Sus fines ocultaron la realidad de una política de antiinmigración radical y la suspensión en varios países de algunos derechos constitucionales. A raíz de estos acontecimientos se asistió a la intensificación de los discursos nacionalistas, la generación de un sentimiento de miedo hacia el extranjero y las consiguientes medidas políticas, que hasta hoy día ni ocultan ni matizan la componente xenófoba que sufre este comienzo del siglo XXI. Sin embargo, desde el ámbito artístico se han ido perfilando reacciones emblemáticas que han propulsado acciones políticas a nivel internacional. Muchos artistas activistas y *performers* han hecho una contribución fundamental con extraordinarios ejemplos artísticos cuyas bases conceptuales se encuentran en el reconocimiento de la hospitalidad como clave en contra de todo discurso xenófobo. **Palabras clave:** Hospitalidad, acogida, xenofobia, *performance*, activismo artístico, 2001.

[en] Hospitality and artistic activism *in and around* 2001

Abstract: The relationship that activist art weaves with society is very often nourished by the moods of society itself, transforming public actions in collective complaints and generational quarrels that record the different human reactions to current historical events. An emblematic case that explains this relationship is found in the 9/11 attacks on the Twin Towers in New York, which in 2001 generated the so-called fight against international terrorism, whose aims hid a radical anti-immigration policy, and hid in several countries the suspension of some constitutional rights. In light of this event, we witnessed the intensification of nationalist discourses, the generation of a feeling of fear towards the foreigner and the consequent political measures that until today neither concealed nor qualified the xenophobic component that the beginning of the 21st century suffers. However, from the artistic field it generated an emblematic reaction that if on the one hand it acted as a social seismograph measuring social moods, on the other hand it promoted a political activism that spread internationally. Many activist artists and performers have given a fundamental contribution with extraordinary artistic examples that have recognized the feeling of hospitality as the key against all xenophobic discourse, and have used it as a conceptual basis to explain the dynamics of coexistence between individuals and societies.

Keywords: Hospitality, ethics, xenophobia, performance, political activism.

Sumario: 1. Introducción a la cuestión de la hospitalidad universal; 2. Donar y rechazar. Prácticas artísticas a partir de casos reales; 3. El Tampa. La *performance* como instrumento de denuncia política; 4. *A Journey Through a Solid Sea*; 5. Conclusiones; 6. Referencias bibliográficas.

¹ Universidad de Málaga
modestadipaola@uma.es

Cómo citar: di Paola, M. (2024) “Hospitalidad y activismo artístico en y en torno al año 2001”, en *Escritura e Imagen* 20, 175-188.

1. Introducción a la cuestión de la hospitalidad universal

Una de las cuestiones más interesantes planteadas por buena parte de la producción artística actual es la relación que el arte teje con la hospitalidad y otros conceptos que se mueven alrededor de su órbita, como movilidad, migración, acogida e inclusión. La pluralidad de significados que puede asumir esta palabra se debe en buena medida a su largo recorrido histórico-filosófico. El tema de la hospitalidad está presente en todas las épocas, tomando formas y definiciones diversas dependiendo de donde haya ido alojándose territorialmente. No hay sociedad o comunidad humana que no haya tenido que enfrentarse a ella. Por consiguiente, ha tomado facetas diferentes. Ello ha generado siempre debates y confrontaciones entre las distintas disciplinas que, desde la filosofía a la antropología, pasando por los estudios culturales y las teorías poscoloniales, han tratado de la hospitalidad como un tema de estudio y de análisis.

La teoría del arte y la producción artística contemporánea también se han ocupado del tema de la hospitalidad, facilitando una aproximación a este campo de estudio tan fascinante como extenso. Sin duda, cualquier tentativa de desarrollar una teoría del arte que acoja e incluya en su ámbito disciplinar los rasgos de la hospitalidad debe transitar a través de enfoques tanto filosóficos como estéticos.

Desde el campo filosófico podríamos detectar dos dimensiones de la hospitalidad que han forjado algunos de sus más relevantes rasgos históricos-estéticos: la primera es la ética de la hospitalidad, donde “ética” sugiere el carácter íntimo y la dimensión privada del gesto hospitalario entre individuos y comunidades; la otra dimensión es la jurídica y se refiere a la regulación de las relaciones que el poder político determina entre personas de diversos lugares.

La perspectiva ética de la hospitalidad encuentra uno de los referentes teóricos más destacados en Jacques Derrida, que, entre 1996 y 1997, interviene en el debate sobre la ética de la hospitalidad con dos textos emblemáticos: *De l'hospitalité* y *Cosmopolites de tous les pays, encore un effort!* En ellos, Derrida considera la hospitalidad un asunto privado al margen de las leyes del Estado, es decir, de los términos y las condiciones de la hospitalidad de derecho. Según Derrida, las dos dimensiones de la hospitalidad parecen encontrarse en una tensión incurable: la existente entre las “leyes de la hospitalidad” y la “Ley de la hospitalidad”². Las primeras normalizan la cuestión jurídica para los que son extranjeros identificables, estableciendo normativamente la relación entre el huésped (*host*) y el invitado (*guest*). En cambio, la “Ley de la hospitalidad”, según Derrida, es absoluta e incondicionada y se dona a un desconocido aunque este no tenga un nombre y una condición jurídica establecida normativamente. Ambas dimensiones, la ética y la política, mantienen inalterada una característica intrínseca de la hospitalidad que se manifiesta en la misma semántica de la palabra. Hay que ponerla en relación con dos vocablos latinos

² Derrida, J., *Cosmopolites de tous les pays, encore un effort!*, París, Galilée, 1997; Derrida, J., *De l'hospitalité: Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida à répondre*, Calmann-Lévy, 1997.

distintos: *hospes* y *hostis* (que remiten al binomio amigo/enemigo). Revelan por un lado el placer de experimentar al extranjero (xenofilia) y, por otro lado, la hostilidad hacia él (xenofobia). En palabras de Jacques Derrida: “lo quiera o no, lo sepa o no, la hostilidad testimonia asimismo la hospitalidad”. Allí donde hay una “separación radical”, una “relación con el otro”, “una intencionalidad”, una particular “atención a la palabra” o la “acogida de un rostro” (*ibid.*), la hospitalidad revela la ambivalencia entre el donar y el rechazar.

