

Carolina Bustamante Gutiérrez y Francisco Godoy Vega

Crítica de la razón migrante

Inéditos 2014



Oficialmente no existo.

**EUROPA,
SIN PAPELES**

Carolina Bustamante Gutiérrez y Francisco Godoy Vega

Crítica de la razón migrante

Inéditos 2014



Xatart A. S.

Escuela de castellano para niños ashantis,
1897

Fotografía de la Exposición Ashanti presentada
en el Parque del Retiro, Madrid, y la Ronda
de la Universitat, Barcelona. Albúmina.
Museo Nacional de Antropología, Madrid

Desde su nacimiento en el año 2000, la convocatoria Inéditos de la Fundación Montemadrid, dirigida a jóvenes comisarios para la realización y presentación de proyectos expositivos de arte contemporáneo, se ha consolidado como una de las plataformas más importantes para el apoyo y la promoción de la creación más joven en España.

La gran acogida, tanto por parte del público como de la crítica, que han tenido las exposiciones celebradas en La Casa Encendida a lo largo de los trece años de andadura de esta convocatoria habla tanto de la necesidad de una iniciativa como ésta, dirigida a la práctica curatorial, como de la gran calidad de los proyectos de los numerosos comisarios jóvenes a quienes hemos tenido la oportunidad de apoyar durante las sucesivas ediciones. Proyectos ganadores que son seleccionados dentro de un significativo número de planteamientos expositivos concurrentes cada año, y que ponen de manifiesto la vitalidad de la que goza este sector profesional entre la juventud de nuestro país.

Crítica de la razón migrante es un proyecto de Carolina Bustamante Gutiérrez y Francisco Godoy Vega que fue seleccionado en la pasada edición Inéditos y que se presentó en La Casa Encendida del 30 de mayo al 7 de septiembre de 2014. La exposición plantea un cuestionamiento activo de la “razón” de la migración en un contexto marcado por un capitalismo cada día más explícito en sus sistemas de desigualdad. Un mapa selectivo de propuestas artísticas que ponen en cuestión y actúan en relación a la problemática migrante en territorio español durante los últimos 20 años.

Dotar de una visibilidad internacional a los proyectos ganadores, uno de los principales objetivos de Inéditos, se ve ahora cumplido con la itinerancia de esta exposición por la Red de Centros Culturales de España en Latinoamérica durante 2015 a través de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID).

Mi agradecimiento a la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID) por su intensa labor de promoción cultural y su apoyo a este tipo de iniciativas. También mi reconocimiento a la siempre compleja labor de selección realizada por los miembros del jurado, que en la pasada edición del 2014 estuvo formado por Virginia Torrente, David G. Torres y Pablo León de la Barra. Mi felicitación a todos los comisarios que han pasado por Inéditos, junto a mi deseo de que esta ocasión de materializar sus proyectos contribuya a que sus expectativas profesionales se cumplan.

José Guirao Cabrera

Director General de Fundación Montemadrid







Carolina Bustamante Gutiérrez y Francisco Godoy Vega

Crítica de la razón migrante

[N. de la edición:] Es decisión de los autores a lo largo de este texto el uso de signo ideológico, gramaticalmente incorrecto, del plural femenino para aludir a ambos géneros, al igual que el empleo del género femenino para referirse a tipo o clase de individuo sin distinción de sexo (p. ej.: “ciudadana”, “la migrante”, etc.).



Comisión Cerremos los CIEs del Ferrocarril Clandestino

Manifestaciones del Día en contra de los Centros de Internamiento de Extranjeros, 15 de Junio de 2014, Madrid y Manifestación *Carabanchel: un centro por la memoria contra la represión de ayer y hoy*, 26 de Octubre de 2014, Madrid.

Fotografías de Francisco Godoy Vega.

Si la *Crítica de la razón pura* (1718) de Kant llevó a una estética ilustrada y trascendental, marcando un quiebre fundamental entre las Bellas Artes autónomas y las “artes aplicadas”, las apuestas postcoloniales y feministas han planteado la necesidad de situar a las artes en términos de “lo personal es político” y de leerlas en su contexto específico de producción y exhibición, remarcando las condiciones de clase, raza y sexo. Posteriormente, la filósofa india Gayatri Spivak puso en entredicho las propias dinámicas del aparato postcolonial “metropolitano” desde una perspectiva ya no trascendente, sino globalizante. El modelo kantiano ha sido nuevamente puesto en la palestra a través de la *razón populista* como modelo dominante que “se caracteriza por el deseo de dirigir nuestra atención hacia lo que está exento de interés y presentarnos como novedad lo que hemos visto hasta la saciedad”¹, por no profundizar en otras “críticas de la razón” como la *Crítica de la razón crítica* (1983) del filósofo alemán Peter Sloterdijk o la *Crítica de la razón negra* (2013) del filósofo sudafricano Achille Mbembe.

Crítica de la razón migrante se plantea como un juego lingüístico: una parodia al texto kantiano, pero también un cuestionamiento activo a la “razón” de la migración en un contexto marcado por un capitalismo posfordista cada día más explícito en sus sistemas de desigualdad y las desidias institucionales en el ejercicio crítico de la larga memoria histórica. Se busca reposicionar este debate en la necesidad de un pensamiento y una práctica situados geopolítica e ideológicamente: un ejercicio que no privilegia el elemento estetizante del arte, sino su capacidad disruptiva. La exposición se propone entonces como un mapa selectivo de propuestas que ponen en cuestión y actúan en relación a la problemática migrante en territorio español durante los últimos veinte años².

¹ Manuel Borja-Villel, “La razón populista”, *Carta*, n.º 4, Madrid, MNCARS, 2013, p. 2. Idea tomada del teórico político argentino Ernesto Laclau en su libro homónimo.

² La exposición se propone también como una respuesta activa frente a ejercicios anteriores de “exponer lo migrante” en el Estado español: desde *Confluencias. Primera exposición de artistas iberoamericanos en Europa* [1992], hasta *Sinergias: arte latinoamericano actual en España* [2010]. En dicho lapso temporal, se vivió el boom tardío del discurso multicultural, con proyectos como *Ninguna persona es ilegal* [2002], *Nuevas cartografías de Madrid* [2003], *Quórum* [2005], *Geografías del desorden: migración, alteridad y nueva esfera social* [2006] o *Movimiento doble. Estéticas migratorias* [2007].



Es justamente durante este período cuando los Estados del llamado “Primer Mundo” consolidaron un sistema que ha establecido una jerarquía en el tránsito internacional con la distinción entre un “buen pasaporte” y uno “malo”. Paralelamente, han impuesto tratados de supuesto libre comercio, expandiendo sus multinacionales de manera global, extrayendo con escasas dificultades e indiscriminadamente recursos naturales —con su consecuente daño ecológico—, además de otras acciones que son causa significativa del empobrecimiento del antes llamado “Tercer Mundo”. Paradójicamente, son estos mismos centros de poder quienes levantan muros, controlan cuerpos y se “protegen de la amenaza migrante”. Una mirada crítica sobre lo anterior y sus respectivos aparatos de control revela de manera dramática la urgencia de repensar de forma transversal la cuestión migrante.

Un punto de partida posible es la noción de ciudadanía. *El derecho a la ciudad* (1968), que reclamaba el sociólogo francés Henri Lefebvre como proyecto político de transformación radical de la vida cotidiana, resuena cuando nos preguntamos por el estatuto que define al sujeto migrante en cuanto ciudadana de tercera clase o, incluso, como no sujeto de derecho. El derecho a la ciudad implica el “derecho de todos los ciudadanos a figurar en todas las redes y circuitos de comunicación, de información, de intercambios”³; aunque se formule como un derecho fundamental, en la práctica éste no se extiende a todas quienes habitan la ciudad, sino sólo a aquellas que el Estado considera como ciudadanas. Sin embargo, si bien a nivel institucional existe un ocultamiento de ciertas subjetividades, el espacio de la vida cotidiana puede ser pensado como lugar y sujeto de praxis política colectiva. En este espacio no regulado por el aparato estatal, el papel de prácticas como el arte se entienden como un “trabajo productor liberado de los caracteres de la alienación”⁴ para transformar críticamente lo contemporáneo.

³ Ana Nuñez, “De la alienación, al derecho a la ciudad. Una lectura (*posible*) sobre Henri Lefebvre”, *Revista THEOMAI*, n.º 20, 2009, p. 43.

⁴ Henri Lefebvre, *Materialismo dialéctico*, Buenos Aires, elaleph, 1999, p. 122.