En la misma línea, Derrida reflexiona sobre la relación entre la hospitalidad y el cosmopolitismo en su ensayo *Cosmopolites de tous les pays, encore un effort!*³. A partir de una dialéctica que apoyaba la iniciativa europea de crear ciudades-refugio como respuesta a la expulsión de inmigrantes y el auge del racismo que afecta a muchos países, Derrida apela a la ética de los cosmopolitas de todo el mundo y considera la creación de las ciudades-refugio (*ville refuges*) como la posibilidad concreta de “donar lugar” y, por tanto, de debilitar el poder del Estado en materia de inmigración.

La segunda perspectiva, la dimensión jurídica de la hospitalidad de derecho, encuentra uno de sus referentes más inmediatos en Immanuel Kant. En su ensayo titulado *Sobre la paz perpetua* (1795), Kant aborda cuestiones relativas a la hospitalidad, considerando que un foráneo tiene el derecho a no ser tratado con hostilidad. Según él, mostrarse hospitalario significa no tratar con hostilidad al extranjero que nos visita, siempre que su conducta sea pacífica y no genere ningún conflicto entre partes, ya que todo ser humano es copropietario del planeta en su conjunto y que originariamente nadie tenía más derecho que otro a estar en un determinado lugar de la tierra. Esta actitud hospitalaria no debe confundirse con un derecho de hospedaje. Se trata de lo que Kant define *derecho cosmopolita*, una aproximación a la hospitalidad que generaría un orden mundial pacífico vehículo para construir el derecho cosmopolita y con ello conseguir la abolición de la guerra. Los fundamentos filosóficos que subyacen en este emblemático e influyente ensayo siguen en gran medida vigentes.

La filósofa estadounidense de origen turco Seyla Benhabib identifica la doctrina kantiana de la hospitalidad universal como un espacio para el diálogo, la articulación y la reafirmación de los derechos transfronterizos. Su análisis se centra en torno a la figura del “extranjero residente” (llamado en Estados Unidos *resident alien*). Está sujeto a la autoridad legal (*demos*), pero no es considerado parte de la comunidad de identificación local (*ethnos*). El proceso de integración sería capaz de orientar la relación que se establece entre nosotros y estos residentes “problemáticos”. Desde esta perspectiva, las líneas discursivas de Benhabib están sin duda guiadas por el pensamiento kantiano sobre el “derecho universal a la hospitalidad”⁴. La noción de “derecho a la hospitalidad universal” señala el camino para comprender el lugar del extranjero dentro de los países democráticos. La hospitalidad debería ofrecerse y recibirse como un valor para la vida democrática de las personas, pero también como un derecho para el extranjero de establecer una vida compartida democráticamente.

La propuesta perfilada por Kant de construir un orden mundial pacífico

³ Un año después de la conferencia impartida por Derrida el 21 de marzo de 1996, en presencia de los miembros del Parlamento Internacional de Escritores en Estrasburgo, se publicó el ensayo titulado *Cosmopolites de tous les pays, encore un effort!*

⁴ Benhabib, S., “Hospitality, Sovereignty, and Democratic Iterations”. En Post, R. (ed.), *Another Cosmopolitanism, Hospitality, Sovereignty, and Democratic Iterations*, Oxford University Press, 2006, pp. 22-24.

vuelve a configurarse en nuestros tiempos, especialmente en las nociones de “comunidad global” o “gobernanza global” planteadas por Jürgen Habermas, que propone un orden político global como forma de democracia. Reflexionar sobre la hospitalidad, por tanto, no significaría reducir su análisis únicamente al terreno de la ética (cuando ética se refiere a *ethos*) sino, principalmente, repensar los aspectos políticos y jurídicos de la acogida y de la cooperación internacional. Este punto es de fundamental importancia para repensar, sobre todo a la luz de las recientes tensiones internacionales nacidas alrededor de las guerras y las crisis migratorias⁵, la hospitalidad en un plano de discusión e intervención tanto ético como jurídico, ya que el mismo Derecho apela a la ley moral de la hospitalidad, a ese espacio de recepción que desde siempre parece haber regulado y garantizado el encuentro entre extranjeros⁶. En este contexto de transformaciones globales y nuevos conflictos, los acontecimientos del 11 de septiembre de 2001 se han convertido en el referente simbólico de un cambio de época.

2. Donar y rechazar. Prácticas artísticas a partir de casos reales y cotidianos

En los discursos teóricos y en las prácticas artísticas se ha subrayado la necesidad de considerar la hospitalidad en un plano de intervención tanto ético como jurídico, revelando a menudo la paradoja de una semántica que sigue suspendida en el frágil hilo de la acogida del otro. Artistas de diversas latitudes se han enfrentado a las problemáticas cotidianas y a los desafíos de la sociedad contemporánea, tanto en una dimensión local y vernacular como a nivel internacional y global. A partir de los nuevos desafíos sociales, la producción artística ha manifestado la voluntad de comprometerse con la sociedad e incidir directamente en ella, operando cambios concretos e intentado construir mundos alternativos. De ahí que una nueva teoría artística, la estética de lo cotidiano, ponga en tela de juicio los cánones tradicionales de la historia del arte, relacionándose con los hechos sociales y políticos de la vida real. Así como las nuevas formas de arte introducen cualidades y valores que antes no se consideraban y enriquecen el mundo del arte, la vida real entra en la producción de algunos artistas, sean ellos consagrados o emergentes, creando nuevas categorías estéticas. En definitiva, la estética de lo cotidiano propone ayudar a desarrollar el discurso estético general agregando nuevas vías de investigación⁷.

Este fenómeno artístico se ha agudizado aun más debido a la relevancia internacional de algunos acontecimientos históricos y políticos. A partir del año 2001, un año emblemático desde una perspectiva histórica y política, la producción artística ha tomado sendas particularmente innovadoras. Esta innovación se debe al compromiso que los artistas han querido establecer con algunas cuestiones relacionadas con la vida real y la política.

⁵ Cada año, *Armed Conflict Location & Event Data Project* (ACLED) identifica 10 conflictos o situaciones de crisis en todo el mundo que podrían empeorar o evolucionar en los próximos meses. En 2022, los países más afectados eran Etiopía, Yemen, Sael, Nigeria, Afganistán, Líbano, Sudán, Haití, Colombia, Myanmar. Véase <https://acleddata.com/dashboard/#/dashboard>

⁶ Cfr. Marci, T., “Ospitalità impossibile. L’integrazione sociale nell’ordine dell’ospitalità”, en Cotta, G. (ed.), *Concordia discors. La convivenza politica e i suoi problema*, Milán, Franco Angeli, 2013.

⁷ Cfr. Danto, A., *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art*. Chicago and La Salle, Open Court, 2003.

Un caso emblemático que explica esta relación se encuentra en los atentados del 11 de septiembre de 2001 de las Torres Gemelas de Nueva York, que generaron la llamada lucha contra del terrorismo internacional. Sus fines ocultaron una política antiinmigración radical, justificando en varios países la suspensión de algunos derechos constitucionales, la intensificación de los discursos nacionalistas y la generación de un sentimiento de miedo hacia el extranjero, con las consiguientes medidas políticas que ni ocultaban ni matizaban la componente xenófoba que sufría y sigue sufriendo nuestra contemporaneidad. El 2001 ha sido un año emblemático también para las artes visuales, no sólo por la respuesta intempestiva de los artistas a los dramáticos eventos del 11-S, sino también por otros sucesos históricos que determinaron la creación de proyectos artísticos en otros lugares del mundo.

La exposición titulada “Age of Terror: Art since 9/11”⁸ tuvo lugar en el Imperial War Museum de Londres en 2018 y reunió las obras de 44 artistas, entre los cuales destacan nombres como Ai Weiwei, Mona Hatoum, Grayson Perry, Gerhard Richter, Jenny Holzer, Tony Oursler, Hans-Peter Feldmann o Kerry Tribe. La muestra se concibió como la respuesta frente a la violencia del 11-S, actualizando, diecisiete años después, la responsabilidad que tienen los artistas en la realización de proyectos que denuncien e iluminen nuestro tiempo a través de la relación entre arte y política. Durante este evento, los desastres de los atentados del 11-S en las Torres Gemelas fueron documentados por Tony Oursler en el vídeo *Nine Eleven*, que, a través de una estética modesta y casera, nos presenta varios eventos directos e inmediatos: las fotos publicadas de los desaparecidos, los restos retorcidos de la fachada del edificio, la pila de escombros que ardió sin llama durante semanas. A la inmediatez que documenta los instantes del drama en la exposición se solapan también obras cuyos temas centrales se mueven alrededor de la vigilancia y la seguridad estatal: nuestra compleja relación con las armas de fuego; las bombas y los drones; y la destrucción que provocan los conflictos en el paisaje, la arquitectura y las personas.

Esta producción artística agudiza la crueldad frente a la amplitud global del terrorismo contemporáneo y la polarización ideológica de la violencia. Dentro de esta perspectiva, el vídeo en blanco y negro de la artista Kerry Tribe titulado *Terrorista potencial*, de 2002, pone de relieve la dramatización de la violencia allí donde aparentemente no la hay. La obra indaga en el prejuicio occidental hacia el otro, el extranjero, valiéndose de la herramienta de la audición cinematográfica. Durante la realización de la obra se le pidió a treinta actores que actuaran de “terroristas potenciales”. Sin embargo, ninguno de ellos pudo conseguir representar los rasgos del terrorista o alguna característica peculiar que se le pudiera asociar.

Los complejos problemas que rodean la respuesta global al 11-S, la naturaleza de la guerra moderna y el continuo estado de emergencia en el que nos encontramos se han convertido en catalizadores que alteraron la percepción pública del conflicto contemporáneo. La mayoría de las obras de arte expuestas en la exposición “Age of Terror: Art since 9/11” ha sido realizada por algunos de los grandes nombres de las artes visuales contemporáneas. Cabe mencionar que los efectos del terrorismo de Al-Qaeda generaron gran impresión también en algunos artistas provenientes de los países que Estados Unidos, a raíz del 11-S, ha bombardeado tantas veces. Como explica la curadora de la exposición, Sanna Moore, lo importante era abordar los

⁸ La exposición “Age of Terror: Art since 9/11”, comisariada por Sanna Moore, tuvo lugar en el Imperial War Museum de Londres del 26 de octubre de 2017 a 28 de mayo de 2018.

problemas derivados del trauma, independientemente del país de origen: “I wanted to include artists who had personally experienced conflict and had to leave their country – Afghanistan, Iraq, Syria – because of it, showing that side of the impact of those wars as well”⁹. Por ese motivo, las obras de arte presentadas comunicaban una variedad de perspectivas sobre los eventos posteriores y sus consecuencias.

El vídeo *Tuj* de 2012, de Khaled Abdulwahed, muestra el balón de fútbol de un niño que rebota repetidamente en una pared de una calle de Damasco mientras aumentan los sonidos de las explosiones y los bombardeos aéreos en el exterior. En *White House* (2005), la artista afgana Lida Abdul blanquea las ruinas de un palacio presidencial en las afueras de Kabul, mientras que en *Homesick* (2014) Hrair Sarkissian destruye simbólicamente una maqueta de la casa de Damasco que sus padres se niegan a abandonar, para mostrar toda su frustración y el trauma sufrido durante el exilio.