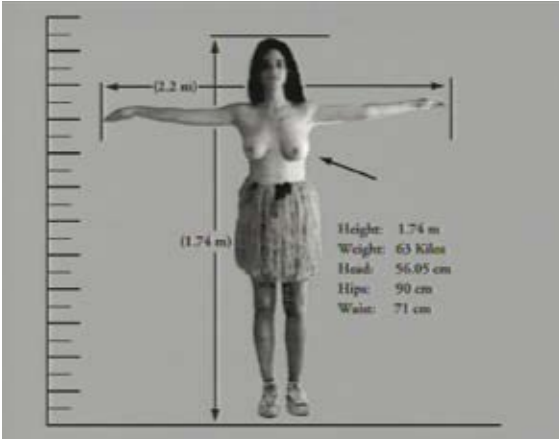
1992, epítome de los procesos coloniales

El punto de origen histórico, político y simbólico de esta exposición es el paradójico año 1992. Por un lado, tras el ingreso de España en la Comunidad Económica Europea en 1986, la Capitalidad Cultural de Madrid en 1992 marcó la supuesta “europeización cultural” de la capital española; por otro lado, se proponía a España como país bisagra entre Europa y América Latina. Esa bipolaridad fue cruzada además por el reconocimiento oficial del primer caso definido como xenofobia en el Estado español: el asesinato a balazos, en un restaurante de la carretera de A Coruña, de la dominicana Lucrecia Pérez Matos.

De ese primer momento, esta exposición recupera dos experiencias artísticas. Por un lado, la intervención crítica que realizó Francesc Torres en la iglesia jesuita San Luis en el marco de la Exposición Universal de Sevilla y el proyecto de arte contemporáneo *Plus Ultra*, organizado por Mar Villaespesa y BNV. *Crónica del extravío* “plantea la indisoluble contradicción entre el deseo compulsivo de controlar el mundo y la imposibilidad de controlar la historia”⁵. La intervención incluyó varios elementos. El más evidente, por icónico, fue una escultura de Colón ejecutada por el fallero Manuel Martín entre una “estética barroca” y otra “escolar”. La escultura fue realizada para ser sentada en un banco de la nave central de la iglesia. Tanto el rostro como la postura proponían al navegante en una actitud melancólica mientras sostenía un barquito de papel en las manos. El desorientado Colón fue rodeado por cerca de quince mil barcos de papel que invadían el suelo de la iglesia a modo de espuma marina. Además de ello, y aprovechando la acústica de la iglesia, en un audio dialogaban tres textos: fragmentos de los cuadernos de viaje de Colón, un texto del artista y otros de los medios de comunicación del continente americano. En la instalación se producía “un diálogo entre el Colón joven que escribe el diario y el Colón decrepito y en la miseria que no se acuerda de nada y a quien una voz femenina con acento latinoamericano le va relatando su propia historia”⁶.

⁵ Mar Villaespesa, *Plus Ultra*, Archivo BNV, p. 6.

⁶ Margot Molina, “Francesc Torres sienta a Colón en una iglesia barroca de Sevilla”, *El País*, 6 de mayo de 1992.



La voz femenina con “tono latinoamericano” era además una representación clara del propio continente conquistado, recuperando una metonimia histórica entre cuerpo femenino y territorio. Así lo refleja este diálogo dentro de la pieza:

Voz femenina

Dime, bebedor de sangre divina que sabe a vino, comedor de carne sacra que sabe a trigo, qué más recuerdas de tu primer paseo a tientas entre mis piernas.

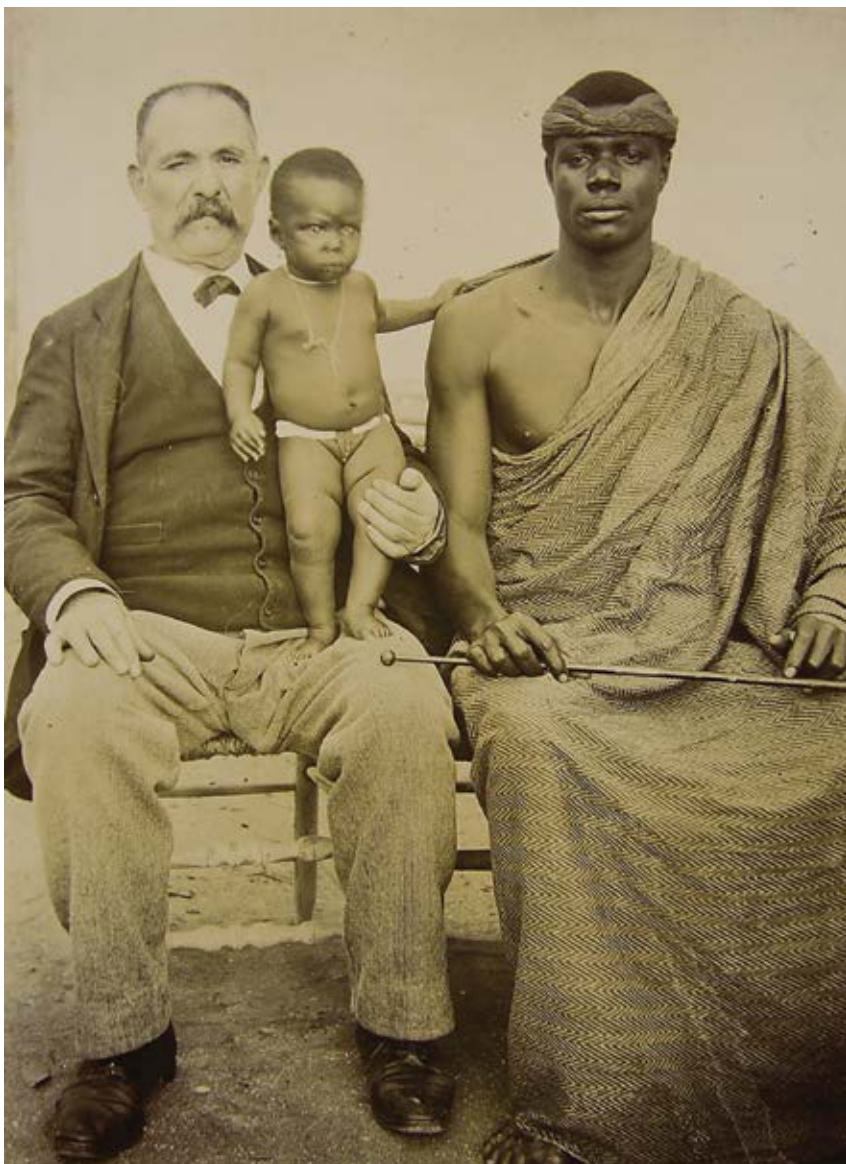
Voz masculina (*vocoder*)

Yo estaba atento y trabajava de saber si avia oro. Yo estaba atento; yo estaba atento y vide que las mugeres traen por delante del cuerpo una cosita de algodón que escassamente les cobija su naturaleza.

Para completar la instalación, un video se reprodujo en un monitor de ocho pulgadas ubicado en el relicario vacío de la base del altar. Ahí se podía ver a un joven “nativo americano” sentado en una mesa leyendo un libro del siglo xvi. La mesa se transformaba repentinamente en agua donde flotan tres barquitos de papel, que el supuesto nativo soplaba. Se trataba de una metáfora de un proceso revertido de control, que intentaba posicionarse como antimonumento frente al carácter celebratorio del contexto. De hecho, el artista concibió el proyecto para llamar la atención sobre “las distintas culturas que tuvieron que desaparecer en América en beneficio de la forma de vida europea”⁷. Da cuenta del genocidio pero a la vez intenta señalar posibles caminos de futuro. Debido al componente crítico propuesto por su intervención en relación a la retórica consensual del “encuentro entre dos mundos”, las fuertes presiones institucionales amenazaron la ejecución misma del proyecto⁸.

⁷ Francesc Torres, citado en *ibíd.*

⁸ Francesc Torres, “El libro de historia del olvido empecinado (anotaciones manuscritas a margen de página)”, en Marilyn Zeitlin, ed., *Too late for Goya. Works by Francesc Torres*, Arizona, Arizona State University, Art Museum, 1993, p. 70.



Anónimo

*Joa, su hija y José González,
mozo del laboratorio, 1897*

Fotografía de la Exposición Ashanti presentada en el Parque del Retiro, Madrid, y la Ronda de la Universitat, Barcelona. Albúmina. Museo Nacional de Antropología, Madrid

De esa experiencia “contexto-específica” se recuperan ciertos elementos como vestigios de su memoria: tres fotografías de la estatua de Colón en la iglesia, tres barquitos de papel y el audio, que ha sido digitalizado para esta itinerancia. El trabajo da la bienvenida a *Crítica de la razón migrante* a modo de representación simbólica de un punto de origen de la hegemonía inconsciente que aún pervive del imperio español donde no se ponía el sol. Esta invitación a posicionar el problema históricamente da paso inmediato a una propuesta que, desde el sarcasmo performático, obliga al público a meterse en la piel del “otro”.