Las formas únicas que los artistas tienen para comunicar a través de su arte brindan diferentes niveles de comprensión. Las historias que cuentan, ya sean de primera o segunda mano, provienen de puntos de vista alternativos que rara vez se reflejan en los principales medios de comunicación. Así, “Age of terror: Art since 9/11” nos muestra, casi dos décadas después, que la persecución fue tan dura como el trauma del atentado. Miles de personas fueron detenidas e interrogadas, pero ninguna de ellas fue encarcelada por terrorismo. Desde esta perspectiva, la exposición curada por Sanna Moore parece reafirmar las ideas elaboradas por Judith Butler pocos años después del 11-S:

Sostengo que tratar de entender lo que pudo haber conducido al ataque a los Estados Unidos no es un mero capricho de relativismo moral. Más aún, uno puede - y debe- repudiar los ataques basándose en premisas éticas (y enumerar esas premisas) y sentir un enorme dolor por la pérdida, sin dejar que la indignación moral ni el duelo colectivo se conviertan en una ocasión para acallar el discurso crítico y el debate público sobre el sentido histórico de los acontecimientos. Pero tendríamos aún la necesidad de saber qué fue lo que los provocó, cuál es el mejor modo de tratar con esas condiciones para no volver a sembrar la semilla de nuevos acontecimientos, buscar lugares de intervención, ayudar a planear estrategias que en el futuro no llamen a más violencia.¹⁰

Judith Butler recuerda que, en aquel momento, Estados Unidos, en lugar de recuperarse de su trauma, se dejó dominar por la rabia y la venganza. Esta fue la premisa que justificó la intensificación de los discursos nacionalistas, la extensión de los mecanismos de vigilancia, la suspensión de algunos derechos constitucionales y el desarrollo de varias formas de censura, así como la generación de un sentimiento de miedo y de odio hacia lo “otro”, las lenguas árabes y el color de piel más oscuro. Todo ello llevó algunos años más tarde a la elección de Trump, al Brexit y al reforzamiento de políticas proteccionistas y nacionalistas que no han ocultado ni matizado la componente xenófoba que sufre nuestra contemporaneidad.

⁹ Wemer, A.-L., *Let Them Hunt Us: How Contemporary Aesthetics Challenge Trauma As the Unrepresentable*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2020, p. 222. Sanna Moore en una entrevista de 06/12/2017 con Anna-Lena Wemer.

¹⁰ Butler, J., *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia* (trad. Fermín Rodríguez), Buenos Aires, Paidós, 2006, pp. 15-16..

3. El Tampa. La *performance* como instrumento de denuncia política

En agosto de 2001, el carguero noruego Tampa recogió después de un naufragio a 433 refugiados afganos cerca de las costas australianas. Aunque la Convención de 1951 sobre el Estatuto de los Refugiados estipula que los refugiados rescatados en el mar deben ser desembarcados inmediatamente en el puerto más cercano, el carguero fue abordado por las tropas militares australianas, que le impidieron llegar a la costa. Con esta acción militar, el primer ministro australiano, John Howard, declaraba la que se dio a conocer por primera vez como la *war on refugees*. El caso Tampa motivó una serie de protestas públicas a nivel internacional. Activistas políticos, intelectuales, artistas y grupos de orientación política muy variada coincidieron en enfrentarse contra la deshumanización política de los gobiernos y en renovar los principios humanitarios internacionales que se habían establecido después de la Segunda Guerra Mundial. Uno de estos movimientos de protesta internacional es No One is Illegal (NOII), una red internacional que reúne a grupos antirracistas que operan para la defensa de los derechos de los inmigrantes no residentes en varios países, cuya ilegalidad implica el riesgo de deportación. Este movimiento se fundó en Alemania en 1997 durante la Documenta X de Kassel, y desde entonces el eslogan *no one is illegal* se extendió rápidamente por otros países¹¹. La primera acción artística del movimiento original, *Kein Mensch Ist Illegal*, consistió en un proyecto artístico antirracista titulado *Cross the Border* en el Hybrid Work Space de Documenta¹². Su estética se solapó con la lucha política apoyando a los migrantes y refugiados, documentados o indocumentados, para obtener el derecho a vivir dónde quieran y cómo quieran. En Kassel, junto con la instalación, se organizaron conferencias que vieron alinearse algunos grupos antirracistas alemanes en las mismas posiciones políticas, lo que llevó a la campaña global No One Is Illegal¹³.

Assembly of the Invisible – Sea of Chairs, es una instalación artística realizada por el movimiento No One Is Illegal que revela los flujos que se entrecruzan entre la protesta física y los gestos poéticos. Se trata de 200 sillas vacías instaladas frente a las puertas del Departamento de Inmigración y Asuntos Multiculturales de Melbourne a las 8 de la mañana del 15 de octubre de 2001. En cada silla había un nombre y una historia de exilio. Las sillas se colocaron allí para que pudieran contar las historias que el Gobierno australiano estaba decidido a mantener fuera de la atención pública¹⁴. En 2002, No One is Illegal creó una nueva versión de esta instalación

¹¹ *Kein Mensch ist illegal* es la conocida frase del Premio Nobel Eliezer Wiesel, perseguido por los nazis. La red, surgida en Alemania en 1997, con ocasión de la exposición internacional de arte Documenta X de Kassel, se enfrenta al racismo y apoya a los refugiados en su lucha por los derechos humanos. Véase el manifiesto publicado en la página web <https://noii2017.wordpress.com/portfolio/manifiesto-english/> y su *home page*: <https://www.kein-mensch-ist-illegal.org>

¹² Hybrid Work Space ha sido un proyecto desarrollado por Eike Becker, Geert Lovink/Pit Schultz, Micz Flor, Thorsten Schilling, Heike Föll, Moniteurs, Thomax Kaulmann y the dX team, entre otros. Se trataba de un espacio crítico híbrido arquitectónico en el que se invitaba a *videomakers*, *radio producers*, *virtual communities* y artistas a intervenir con prácticas de crítica y a la disidencia. Véase *Documenta X. Short guide / Kurzführer*. Kassel 21 de julio – 28 de septiembre, 1997. Ostfildern-Ruit, Cantz Verlag, pp. 286-288.

¹³ Véase la entrevista a Florian Schneider, uno de los artistas fundadores de la acción realizada por No One is Illegal en la Documenta de Kassel: <http://fls.kein.org/view/11>. Veinte años después, a la luz de los nuevos acontecimientos globales, el eslogan *no one is illegal* volvió a instalarse en la Documenta de Kassel de 2017.

¹⁴ La exposición “Border Panic” (septiembre de 2002) fue comisariada por Zina Kaye y Deborah Kelly conjuntamente con Performance Space, el Museo de Arte Contemporáneo (Sydney) y Next Five Minutes 4 (Amsterdam). Véase www.borderpanic.org y http://www.tacticalmediafiles.net/n5m4_journal/journal3141.

para la exposición “Border Panic”, en la que se montaron siete sillas en dos filas semicirculares. En cada una había una etiqueta con un breve mensaje que indicaba el nombre y la ocupación del refugiado. Las sillas y las etiquetas, identificadas como símbolos de detención, se convirtieron en objetos que transmitían una sensación incómoda de incertidumbre e inseguridad. Transmitían una pesada sensación de espera y una agonizante melancolía. Frente a estas sillas vacías había unos auriculares que contenían una grabación de un refugiado anónimo. La historia se cuenta en dos partes. En la primera parte, la voz de un hombre nos guía cuidadosamente a través del procedimiento burocrático de solicitar asilo. Cuenta su historia con desapego. Suena bastante horrendo por sí solo, pero luego se descubre que su solicitud ha sido rechazada y la deportación es inminente. En conclusión, esta instalación aborda el abandono, la pérdida y la dislocación, provocando una reflexión sobre cómo la ausencia de hospitalidad puede llegar a generar violencia y desesperación.

En línea con los intereses y el activismo del movimiento No One Is Illegal, la historia del Tampa se convirtió en un tema de gran interés cultural y en la base para acciones artísticas comprometidas con la crisis migratoria en Australia. Se reprochaba al Gobierno que actuara de forma xenófoba al presentar a los solicitantes de asilo como amenazas para la integridad física y moral del país, alejando de ese modo todo tipo de responsabilidad estatal y distanciándose de los más básicos derechos del extranjero/forastero a recibir ayudas humanitarias. Con estas premisas, rechazar la solicitud de refugio se volvía éticamente aceptable:

(...) by troping asylum seekers as physical and moral threats, empty the state's responsibilities to the stranger/outsider of their humanitarian underpinnings so that rejecting the request for refuge becomes ethically acceptable. In response to the frustration of being treated like criminals, of not being granted basic human rights in a country that is signatory to the UN Convention on Refugees, detainees have periodically performed their own spectacular acts of self-assertation (...) by going on hunger strikes, throwing themselves on razor-wire fences, or sewing their lips together to draw attention to their corporeal experiences of state power. Such protests have been incorporated, in turn, into the state logics of exclusion/abjection, re-presented by government ministers and elements of the media circus as further evidence of these particular (Islamic) outsider' monstrous depravity, their invalid claim to cosmopolitan hospitality.¹⁵

En Australia siguieron numerosas actuaciones artísticas que, a través de la crítica al sistema de asilo australiano y con el propósito de reafirmar las lógicas de humanidad, seguridad, comunidad y responsabilidad, han sentado las bases para que las acciones artísticas pudieran enfrentarse al desafío de encontrar formas de comprometerse con el otro, cuya presencia en las fronteras de la nación estaba limitada a muy escasos intercambios culturales. Después de algunas semanas, el conflicto diplomático internacional encontró una resolución definitiva en la denominada *pacific solution*, y los refugiados fueron trasladados a Papúa Nueva Guinea y Nauru, países a los que el Gobierno australiano pagó para que se les recogiera en los *hotspots* o centros de detención. Sin embargo, la intercepción y transferencia de “llegadas en barco no

html?118+548+552).

¹⁵ Gilbert, H. y Lo, J., “Performance and Cosmopolitics: Cross-Cultural Transactions in Australasia”, en Reinelt, J. y Singleton, B. (eds.) *Studies in International Performance Series*, Londres, Palgrave Macmillan, 2009, p. 189.

autorizadas” a los centros de acogida del Tercer Mundo del Pacífico creó un problema regional de refugiados que llegó a ser presentada en términos de “utilidad” para Australia, minimizando y ocultando problemas mucho más complejos. La *pacific solution* pues fue un aparente acto diplomático australiano para colocar en un punto del Pacífico los cuerpos y las identidades de los refugiados¹⁶.

Algunos breves ejemplos de acciones artísticas impulsadas en contra de las políticas de la intolerancia sugieren la amplia gama de respuestas por parte de artistas reconocidos en el panorama australiano e internacional. We Are All Boat People, una coalición de activistas que incluye a la artista Deborah Kelly, ha orquestado una serie de eventos que dramatizaron el “pánico fronterizo” (*border panic*) que se genera en Australia y los resultados de las crueles políticas de asilo del país. *Suspected Illegal Entry Vessel* y SIEV son la denominación y el acrónimo que usan las autoridades australianas para designar cualquier embarcación que entre en las aguas del país sin autorización. Una de ellas, a la que se llamó SIEV X, era un pesquero indonesio en ruta a Australia, tras cuyo hundimiento se ahogaron 353 solicitantes de asilo, en su mayoría mujeres y niños. El grupo We Are All Boat People colaboró con los familiares de algunas de las víctimas para proyectar sus nombres y rostros en una pantalla montada a orillas del río Yarra en Melbourne. Esta actuación de la memoria y la solidaridad fue el escenario del Festival de Melbourne de 2002, actuando como reconocimiento público del elevado coste humano y como acusación pública hacia el Gobierno por sus intentos de restar importancia a la tragedia SIEV X¹⁷.

Tampa (2003), de la artista Mireille Astore, fue una acción artística que se desarrolló a partir de una escultura y una *performance* que tuvo lugar entre el 30 de octubre y el 16 de noviembre de 2003 como parte de la exposición “Sculpture by the Sea” en Sydney. Según la artista, la escultura y la *performance* creaban una dicotomía entre “la sensación de libertad y grandeza que experimentan las personas a la orilla del mar y el encarcelamiento al que se enfrentan los refugiados como resultado de su confianza en la forma más básica de los derechos humanos”¹⁸. Se construyó una estructura similar a una prisión como una versión a escala 10:1 del carguero noruego Tampa. La escultura estilizada de bambú creó un espacio confinado que simbólicamente representaba a la permeabilidad de los muros de la prisión, en cuyo interior se desarrollaba una *performance* diaria de ocho horas de espera implacable. Allí, durante 18 días, la artista vivió la resistencia y la claustrofobia del encarcelamiento diario, “que incluye sentarse a través de una tormenta eléctrica, temperaturas abrasadoras, vientos huracanados, así como la apatía y el antagonismo del público”. El sufrimiento experimentado por los refugiados del Tampa, así como los posteriores procesos de encarcelamiento forzado fueron la moldura ideológica de la *performance*. Sin embargo, según afirma la misma artista, su actuación se inspiró en una obra de Guillermo Gómez-Peña y Coco Fusco de 1992, en la que el tema de la alteridad se enfrentaba y confrontaba con el público por medio del enjaulamiento y

¹⁶ Cfr. Rajaram, P. K., “Making Place: The ‘Pacific Solution’ and Australian Emplacement in the Pacific and on Refugee Bodies”, en *Singapore Journal of Tropical Geography*, v. 24, n.º. 3 (2003), pp. 290-306.