Enmarcada en *Edge 92 Mundos Artísticos*, una biennial de performance e instalación, se presentó por primera vez la famosa pieza colaborativa de Coco Fusco y Guillermo Gómez-Peña *El año del oso blanco: Toma 2*. La performance aprovechó dos elementos contextuales decisivos: la celebración del V Centenario del mal llamado Descubrimiento de América y el emplazamiento de la acción en la plaza de Colón de Madrid. Con la intención de hacer un comentario satírico sobre las celebraciones de los quinientos años del “descubrimiento”, a la vez que sobre la práctica histórica de exhibir humanos como atracciones “culturales”, Fusco y Gómez-Peña se expusieron a sí mismas como falsas indígenas dentro de una jaula. Ataviadas con trajes pseudoindígenas, junto a una televisión, walkman y Coca-Cola, indicaron provenir de Guatianau, una isla perdida en el golfo de México que en su momento había sido pasada por alto por Colón. Las guatianauis podían ser observadas mientras desarrollaban sus actividades diarias o bien, por una pequeña aportación monetaria, el público podía fotografiarse con ellas o darles de comer.

El año del oso blanco pasó a referenciarse como *Two Undiscovered Amerindians Visit...* cuando la performance fue convertida en un tour que llevó a las artistas, durante cerca de dos años, a visitar como “auténticas guatianauis” museos, galerías y centros de arte y de historia natural del “Primer Mundo”. Se enfrentaron con un público que se debatía entre creer o no la autenticidad de su declaración aborigen. Durante estas nuevas exhibiciones, se integraron otros recursos de interacción con las espectadoras: la hembra guatianauí podía bailar rap o el macho narrar historias en supuesto Guatianauí y exhibir



Eduardo Otero

*Retrato de grupo de una familia inuit
de Ukasikasalik, 1900*

Fotografía de la Exposición Inuit en el Parque del Retiro, Madrid. Albúmina. Museo Nacional de Antropología, Madrid

Jean Laurent Minier

*Vista general del Palacio de Cristal y el lago
con navegantes filipinos, 1887*

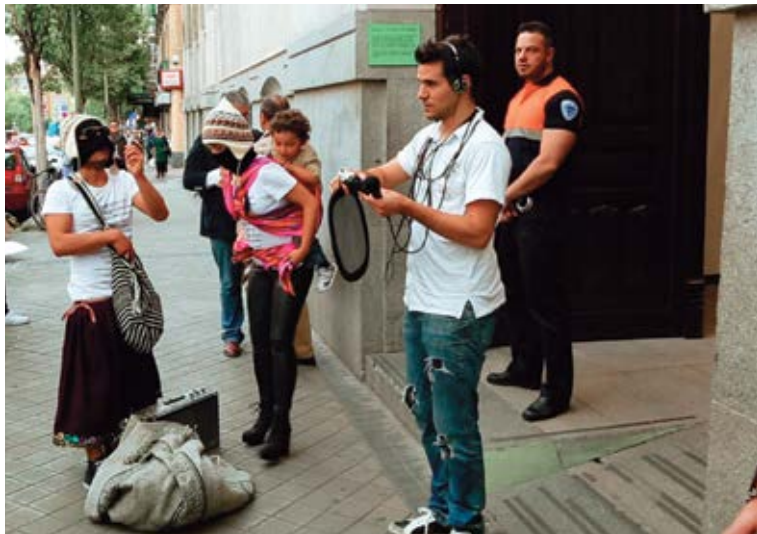
Fotografía de la Exposición General de las Islas Filipinas en el Parque del Retiro, Madrid. Albúmina. Museo Nacional de Antropología, Madrid

sus genitales. La performance no se limitaba entonces a las acciones ejecutadas por las artistas, sino que se redefinía cuando alguien se animaba a pagar e interactuar con las aborígenes. En ese momento, la performer involuntaria se veía expuesta a la mirada de Fusco, Gómez-Peña y a la de todas las espectadoras que entonces la escudriñaban junto a la pareja enjaulada⁹.

Este mecanismo de inversión y reposicionamiento es el que se persigue en *Crítica de la razón migrante* al establecer como paso de entrada obligado una jaula que evoca el espacio de la acción original. La jaula, portal de entrada al “mundo otro” o continuación crítica de *El lado oscuro del Renacimiento* (1995) planteado por el teórico poscolonial Walter Mignolo, constituye un espacio performático que obliga a la espectadora a confrontar su imagen colonizada y colonizadora. Al entrar en la jaula, el público se enfrenta con el video que surgió como resultado de la gira de exhibiciones titulado *The Couple in the Cage: A Guatianaui Odyssey*. Esta pieza recoge momentos de diferentes escenificaciones de la performance volcando la atención sobre las reacciones del público, a la vez que intercalando material de archivo que reflexiona sobre lo que históricamente ha sido la construcción de la imagen del “otro”: su exotización, erotización, negación y alienación como persona en la medida que es expuesta y diseccionada como atracción de circo, feria e incluso zoológico. Lo anterior remite a la práctica de exhibir de forma sistemática pueblos “nativos” provenientes de los territorios colonizados, ya presente desde el siglo xv, y consolidada a partir de la segunda mitad del xix. Una historia de exposiciones humanas colonialistas donde el caso español ha sido obviado.

En el Museo Nacional de Antropología de Madrid se guarda una colección extensa de fotografías documentales y cultura material de fines del siglo xix donde, a manera de testigo visual, se recoge la historia de las exposiciones de humanos llevadas a cabo en el Parque del Retiro de Madrid y la Ronda de la Universitat de Barcelona: filipinos en 1887, ashantis en 1897 e inuits de la península del Labrador en 1900. Éstas forman parte de las cerca de cuarenta

⁹Erika Fischer-Lichte, *The Show and the Gaze of Theatre: A European Perspective*, Iowa, University of Iowa Press, 1997, p. 231.



mil exposiciones de este tipo realizadas en Europa y los Estados Unidos en un período de cien años¹⁰. Este dispositivo operaba de forma intensa dentro de la lógica que definió a la sociedad occidental de la segunda mitad del siglo XIX imbuida en el “nuevo imperialismo”¹¹, proceso marcado por la adquisición de territorios del Sur siguiendo doctrinas esclavistas. Las exposiciones humanas constituían un escenario habitual para expresar el poder y la fe que las naciones occidentales profesaban hacia su propia civilización. Organizadas usualmente por empresarios, estas exhibiciones reunían pueblos “nativos” con un supuesto interés científico, para ser puestos a disposición de antropólogos y el público general. Incluso, en algunos casos, estos empresarios “inventaron al nativo”, como el inglés John Hood, que en 1890 reclutó a diez mujeres egbe de Nigeria y catorce mujeres de Togo, las entrenó en Hamburgo y las presentó por Europa como auténticas *dahomeyan amazons*.

Más allá del supuesto carácter educativo que se pretendía desde el racionalismo y el positivismo científico, las exposiciones de humanos encierran un marcado discurso ideológico colonial. El emplazamiento en los jardines de aclimatación y zoológicos en los que “los salvajes humanos comparten espacio físico y simbólico con las fieras salvajes”¹² evidencia esto. Así también lo hacían las “condiciones materiales y cotidianas de supervivencia”¹³ del pueblo, donde primaba la exhibición de aquellos rituales y prácticas que los organizadores consideraran más atractivos¹⁴. Esto se traducía en el posicionamiento de poder que se ejercía sobre el pueblo colonizado, convertido en objeto primitivo e inferior.

¹⁰ La última identificada como tal tuvo lugar dentro de la primera Exposición Universal realizada después de la II Guerra Mundial, celebrada en Bruselas, en 1958, donde se expuso un pueblo congolés.

¹¹ “Nuevo imperialismo” se llama a la política expansionista colonial generada por Occidente en el siglo XIX, “el imperio por el imperio mismo”. Hacia 1880, gran parte de África aún no había sido colonizada, constituyéndose en el foco expansivo que se denominó el “reparto de África”. En el caso de Japón y Estados Unidos, se abocaron al sureste asiático, también “repartiendo” con Europa. Este orden colonial respondía asimismo a la preeminencia del racismo biológico y la filosofía racista fundada en parte por Gobineau, cuyo *Ensayo sobre la desigualdad de las razas humanas* (1853-1855) llegó a ser influyente sobre figuras como Wagner o Adolf Hitler. El texto fue contraatacado posteriormente desde la antropología haitiana por Anténor Firmin con su tratado *De la igualdad de las razas humanas* (1885).

¹² Luis Ángel Sánchez Gómez, “Las exhibiciones etnológicas y coloniales decimonónicas y la Exposición de Filipinas de 1887”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares (RDTP)*, LVII, 2, 2002, [pp. 79-104] p. 83.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Erika Fischer-Lichte, *op. cit.*, p. 226.