¹⁷ Gilbert, H. y Lo, J., “Performance and Cosmopolitics: Cross-Cultural Transactions in Australasia”, op. cit., p. 190.

¹⁸ Cfr. Eid, M., “Tampa: Performance/Sculpture/Photography/web”. Tamarama Beach, Sydney, 2004. <https://mireille.id.au/tampa/gazeinversion/>. Pude consultarse la página web creada para documentar el proyecto artístico de Mireille Eid: “Tampa: Performance/Sculpture/Photography/web”, en <https://mireille.id.au/tampa/gazeinversion/>.

la exhibición. Merece recordar brevemente que, en *Two Undiscovered Amerindians Visit Sydney*, Fusco y Gómez-Peña se sentaron en una celda en el Museo Australiano interpretando el papel de dos salvajes recién descubiertos en una isla del golfo de Nuevo México. Esta *performance* se cruzó con los comentarios de Gómez-Peña sobre el “multiculturalismo” contemporáneo y las contradicciones de la alteridad a nivel internacional¹⁹.

Una parte esencial de la actuación en la *performance Tampa*, sin embargo, fue la documentación obsesiva del proceso de encarcelamiento. Cada día se tomaron fotografías desde dentro de la jaula y se publicaban cuatro de ellas en el sitio web de la artista al final de cada día. La relación del espectador con el proceso de aprisionamiento creó tensiones²⁰. La artista utilizó el medio fotográfico para documentar los estados emocionales del público y crear una inversión de la mirada a través de la fotografía como herramienta de empoderamiento y exploración de los cambios de roles entre el artista y el espectador. A través de este proceso, la artista documentó los estados emocionales del público, que se manifestaba con expresiones de reconocimiento y comprensión o vergüenza y dolor, pero también de distanciamiento y pasividad.

El caso real del Tampa fue marcado tanto por la hipervisibilidad como por la invisibilidad que impusieron los atentados del 11 de septiembre. A partir de ese trágico momento, en Estados Unidos y Europa se aplicaron duras políticas antiterroristas, que ocultaban más bien una clara y contundente política de antiinmigración, y el caso Tampa se relegó a un terreno marginal mientras el mundo creaba otros horrores.

4. *A Journey Through a Solid Sea*

En 2001, mientras en Melbourne se movía la protesta artística de No One is Illegal, en Europa, el curador Okwui Enwezor proponía al colectivo italiano Multiplicity desarrollar un proyecto artístico para la Documenta 11 de 2002. El colectivo multidisciplinar, compuesto por Stefano Boeri, Maddalena Bregani, Francisca Insulza, Francesco Jodice, Giovanni La Varra y John Palmesino, decidió enfocar su interés en el mar Mediterráneo, afectado por una crónica publicidad en el periódico italiano *La Repubblica*. En él se denunciaba la desaparición de un barco pesquero que navegaba con 283 refugiados de Pakistán, India y Sri Lanka. Fue embestido por un buque libanés que lo hundió en el Mediterráneo, entre Malta y Sicilia, el 26 de diciembre de 1996. Los pocos que se salvaron llegaron a denunciar la tragedia. Sin embargo, las autoridades italianas ignoraron las denuncias. El testimonio de Salvo Lupo, un pescador de Portopalo, localidad de la Sicilia suroriental, acerca del hallazgo de los cuerpos en el mar fue publicado por el periodista Giovanni Maria Bellu en el periódico italiano cinco años después del naufragio.

El proyecto artístico de Multiplicity, titulado *A Journey Through a Solid Sea* (2001-

¹⁹ Para profundizar el tema de la multiculturalidad en el pensamiento artístico de Guillermo Gómez-Peña véase el artículo de Di Paola, M. (2020) “Crossing borders y nuevas creativities. El pensamiento de frontera en la producción artística de Teresa Margolles y Guillermo Gómez-Peña”, en *Anales de Historia del Arte*, Vol. 30, 121-141. DOI: <https://dx.doi.org/10.5209/anha.72176>

²⁰ Los comentarios del público ilustran bien el sentimiento de frustración o, en algunos casos, de total indiferencia al caso Tampa. Véase Eid, 2004 <<https://mireille.id.au/tampa/comments/>>

2002) representa el “barco fantasma” (Solid Sea 01: the Ghost Ship)²¹ que se hundió en el cementerio más grande desde la Segunda Guerra Mundial: el Mediterráneo. El punto de partida del proyecto es la constatación de que el mar, y especialmente el estrecho que separa las costas de Sicilia y Túnez, aunque se considere una zona líquida como las mismas aguas que reflejan los dos países en la superficie, es en realidad una superficie sólida en la que se entablan discursos políticos e intereses económicos:

An Italian community in Tunisia, an African community in Sicily. The fishing activities in the Strait of Sicily have blurred the border between the two continents: each population can see its counterpart reflected in a mirror. One landscape, crossed by 150 miles of solid sea.²²

El naufragio que las autoridades locales habían negado se convirtió en el punto neurálgico de la investigación del colectivo, que se compone de una narrativa artística por medio de documentos reales e imágenes de satélite y de la aplicación de una metodología que visualiza las rutas y los pasajes principales del Mediterráneo con la ayuda de un modelo 3D. La instalación final se concretó en la visualización de las diversas trayectorias de las identidades móviles como turistas, inmigrantes, pescadores y marineros, cartografiando un territorio siempre en evolución debido a lo que Boeri define “un engrosamiento temporal de las estructuras locales”²³. A partir de este proyecto se hace patente la voluntad de describir el Mediterráneo ya no como un lugar líquido que vive de mezclas culturales e interacciones, sino como un territorio sólido, un lugar para el tráfico de identidades y la explotación de la xenofobia.

Giovanni Maria Bellu, en una entrevista sobre la violación de los derechos humanos, declaraba que hemos tenido la presunción de pensar que la xenofobia es un sentimiento que se manifiesta solo en una parte de la sociedad, la parte “enferma”. Según él, sin embargo, es más bien un sentimiento natural, un sentimiento compartido, porque todos, en menor o mayor medida, tenemos miedo hacia lo que es diferente²⁴. La reacción de la opinión pública fue fundamental para entender la tensión que el público experimentaba al constatar la doble cara de la hospitalidad, la xenofobia y la xenofilia. Sarat Maharaj describe la documentación aportada por Multiplicity como un laboratorio de pruebas que permite tomar la experiencia de cada día como material para “experimentar con la verdad” (*experiment with truth*):

We have to process banks of hard data, images, information in a phased procession through the installation. That a ship with a cargo of clandestine had sunk off the Sicilian coast was consistently denied: evidence of body parts fished up had been suppressed for

²¹ *Solid Sea* se ha desarrollado a partir de una investigación multidisciplinar acerca de la actual disposición geopolítica del Mar Mediterráneo. La búsqueda individualiza los flujos y las trayectorias que atraviesan esta área geográfica y delinea la identidad de los individuos que la habitan. Hasta hoy, *Solid Sea* se ha articulado en cuatro casos de estudio, cada uno de los cuales usa diversas técnicas de observación, análisis y representación: *The Gost Ship*, *Odessa/The World*, *The Road Map* y *(M)RE-Tourism*.

²² Boeri, S., *Multiplicity*. Documenta 11, Short Guide. Stuttgart: Hatje Cantz Verlag, 2002.

²³ *Ibidem*, p. 166.

²⁴ Entrevista a Bellu, “I fantasmi di Portopalo di Giovanni Maria Bellu dall’inchiesta al libro”, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=vkxrhEMYp9A>.

fear of bureaucratic wrangles, or through indifference; proof surfaces in the form of a young Sri Lankan's passport in a pair of denims fished out of the sea. Creaking vessels plough the Adriatic, corpses wash up on the fatal shores, for Boeri the Mediterranean becomes the xenographic deep.²⁵

La producción de conocimiento alrededor de los hechos ocurridos tendría que ser inseparable del ámbito de la ética. Sin embargo, la censura por parte del Gobierno italiano, así como la indiferencia del público provocó una reacción antiética aún más dura²⁶. El público no solo permaneció impasible ante los argumentos esgrimidos a favor de las duras políticas antiinmigración, sino que las encuestas mostraron de forma consistente que el apoyo al Gobierno aumentaba a raíz de la exposición pública de sus tácticas más duras.

5. Conclusiones

Los casos de estudio tratados en este artículo superan la supuesta separación entre el arte y la vida cotidiana, demostrando conocimientos especializados sobre los hechos reales de la política internacional. El lugar social del artista contemporáneo ya no corresponde a las categorías históricas y convencionales del arte que se basaban en un desapego sublime o una inmersión profunda. La visión romántica que elevó al artista a una posición marginal es ahora tan inadecuada como la perspectiva antropológica que incrustó su trabajo dentro de tradiciones territoriales. David Beech ha subrayado que incluso la idea vanguardista del artista como agente de cambios sociales necesita ser modificada a favor de una configuración más compleja entre lugar, método y actitud que él define como “hospitalidad independiente y colaborativa”²⁷.

A partir de estas premisas se ha considerado fundamental contestar a la pregunta ¿por qué los artistas han abandonado las comodidades de sus estudios privados para involucrarse con los hechos de la vida cotidiana? Sabemos que el siglo XX nos ha proporcionado un largo linaje de movimientos artísticos, desde el dadaísmo hasta el situacionismo, que han creado relaciones inmediatas con la vida cotidiana y documentado hasta irónicamente la banalización de la vida real. Sin embargo, la tendencia más reciente ha cuestionado de manera aun más profunda la división entre sensibilidad estética y deber cívico. Si una década antes la caída del Muro de Berlín fue el hecho que explicitaba el final del siglo XX, los sucesos del 11 de septiembre han inaugurado dramáticamente el XXI. A este acontecimiento se ha respondido con una intensa reacción. Las ideas que regían y orientaban los análisis anteriores a esa fecha, de pronto, han quedado obsoletas y los pronósticos del final de la historia se han visto sorprendidos por la fuerza con la que se ha impuesto un dispositivo político nuevo a nivel planetario. Esta constatación ha llamado la atención de una serie de teóricos y curadores que proponen una actitud hospitalaria en las prácticas

²⁵ Maharaj, S., *Xeno-Epistemics: Makeshift Kit for Sounding Visual Art as Knowledge Production and the Retinal Regims*. Documenta 11_Plataform 5: Exhibition Catalog. Stuttgart: Hatje Cantz Verlag, 2002, p. 75.

²⁶ Para profundizar en el tema, véase el artículo publicado por el periódico The Guardian titulado “Fishermen's nets haul in secrets of immigrant ‘ship of death’”, disponible en <<https://www.theguardian.com/world/2001/jun/10/davidrose.rorycarroll>>

²⁷ Beech, D., “Independent, Collaborative, Hospitality”, Variant, V. 2, N. 22. <https://www.variant.org.uk/22texts/issue22.html#L6>, 2005.

del arte contemporáneo y una metodología colaborativa. Entre ellos cabe mencionar a Okwui Enwezor, que considera el arte de orientación activista y política como portador de una fuerza que en muchos casos supera a las ideologías nacionalistas. Sostiene que la “esfera pública global” es a la vez el destino del arte y un punto focal que da forma a una política de la vida humana más comunitaria²⁸.

De este modo, a partir de 2001, los artistas activistas han enfocado su atención en los acontecimientos políticos y sociales, rechazando de ese modo el marco institucional del arte y cambiando su propio papel de artista “creador/coreógrafo” a favor de una figura más abierta a la investigación sobre los eventos políticos e internacionales. El análisis de algunos proyectos artísticos perfila una nueva tendencia estética que reflexiona sobre los conflictos que sufren nuestras sociedades y promueve el diálogo entre las personas.