**Lo que costó un Botero para el aeropuerto de Madrid
200.000.000 ptas.**

**Lo que paga un sudaca en aquel aeropuerto para entrar a España
50.000 ptas.**

**Lo que hay que tener en el banco para obtener la residencia española
1.000.000 ptas.**

**Lo que cuesta un pasaporte falso
1.000.000 ptas.**

**Lo que cuesta un permiso de residencia y trabajo falso
500.000 ptas.**

**Lo que cobran a las galerías por un metro cuadrado en ARCO '97
17.000 ptas.**

**Lo que cobran a un sudaca como fianza para un piso
150.000 ptas.**

**Lo que cobra una prostituta española
15.000 ptas.**

**Lo que cobra una jinetera cubana a un turista español
7.000 ptas.**

**La cantidad de sudacas participando en ARCO '97
300**

**La cantidad de sudacas ilegales en España
400.000**

**La cantidad de permisos de trabajo otorgados a sudacas entre 1990 y 1995
195.330**

**La cantidad de "cupos" que se otorgaron en 1997
10.000**

**Lo que el gobierno español paga a la familia de Lucrecia en Sto. Domingo
10.000 ptas. al mes**

La Exposición de Filipinas de 1887 surge como iniciativa del que fuera ministro español de Ultramar, Víctor Balaguer¹⁵. Respondía a la necesidad de recuperar la autoridad y el poder del empobrecido imperio colonial español dentro del panorama del expansionismo de las potencias europeas y norteamericanas. El conflicto hispano-alemán por las islas Carolinas que amenazaba en 1885 la presencia y soberanía de España sobre el archipiélago del Pacífico, junto con el desconocimiento social que en general existía sobre una de las últimas colonias españolas, llevaron a imaginar la exposición filipina como mecanismo para consolidar y fomentar la presencia económica y política de la metrópoli.

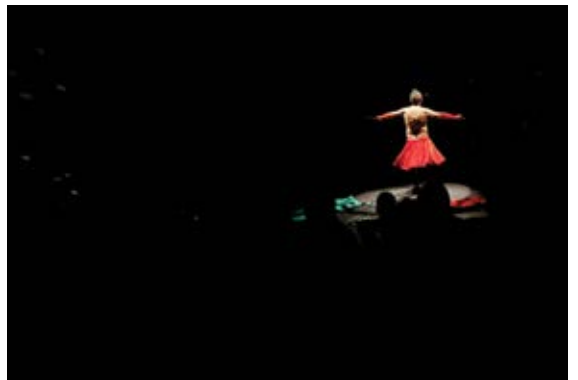
Las fotografías de estas exposiciones humanas realizadas en el Estado español que se presentan en sala dialogan con el resto de propuestas contemporáneas como uno de los puntos de partida históricos de la razón migrante, poniendo el acento en la “herida colonial”¹⁶ que años después Guillermo Gómez-Peña y Coco Fusco parecen reactivar en su *Año del oso blanco*.

1992 marca un punto de condensación de la colonialidad¹⁷ que durante las dos décadas siguientes ha decantado en una xenofobia institucional y cotidiana sobre la que trabajan las artistas de esta exposición. Desde la acción directa, la performance, la colaboración con colectivos migrantes, el registro documental y la apropiación de imágenes y textos, han denunciado situaciones reales de violencia. Un caso temprano de esto fue el proyecto de Juan Pablo Ballester y Coco Fusco, con la colaboración de María Elena Escalona

¹⁵ Para tales efectos se construyó el Palacio de Cristal de Madrid, tomando como modelo el Crystal Palace de Londres, obra de Joseph Paxton para la Exposición Universal de 1851. Para validar el poder industrial de España, el proyecto del edificio se planteó como provisional, con el propósito de ser desmantelado cuando acabase la exposición y enviado a Manila, donde se exhibirían productos españoles, “de todos géneros en nuestra Patria, para fomentar el comercio de la Metrópoli con el Archipiélago”, como comentó Balaguer.

¹⁶ En la entrevista hecha por Anna Johnson a las artistas, Gómez-Peña declaró respecto de las reacciones del público frente a la performance —que iban desde la solidaridad y simpatía, a la extrema violencia y agresividad—: “Creo que hemos tocado una herida colonial en esta pieza”; véase “Coco Fusco and Guillermo Gómez-Peña by Anna Johnson”, en *BOMB* 42, invierno de 1993. Por su parte, la noción de “herida colonial” ha sido fuertemente utilizada desde la teoría poscolonial latinoamericana, y en particular por Walter Mignolo; véase Walter Mignolo, *La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial*, Barcelona, Gedisa, 2007.

¹⁷ Aníbal Quijano, “Colonialidad y modernidad/racionalidad”, en Heraclio Bonilla, comp., *Los conquistados. 1492 y la población indígena de las Américas*, Bogotá, FLACSO, Ediciones Libri Mundi, Tercer Mundo Editores, 1992, p. 447. [Primera publicación en: Quijano, Aníbal (ed.), *Perú Indígena*, vol. 13, n.º 29, Lima, 1991, pp. 11-20.]



y Vladimir Cuenca en el contexto de la inauguración de ARCO Latinoamérica en 1997.

Sudaca enterprises puso sobre el tapete, con ironía, la paradoja de vender por primera vez de forma programática arte latinoamericano en la feria mientras las oleadas de inmigrantes latinoamericanos en la Península eran perseguidas con leyes cada vez más estrictas. Las artistas —uno, además, residente ilegal en Barcelona—, con máscaras zapatistas y sombreros andinos, vendieron de forma ilícita camisetas que incluían un largo texto reflejando dichos contrastes.

En el contexto de la exposición en Madrid, además de documentar fotográfica y textualmente la acción original, ésta se reescenicó como forma de actualizar los tres problemas planteados por la acción de guerrilla: el cuestionamiento de la decisión de “Latinoamérica” como “país” invitado a ARCO, denunciar las condiciones de la ilegalidad de las latinas y parodiar el estereotipo de éstas en el Estado español. A partir de la crisis económica de 2008, el Estado español ha impulsado una campaña pública de retorno “voluntario” de los mismos inmigrantes de los que Fusco y Ballester hablaban en 1997. Dando cuenta de estas contradicciones, las curadoras de esta exposición, acompañadas por Juan Guardiola y Lope Porras, pusieron a la venta las camisetas a modo de “top manta”¹⁸ en versión andina el día de la inauguración. Para la itinerancia se ha incluido el registro en video de ambas acciones, junto con los vestigios de la performance hecha en La Casa Encendida. El dinero que se viene recaudando de la venta de la edición de camisetas, será donado a dos organizaciones que colaboran con esta exposición: Tanquem els CIE, de Barcelona, y Territorio Doméstico, de Madrid.

Para el resto de los proyectos, realizados todos a partir del año 2000, se han establecido cuatro ejes posibles de análisis, si bien de muchas de las obras comentadas podrían ser leídas desde la óptica de otro aparato conceptual.

¹⁸ Práctica habitual de migrantes “sin papeles” de venta “ilegal” de productos en las calles sobre mantas que se repliegan fácilmente para escapar de la policía.



Frontera sur

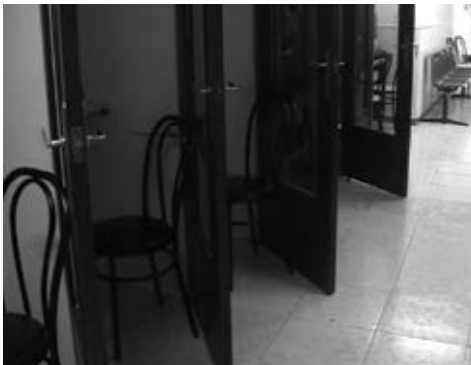
Cuando la migración es considerada como amenaza a la soberanía del Estado, su respuesta deviene en la violencia institucional que causa el silenciamiento, la negación y la alienación física y política del sujeto migrante. Los recientes acontecimientos en la frontera sur del Estado español dan cuenta, antes de nada, del poder hegemónico de la Unión Europea ante la inmigración africana y, para esta exposición, reafirma la necesidad de criticar y denunciar diariamente la pervivencia macabra de los procesos coloniales. El asesinato de las quince inmigrantes a principios de febrero de 2014 en las aguas de Ceuta¹⁹, así como los innumerables casos de muertes y desapariciones en el arribo de las pateras, no pueden quedar impunes. La urgencia de radicalizar las acciones y opiniones frente a los dispositivos militares, políticos y económicos que se imponen en la frontera sur y que la han convertido, en palabras de David Fernández, en una “fosa común”²⁰, reverbera y se articula de forma consciente en ciertas prácticas artísticas en esta exposición.

La primera de ellas trabaja de forma urgente el problema de la existencia de la valla de Melilla²¹ y las consecuencias de la colocación de las cuchillas encima de las vallas. Miguel Benlloch, en *AcuCHILLAd+s*, performa el aparato económico y tecnológico de las mismas, al denunciar directamente a las empresas fabricantes de esos dispositivos ominosos y al sistema institucional que ha facilitado la construcción de esas vallas que se constituyen en un nuevo, aunque antiguo, “muro de Berlín” entre los llamados “Primer” y “Tercer” Mundo. Este trabajo remite también a su acción *Osmosis, Mi x Ti = Zaje*, realizada

¹⁹ Ciudad autónoma del Estado español en el borde mediterráneo africano, que tiene una doble valla de seis metros de altura en su frontera con Marruecos. Ver Tomás Bárbulo, “Ceuta y Melilla, escenario de la tragedia de la inmigración”, *El País*, 24 de Febrero de 2014: http://politica.elpais.com/politica/2014/02/24/actualidad/1393266431_925299.html [última visita: 3 de Febrero de 2015]

²⁰ Entrevista a David Fernández para la exposición *NN15518* de Daniela Ortiz y Xose Quiroga en La Capella, Barcelona, 2013: <http://nn15518.eu/home> [última visita: 25 de marzo de 2014].