La estetización de la hospitalidad propicia un arte que crea puentes y redes a nivel internacional y genera formas inéditas de visualización de hechos concretos que afectan a los valores de libertad y democracia. Al mismo tiempo, demanda acciones políticas alrededor del mundo que provocan efectos concretos en la concienciación pública a nivel tanto local como internacional. El colectivo No One is Illegal, por medio de proyectos artísticos de tipo participativo y de acciones colaborativas, ha situado formas de estetización de la hospitalidad en el tejido público, midiendo los humores de las comunidades. La *performance* y la acción artística se han puesto al servicio inmediato y directo de la información, concienciando al público a través de procesos de mediación. Sin embargo, la sutileza de estas prácticas artísticas tiene una dimensión diferente a la de cualquier intervención activista o política. De hecho, sería un error suponer que el arte es una mera extensión de la política y el conocimiento. El arte busca ofrecer un tipo diferente de atención a las crisis sociales. La extensión del arte en las calles y en la vida cotidiana está inspirada en el deseo de tocar la conciencia pública. Como sugiere el proyecto del colectivo artístico Multiplicity, no siempre es necesario esforzarse por crear objetos preciosos o simplemente mejorar su acceso a un público más amplio, sino que es necesario aspirar a difundir la experiencia del arte en la esfera pública, concienciar a la audiencia de los hechos reales y crear nuevos vínculos sociales. Si el arte sigue siendo un viaje hacia la verdad y la belleza, entonces las tendencias actuales ya no apuntan a las elevadas alturas de la trascendencia universal. Los artistas activistas quieren recorrer una ruta más compleja, abierta a nuevas conexiones con otras partes del mundo, conscientes de que sus proyectos colaborativos no están desligados de la esfera pública y de que el público es un sujeto receptivo. Estos nuevos recorridos crean posibilidades para que la hospitalidad converja en un activismo artístico cuyas actitudes individuales y acciones sociales se moldean simultáneamente entre sí.

6. Referencias bibliográficas

- Beech, D. (2005). “Independent, Collaborative, Hospitality”, *Variant*, V. 2, N. 22. <<https://www.variant.org.uk/22texts/issue22.html#L6>>
 Benhabib, S. (2004). *The Rights of Other. Aliens, Residents, and Citizens*. Cambridge

²⁸ Enwezor, O.m “Documentary / Verité: Bio-Politics, Human Rights and the Figure of ‘Truth’ in Contemporary Art”, *Australian and New Zealand Journal of Art*, V. 4/5, nº 1 (2004).

- University Press.
- Benhabib, S. (2006). "Hospitality, Sovereignty, and Democratic Iterations". En Post, R. (ed.), *Another Cosmopolitanism, Hospitality, Sovereignty, and Democratic Iterations*. Oxford University Press.
- Bennett, J. (2012). *Practical aesthetics: Events, affects and art after 9/11*. I. B. Tauris.
- Boeri, S. (2002), Multiplicity. *Documenta 11, Short Guide*. Stuttgart: Hatje Cantz Verlag.
- Butler, J. (2006 [2004]). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Trad. de Fermín Rodríguez. Buenos Aires: Paidós.
- Danto, A. (2003). *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art*. Chicago and La Salle: Open Court.
- Dean, B. (junio-julio 2002). Art and Activism. And the refugee: tooling up for action. *Real Time issue*, No. 49. <http://www.realttimearts.net/article/issue49/6760>.
- Derrida, J. (1997a). *Cosmopolites de tous les pays, encore un effort!* París: Editions Galilée.
- Derrida, J. (1997b). *De l'hospitalité: Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida à répondre*. Calmann-Lévy.
- Di Paola, M. (2020) "Crossing borders y nuevas creatividades. El pensamiento de frontera en la producción artística de Teresa Margolles y Guillermo Gómez-Peña", *Anales de Historia del Arte*, V. 30, pp. 121-141. DOI: <https://dx.doi.org/10.5209/anha.72176>
- Eid, M. (2004). "Tampa: Performance/Sculpture/Photography/web". Tamarama Beach, Sydney. <https://mireille.id.au/tampa/gazeinversion/>
- Enwezor, O. (2004). "Documentary / Verité: Bio-Politics, Human Rights and the Figure of 'Truth' in Contemporary Art", *Australian and New Zealand Journal of Art*, V. 4/5, No 1.
- Gilbert, H. y Lo, J. (2009). Performance and Cosmopolitics: Cross-Cultural Transactions in Australasia. En Reinelt, J. and Singleton, B. (eds.). *Studies in International Performance Series*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Habermas, J. (2008). The constitutionalization of international law and the legitimacy problems of a constitution for a world society. *Constellations: An International Journal of Critical and Democratic Theory*, V. 15, No. 4, pp. 444-455.
- Kant, I. (2012 [1795]). *Sobre la paz perpetua*. Trad. e introd. de Kimana Zulueta Fülcher. Madrid: Ediciones Akal, S.A.
- Maharaj, S. (2002). Xeno-Epistemics: Makeshift Kit for Sounding Visual Art as Knowledge Production and the Retinal Regims. *Documenta 11_Plataform 5: Exhibition Catalog*. Stuttgart: Hatje Cantz Verlag.
- Marci, T. (2013), Ospitalità impossibile. L'integrazione sociale nell'ordine dell'ospitalità. En Cotta, G. (ed.), *Concordia discors. La convivenza politica e i suoi problemi*. Milán: Franco Angeli.
- Rajaram, P. K. (2003). Making Place: The 'Pacific Solution' and Australian Emplacement in the Pacific and on Refugee Bodies. *Singapore Journal of Tropical Geography*, V. 24, No. 3, pp. 290-306.
- Saito, Y. (2015). Aesthetics of everyday life. En *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. <<https://plato.stanford.edu/entries/aesthetics-of-everyday/#BluLinBetArtLif>>.
- Wemer, A.-L. (2020), *Let Them Hunt Us: How Contemporary Aesthetics Challenge Trauma As the Unrepresentable*. Bielefeld: Transcript Verlag.