²¹ Ciudad autónoma del Estado español en la costa norte de África, que a la doble valla de seis metros de Ceuta se ha añadido una sirga tridimensional intermedia de tres metros y, a lo largo de un tercio de su recorrido, un refuerzo de alambre de cuchillas en el borde superior.



en el proyecto *Almadraba*, curado por Mar Villaespesa en 1997 paralelamente en las tres orillas —española, marroquí y británica— del Estrecho de Gibraltar.

Por otro lado, sobre la negación del problema de la inmigración africana en la región fronteriza también ha trabajado Rogelio López Cuenca. El artista, que ha cuestionado esta situación desde los años ochenta, tanto de forma individual como en colaboración dentro del colectivo Agustín Parejo School, continúa una reflexión situada sobre esta violencia. Para ello, utiliza en *Picasso opening* (2013) el conocido eslogan “for copyright reasons image is not available”, cruzando su repetición en video con imágenes y audios de la ficción malagueña “picassianizada” con la inauguración del Museo Picasso y la llegada o el naufragio de las inmigrantes en pateras. Es decir, la permanente contradicción entre la espectacularización de la cultura y la negación real de la política cotidiana. Este trabajo fue presentado en esta exposición en Madrid junto a una serigrafía y chapitas en blanco y negro con el citado texto.

Para la itinerancia se ha decidido cambiar esta obra por otra del artista en la que se señala el problema de la frontera y cómo afecta a la migración del llamado “Sur Global” hacia Europa. En 1996, López Cuenca instaló una señalética urbana en Oporto que incluía la palabra bienvenidos pero en portugués errado, *Bemvenidos*, emulando el “portugués mal hablado” que se genera en las colonias. La palabra fue insertada en el azul de la Unión Europea y rodeada por las estrellas de su bandera; sobre ella, la imagen popularizada en el mayo del 68 francés de un policía con la porra en mano y a punto de atacar. En 1998, el artista realizó la misma operación en Sevilla con el correcto castellano *Bienvenidos*. En esta ocasión se ha acordado realizar una nueva edición que, en lugar de situarse en algún espacio de la ciudad, se presente en el acceso del Centro Cultural de España, haciendo un guiño a esa condición falsamente bienvenida del inmigrante latinoamericano en el Estado español y Europa. La señalética es acompañada en sala por postales de la misma, que el público se puede llevar y enviar.



Aki (Pakistan - Barcelona): In his country he was second engineer for transatlantic shipping. He has been living in Barcelona for 6 years. He has sold flowers, roses and beer. With his earnings he helps sustain 17 family members in Pakistan, included his youngest son, who is 2 years old that Aki has not met.



Nazim (Pakistan - Barcelona): Nazim's friend, he offered to model for these photographs. I told him "I am looking for people from other countries, I already photographed a lot of Pakistanis" He responded "If you prefer, I'm Romanian. I look Romanian don't you think?"

Finalmente, en esta sección se encuentra el trabajo realizado por Magdalena Correa para la exposición de la Universidad de Valencia *Geografías del desorden. Migración, alteridad y nueva esfera social*. En *El locutorio*, la artista se sitúa en el barrio del Raval de Barcelona, donde vivía, dando cuenta de un registro cotidiano de ese espacio tan habitual para el inmigrante. Un espacio que se constituye en lugar de encuentro telecomunicacional con el origen, revinculación con el afecto y la nostalgia, pero también un espacio de interacción con otras que viven en condiciones similares en la ciudad. Paralelamente, la artista contrapone dicha imagen “local/global” y casi biográfica con datos que dan cuenta de la brutalidad que se vive en el Mediterráneo, indicando, por ejemplo, que “hemos pasado por la detención y repatriación de 2.638 en el 2005 a 7.418 en lo que llevamos del 2006”.

Aunque no presente en esta exposición, resulta inevitable mencionar aquí un proyecto colaborativo entre Daniela Ortiz y Xose Quiroga, *N.N. 15.518*. Allí se expone de manera punzante y precisa el aparato institucional a través del cual se vela, diluye e ignora una realidad cuyos números advierten de las dimensiones reales del problema. Una lista, indicando la fecha y causa de muerte de 15.518 inmigrantes no identificadas, es leída línea por línea por un grupo de artistas, teóricas y activistas como Marcelo Expósito, Jorge Luis Marzo o Ada Colau. El público, que ha sido originalmente invitado para discutir los problemas derivados de la crisis económica española, se ve obligado a replantear sus reclamos sociales en función de la razón migrante comúnmente desarticulada de las demandas por el desmantelamiento del “Estado de Bienestar”.

En este sentido, y en el ámbito del activismo político, cabe rescatar el caso del movimiento ciudadano YoSi. Sanidad Universal. Éste ha sabido articular una demanda social que afecta a miles de migrantes, con otras que afectan a la población española en general en torno a los brutales recortes y discriminaciones que operan en el sistema de salud español. La promulgación del Real Decreto 16/2012 “supone la exclusión de cientos de miles de personas del derecho a recibir atención sanitaria y el repago de medicamentos y de ciertas prestacio-





A
Plaza de Colón

Es una de las plazas emblemáticas de la ciudad de Madrid. Cada 12 de octubre, el desfile militar por la celebración de la Fiesta Nacional de España culmina en esta plaza.

B
Calle Doctor Fleming, 48

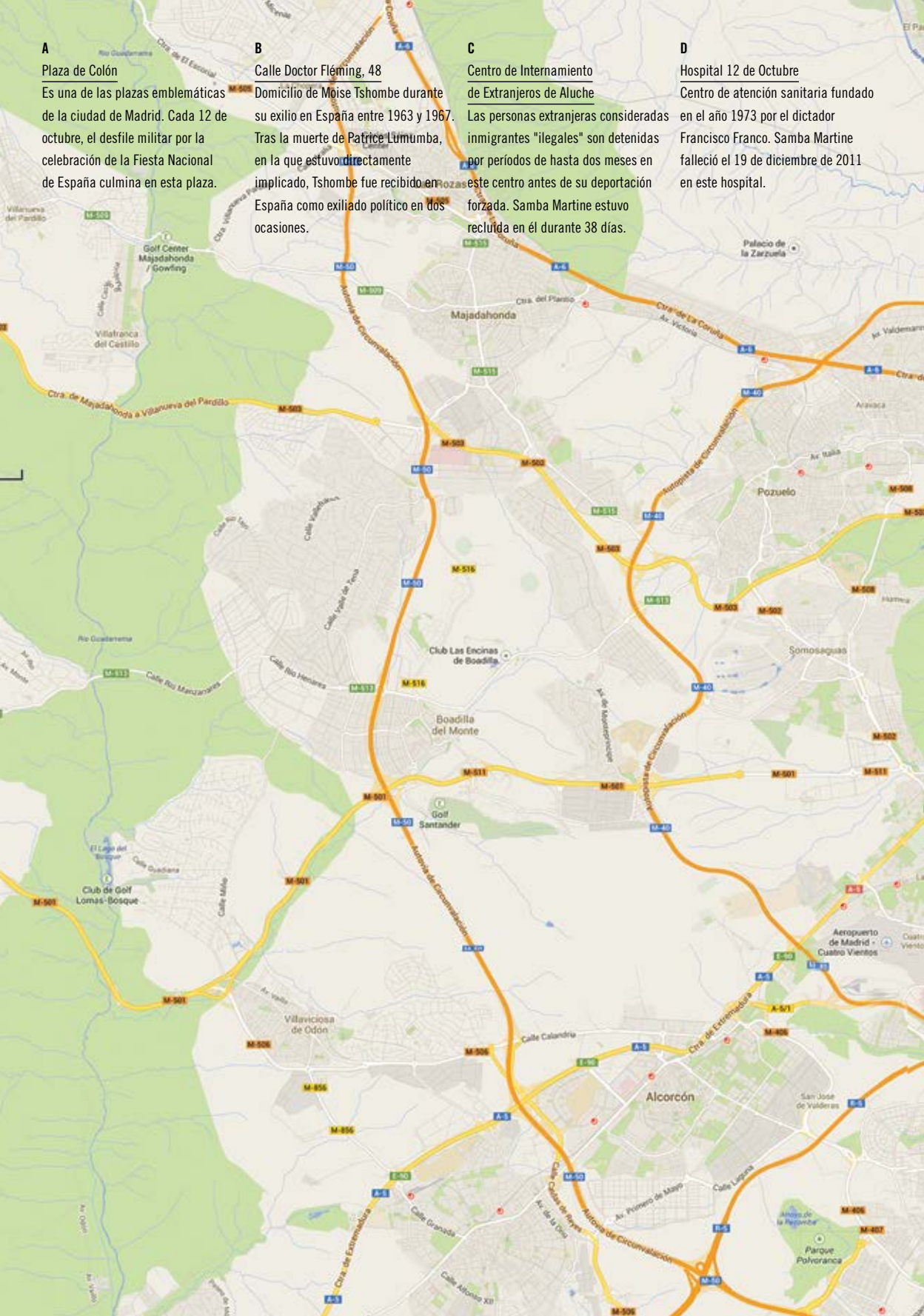
Domicilio de Moise Tshombe durante su exilio en España entre 1963 y 1967. Tras la muerte de Patrice Lumumba, en la que estuvo directamente implicado, Tshombe fue recibido en España como exiliado político en dos ocasiones.

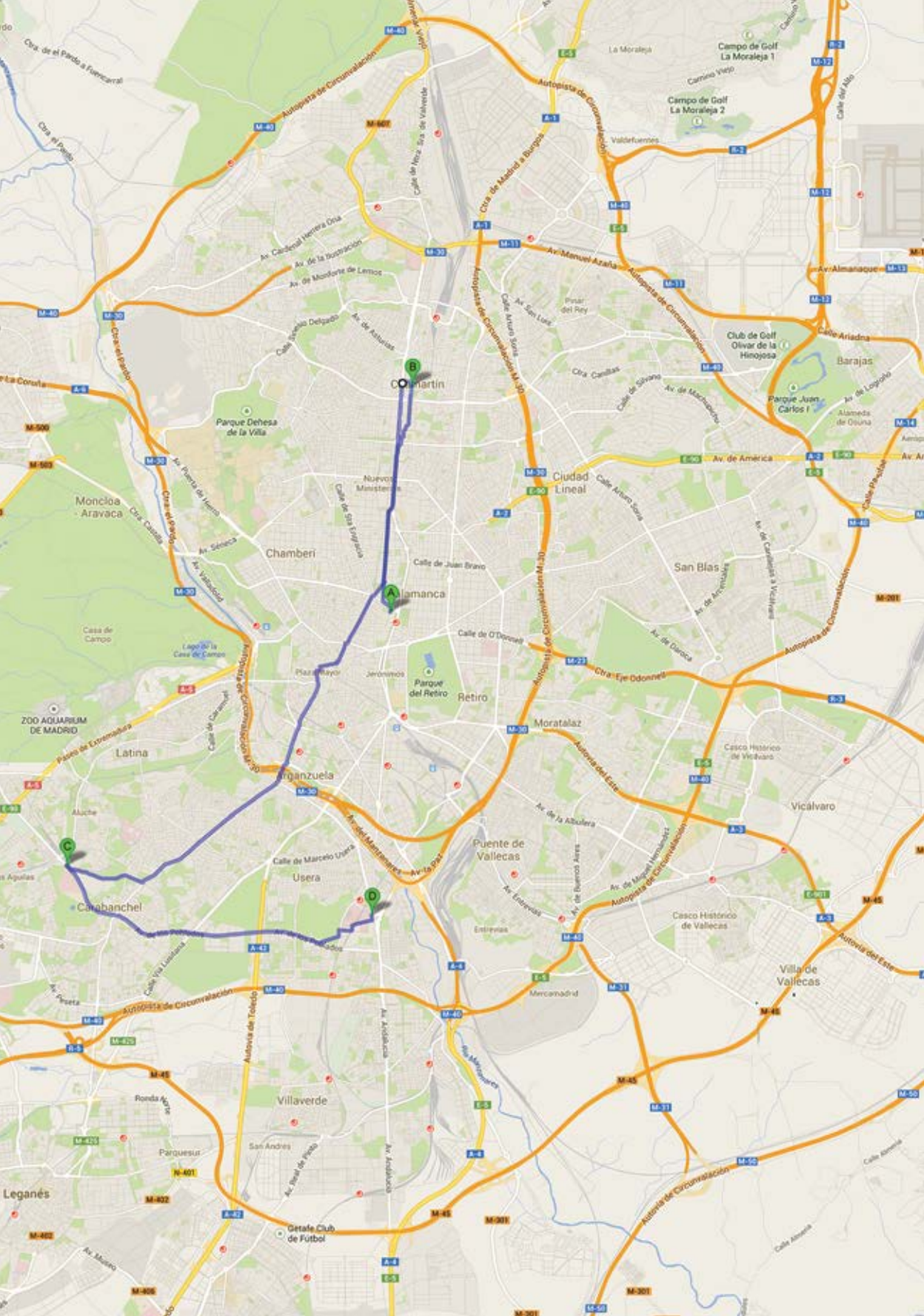
C
Centro de Internamiento de Extranjeros de Aluche

Las personas extranjeras consideradas inmigrantes "ilegales" son detenidas por períodos de hasta dos meses en este centro antes de su deportación forzada. Samba Martine estuvo recluida en él durante 38 días.

D
Hospital 12 de Octubre

Centro de atención sanitaria fundado en el año 1973 por el dictador Francisco Franco. Samba Martine falleció el 19 de diciembre de 2011 en este hospital.





SAMBA MARTINE

**34 AÑOS,
NACIDA EN REPÚBLICA DEMOCRÁTICA
DEL CONGO**

**DURANTE SU DETENCIÓN EN EL
CENTRO DE INTERNAMIENTO DE
EXTRANJEROS DE ALUCHE SOLICITÓ
ASISTENCIA MÉDICA MÁS DE 12 VECES**

**MURIÓ EN EL HOSPITAL 12 DE OCTUBRE
EL DÍA 19 DE DICIEMBRE DE 2011 DE UNA
ENFERMEDAD CURABLE**

**EL JUZGADO DE INSTRUCCIÓN NÚMERO
38 DE MADRID ARCHIVÓ EN DICIEMBRE
DE 2012 LA INVESTIGACIÓN PENAL
ABIERTA POR LA FAMILIA DE MARTINE**

**LA CAUSA FUE REABIERTA EN ENERO
DE 2014 POR LA AUDIENCIA PROVINCIAL
DE MADRID**

nes sanitarias”²². En 2014 ocurrió un caso paradigmático de esta exclusión sanitaria cuando Jeanneth Beltrán, una joven nicaragüense “sin papeles”, fue excluida del sistema sanitario en Toledo causando con ello su muerte. Utilizando estrategias de la performance como forma de protesta, algunas activistas de YoSi leyeron a varias voces la historia de Jeanneth frente al Ministerio de Sanidad. La dolorosa narración alertaba sobre la injusticia de su muerte, pero también sobre el peligro que se cierne sobre toda la población con este Real Decreto; todas somos o podemos ser Jeanneth. La acción fue registrada por Cecilia Barriga, y el video se lanzó en internet como virus de denuncia.

Emplazamiento

Si un problema urgente ha sido el acceso al territorio y los derechos asociados al mismo, otra problemática es el rol asignado a los sujetos social e ideológicamente subalternizados. Desarraigados de su lugar de origen e “integrados” a la sociedad española, éstos han ejercido muchas veces como mano de obra barata en servicios precarizados. Sin lugar a dudas, esta “migración económica” no es únicamente un problema individual de la migrante que busca “mejores condiciones de vida”, sino que responde a una doble lógica donde el bienestar europeo que históricamente dependía del expolio en territorios colonizados, contemporáneamente se reafirma en el control neocolonial a partir de diferentes dispositivos empresariales transnacionales.

El trabajo de María Galindo/Mujeres Creando, que se comenta más adelante, deja claro este asunto, así como lo hace Ana Álvarez-Errecalde en su proyecto *DSD, Islas Migrantes*, de 2010. Esta serie fotográfica, de la que aquí se han seleccionado cuatro piezas, contrapone dos imágenes: un retrato de un inmigrante en un espacio idealizado de bienestar con sus respectivos símbolos de consumo, mientras en la otra se presenta la escenografía montada para construir dicho retrato. El mismo sujeto aparece entonces posicionado en su rol asignado, como puede ser el “top manta”. Un tercer elemento tex-

²² YoSi. Sanidad Universal, “Por una sanidad universal”, <http://yosisanidaduniversal.net/portada.php>
[última visita: 25 de enero de 2015]

No salía
por miedo a los controles.



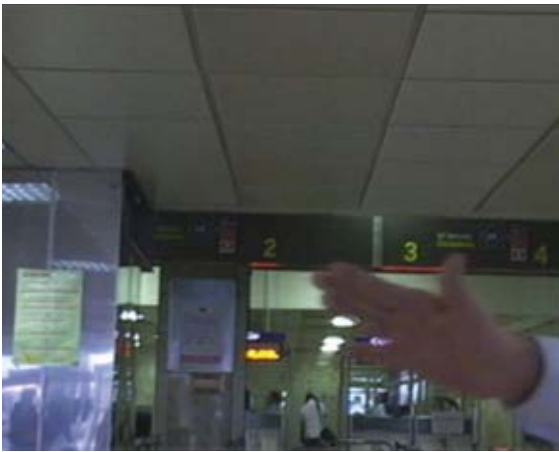
Ud. se preguntará:
¿Por qué no vuelve a su país?



tual introduce biográficamente al protagonista. Se trata de un proyecto de “develamiento” del aparato representativo de las expectativas del migrante.

Ese mismo año de conmemoración de los supuestos doscientos años de independencias latinoamericanas, este problema es puesto en cuestión por el colectivo Territorio Doméstico, nacido en 2006 de la colaboración entre SEDOAC (Servicio Doméstico Activo), el grupo Cita de Mujeres de Lavapiés y la Agencia de Asuntos Precarios. En el marco de la exposición *Principio Potosí* del Museo Reina Sofía, Territorio Doméstico junto a las artistas alemanas Konstanze Schmitt y Stephan Dillemut respondieron al cuadro colonial *Triunfo del Nombre de Jesús* con la performance pública *Triunfo de las domésticas activas*. La acción fue llevada a cabo el día 28 de marzo, durante la manifestación por los derechos de las trabajadoras domésticas organizada cada año, ese día. La pintura móvil y con engranajes que había realizado el colectivo fue llevada desde la plaza Jacinto Benavente hasta la Puerta del Sol de Madrid. En el tránsito se propusieron acciones que, bajo el lema “sin nosotras no se mueve el mundo”, criticaban las condiciones laborales y de discriminación de este colectivo. La pintura móvil y demás materiales que compusieron la acción, tras itinerar por Berlín y La Paz, fueron regalados a la iglesia de Jesús de Machaca, custodio del cuadro colonial al que respondían.

Territorio Doméstico ha vuelto a utilizar las estrategias del teatro y la performance en otras ocasiones. Sin duda, sus *Pasarelas Fashion* se han convertido en un ícono de una forma carnavalesca y paródica de denunciar las diferentes formas de discriminación que viven en cuanto mujeres, migrantes y/o trabajadoras domésticas. El domingo 7 de septiembre, para la clausura de *Crítica de la razón migrante*, Territorio Doméstico realizó *El desfile de las últimas tendencias precarias en el servicio doméstico*, donde cerca de diez trabajadoras migrantes, un marido y una empleadora, desfilaron con desenfado los estereotipos creados sobre este trabajo. A la vez, criticaban el estatuto que regula el campo de los cuidados en el Estado español, exigiendo



la ratificación del *Convenio 189 de la OIT sobre el trabajo decente para las trabajadoras y los trabajadores domésticos*²³.

Lo que ocurre en el trabajo doméstico es una evidencia de la pervivencia de los procesos coloniales cruzados, además, por una estructura jerárquica interna. En clara correspondencia con la Exposición de Filipinas de 1887, el servicio doméstico español ha sido simbólicamente signado por una estructura de validación. La empleada “latina” tiene un rango de calidad inferior a la “filipina”, quien contaría con “unos valores muy sólidos, acuñados durante siglos de interacción entre las culturas asiática, española y anglosajona”²⁴, alcanzando salarios de entre un cinco y un quince por ciento mayor que su contraparte “latina”. Ésta, alejada de los ascéticos valores asiáticos, es mirada desde los prejuicios generados por los poderes políticos y mediáticos: “Si eres más oscura y procedes de Cuba o de República Dominicana, eres puta; si eres colombiano, eres traficante o vendedor de droga”²⁵. Habría que señalar que, si “la filipina” resulta ser un bien de consumo de alto *standing*, seguido de las mujeres de Europa del Este y América Latina, existe prácticamente una total ausencia de trabajadoras domésticas de origen africano.

En torno a esta problemática, pero también enmarcado en el asunto de las exposiciones humanas, se ha entendido el proyecto de Laura Ribero *Catch Tales*. Los retratos se centran en la presencia de una empleada doméstica mediada por un cristal a modo de escaparate. Continuando otros proyectos, como *Electro-doméstica* (2003/2004) o *La criada* (1999), el trabajo va a incidir poética-

²³ Convenio adoptado en Ginebra en la 100ª reunión CIT del 16 de Junio de 2011 y entrado en vigor el 5 de Septiembre de 2013. Ver http://www.ilo.org/dyn/normlex/es/f?p=NORMLEXPUB:12100:0::NO::P12100_ILO_CODE:C189. El convenio ha sido ratificado principalmente en América Latina, mientras en Europa únicamente lo ha hecho Alemania, Finlandia, Irlanda, Italia y Suiza. Para más información ver http://www.ilo.org/dyn/normlex/es/f?p=1000:11300:0::NO::P11300_INSTRUMENT_ID:2551460 [última visita: 25 de Enero de 2015].

²⁴ Los “méritos” de las trabajadoras filipinas se describen en estos términos en la web de una agencia española de servicio doméstico; CasaLista, “Sección de Servicio Filipino”: <http://www.casalista.com/servicio-domestico-filipino/seleccion-de-servicio-filipino?gclid=Cly0y-f6-rwCFQUcwodz2wA7w> [última visita: 5 de marzo de 2014].

²⁵ Lucía Vicent, “Entrevista a Rafaela Pimentel: ‘Los trabajadores y trabajadoras, inmigrantes o no, tenemos problemas comunes y tenemos que luchar juntos’”, *Boletín Ecos* [FUHEM Ecosocial], n.o 24, septiembre-noviembre de 2013, p. 3: https://www.fuhem.es/media/cdv/file/biblioteca/Boletin_ECOS/24/entrevista-a-Rafaela_Pimentel-.pdf [última visita: 25 de marzo de 2014].

MISS ESPANYA

performance de interacción social



mente en la figura de la doméstica latinoamericana tan arraigada en la cultura española. Sin duda, su escenificación en escaparates remite también al problema de la doméstica filipina. En este sentido, se colocan en sala los retratos en escaparates de Ribero intencionadamente conectados con la Exposición de Filipinas en 1887.

Cruces feministas

Todos los proyectos antes comentados están cruzados por un cuestionamiento del modelo hegemónico occidentalista, patriarcal y racista. Sin embargo, algunas propuestas han hecho explícita esta necesidad de visibilizar el patriarcado como elemento estructurante, productivizando la crítica postcolonial. Se privilegian aquí dos perspectivas: por un lado se encuentra María Galindo, miembro del colectivo feminista Mujeres Creando, fundado en La Paz en 1992. Invitada por un programa de seminarios de Casa de América, Galindo realizó el documental *Las exiliadas del neoliberalismo*, que se centra en migrantes bolivianas viviendo en el Estado español. La noción de exilio funciona como estrategia para proponer que la causa de la migración económica opera de forma idéntica al exilio político, pues en ambos casos existe un contexto extremo en sus condiciones, que obliga al sujeto a emprender el viaje; todo ello pensando, además, la contrapartida de la inversión económica española en Bolivia.

Por otro lado se encuentran los dos proyectos de Lucía Egaña Rojas, artista chilena vinculada a la llamada escena del posporno barcelonés. El primero de los mismos fue realizado en el marco de la sexta convocatoria de la muestra de arte efímero en la calle *Perpetrations*, que el año 2006 se dedicó a la inseguridad, desconfianza, incomunicación y abandono de espacios públicos en el distrito de San Martí, Barcelona. Egaña, en un gesto paródico de desplazamiento identitario, se travistió de *Miss Espanya* con una serie de vestuarios y objetos cambiantes que le permitían manipular el estereotipo formal de lo hispánico. Al mismo tiempo, puso en cuestión esa identidad al realizar conscientemente la acción frente al Centro de Internamiento de Extranjeros de Barcelona, en la Rambla de Guipúscoa. El carácter escenográfico fue poten-

Taller/espacio creativo para mujeres migrantes de Poble Sec



Entre el 28 de noviembre y el 21 de diciembre, 2011
(horario a convenir)

Centro de Cultivos Contemporáneos de Barrio
c/ Purísima Concepción nº28

Contacto: Lucía (lucysombra@gmail.com) 662043954

ciado por la figura de la “Miss” que interactuaba socialmente a partir de la oferta a las paseantes de consejos y lecturas de tarot, “reivindicando la relación interpersonal como modelo de producción cultural”²⁶. Con ello cuestionó la estabilidad y hegemonía de la iconografía que configura el discurso de lo hispano, tan complejo en ese contexto por su relación con la inmigración, el discurso republicano y las apuestas catalanistas.

En la senda del proyecto anterior, pero también relacionado con ciertas prácticas del neoconcretismo brasileño como los *Parangolés* (1964) de Hélio Oiticica o *Divisor* (1968) de Lygia Pape, Egaña vuelve a proponer el vestuario como prótesis social. En colaboración con mujeres migrantes del barrio de Poble Sec, *Vestizaje* construyó un dispositivo colectivo y múltiple, a partir de un vestido cuyo carácter adaptable le permitía ajustarse a diferentes corporalidades, cubriendo distintas partes de las mismas. Dicho traje fue escenificado en un desfile colectivo cuyos registros, además del vestido, se presentan en esta exposición como forma de materialización de prácticas colectivas que no sólo producen un objeto, sino que también potencian nuevas formas de construir un tejido social.

En este modelo el vestuario, el deambular y la apuesta colectiva constituyen espacios esenciales para performar el género. Así también ha sido un mecanismo oportuno de performar la raza y la legalidad de los cuerpos. Cabe mencionar en este sentido y de forma especial, las recientes acciones convocadas por los miembros móviles de la Ira Sudaka. El 12 de octubre de 2014 éstas peregrinaron con trajes “cyber precaria sudaka” hasta la monumental estatua de Colón de Barcelona, para presentarle sus ruegos reivindicativos y paródicos escritos en pancartas. Posteriormente, realizaron *La revolución de las ratas*²⁷ en la Plaça de la Universitat, denunciando con máscaras, poemas, origamis y carteles de ratas, las condiciones que impone la Ley Mordaza

²⁶ Lucía Egaña Rojas. “Miss Espanya”, *Perpetracions. Mostra d'intervencions artístiques y efímeres a l'espai urbà i que no cunda el pánico!*, Ajuntament de Barcelona, 2006, p. 2.

²⁷ La acción toma el nombre del libro homónimo de poemas escrito por una de las curadoras de esta exposición, Francisco Godoy Vega, y publicado por Esto no es Berlín Ediciones, Madrid, 2013.



contra las migrantes a partir de la autorización de las llamadas “devoluciones en caliente”²⁸.

Políticas del espacio y control social

En la línea de artistas que colaboran con colectivos, como en el caso de Territorio Doméstico, ciertos proyectos se entienden como mecanismos de activación de ideas y espacios de diálogo y transformación. En *Crítica de la razón migrante* se presentan dos propuestas performáticas que encierran una profunda reflexión sobre la forma en que se ordena el territorio y se controla el tránsito y acceso de las personas al Estado español.

Por un lado se encuentra el “vía crucis” propuesto por Daniela Ortiz y Xose Quiroga el 12 de octubre de 2012 por las calles de Madrid, que acertadamente podría dar un subtítulo a esta exposición, *Homenaje a los caídos*²⁹. Durante dicha acción, la artista llevó a cabo una marcha unipersonal desde la plaza de Colón hasta el hospital 12 de Octubre, portando una imagen de Samba Martine con un texto en su contracara. Ciudadana de la República Democrática del Congo, Samba fue detenida al llegar a Melilla y trasladada al Centro de Internamiento de Extranjeros de Aluche, Madrid. A raíz de la falta de atención sanitaria adecuada, falleció en el hospital 12 de Octubre el 19 de diciembre de 2011 por una enfermedad que hoy médicos e incluso magistrados reconocen como “perfectamente tratable”³⁰. Durante la procesión filmada por Quiroga, enmarcada en el Día de la Hispanidad —la misma fecha por la que claramente el hospital fue nombrado—, Ortiz se ve rodeada de celebraciones de “bandera y patria” mientras realiza paradas estratégicas que le permiten reconstruir un relato histórico, político y simbólico de la violencia institucional.

²⁸ Así es conocida popularmente la Ley Orgánica de Seguridad Ciudadana aprobada en solitario por el Partido Popular en el Congreso y que incluye medidas como la legalización de las “devoluciones en caliente” en las fronteras españolas, la merma del derecho a reunión pública y de registro visual ciudadano de las acciones policiales.

²⁹ Intencionadamente, el título *Homenaje a los caídos* se apropia de forma subversiva del ceremonial homónimo de las Fuerzas Armadas del Estado español.

³⁰ Manuel Altozano, “La muerte de Samba Martine se podría haber evitado”, *El País*, 28 de enero de 2014:

http://sociedad.elpais.com/sociedad/2014/01/28/actualidad/1390893210_410761.html

[última visita: 9 de marzo de 2014].



El caso de Samba constituye un ejemplo de los cientos de “personas muertas bajo custodia policial durante su detención en algún Centro de Internamiento de Extranjeros de la Unión Europea o durante procesos de deportación”³¹. Esta preocupación ha llevado a las artistas a colaborar de forma activa con Tanquem els CIE de Barcelona, que desarrolla una campaña de visita y denuncia contra los Centros de Internamiento entendidos como dispositivos macabros del control migratorio. La pancarta que llevó Ortiz con la imagen de Samba se ha multiplicado entre las activistas, que han portado los rostros de otras tantas migrantes muertas en su búsqueda por hacerse una vida allí donde imaginariamente existen derechos humanos.

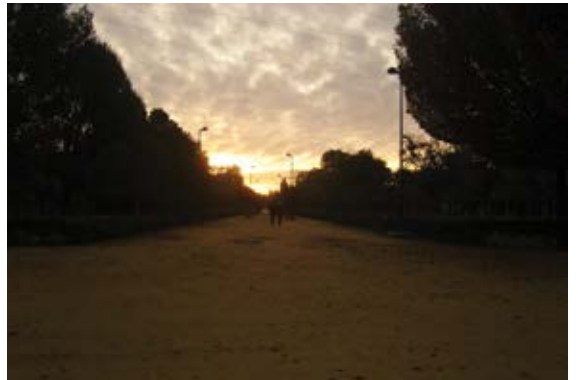
En *Crítica de la razón migrante* se recupera tanto la acción particular de las artistas como la apropiación colectiva de las pancartas como estrategia de intervención del arte en la vida cotidiana de las ciudades de Barcelona y Madrid. Las pancartas expuestas en Madrid fueron cedidas a la Comisión Cerremos los CIEs del Ferrocarril Clandestino y utilizadas, entre otros momentos, el 15 de junio de 2014, día contra los Centros de Internamiento de Extranjeros. Tomadas de la sala expositiva por las activistas, fueron portadas tanto en la rueda de prensa en la plaza de Lavapiés —donde se denunciaba las “redadas racistas” en este barrio—, como en el acto organizado por diferentes organizaciones en el Parque del Retiro.

Finalmente resulta fundamental proponer un ejercicio sistemático de la larga memoria histórica. Con esta idea, Runo Lagomarsino enfrenta la figura de Colón como retorno al origen del problema y como cierre de esta exposición. *More delicate than the historians are the map makers colours* muestra el irónico colofón de una acción que comienza en Argentina, donde el artista empaca cuidadosamente y transporta de forma ilegal una docena de huevos hasta Sevilla. Allí se encuentra con su padre, argentino exiliado en Suecia, para efectuar juntos un homenaje invertido a la poderosa imagen histórica y simbólica de Colón.

³¹ #NoOblidem, “#15J Día Contra als Centres d’Internament d’Estrangers: Ruta contra l’oblit”, 16 de enero de 2014:

<http://tanquemelscies.blogspot.com.es/2013/06/catala-mas-abajo-en-castellano-15j-dia.html>

[última visita: 9 de marzo de 2014].



En el parque de San Jerónimo de Sevilla descansa el desproporcionado monumento *El nacimiento del hombre nuevo*, más conocido como *El Huevo de Colón*, del escultor ruso Zurab Tsereteli. El conjunto escultórico de 45 metros de altura alberga a Colón en el centro de un huevo formado por las velas de las tres carabelas, que alegóricamente intenta representar al mundo. Runo y su padre desembran los doce huevos ilegales y, en un acto de inútil heroísmo, los hacen estallar contra *El Huevo*.

Colón demostró, al lograr poner de cabeza un huevo frente a sus incrédulos interlocutores, que una cosa que aparenta tener mucha dificultad resulta ser fácil al descubrir su artificio³². *Crítica de la razón migrante* ha querido proponer una empresa invertida que desmantele el artificio del viaje de las colonizadas y de los colonizadores. A partir de un ejercicio histórico a la vez que contemporáneo, se incide en los símbolos y metáforas del imaginario occidental. La exposición opera como herramienta para señalar el artificio marcado por la incongruencia entre las políticas migratorias y las políticas económicas que siguen perpetuando coordenadas ideológicas coloniales. Según éstas, el mundo se organiza jerárquicamente de forma que el “Primer Mundo” ejerce el poder cultural, político, económico y militar. La geopolítica que desde tal posición se construye parte de un principio de desigualdad que, al formularse como ley, dice falsamente garantizar derechos universales que en el viaje del Sur al Norte no funcionan de igual manera: la llamada Ley Mordaza es un claro ejemplo de ello. *Crítica de la razón migrante* finalmente es sólo un gesto más de la necesaria crítica cotidiana a los sistemas que generan la razón migrante y a los innumerables dispositivos de control que, necesariamente, deben ser combatidos.

³² Según la acepción “huevo - de Colón” del *Diccionario de la lengua española* de la RAE: <http://lema.rae.es/drae/?val=huevo> [última visita: 9 de marzo de 2014].

Marzo de 2014

Queridos Francisco y Carolina,

Espero que estén muy bien. Me dio mucho gusto verlos y charlar sobre el proyecto hace algunas semanas en Madrid.

Seleccioné su propuesta para Inéditos en La Casa Encendida porque el tema que trata me parece urgente para ser abordado dentro de una institución cultural en este momento. Los miembros del jurado del que formé parte revisamos cincuenta y nueve proyectos. El ver tal cantidad de propuestas curatoriales de comisarios jóvenes de un solo golpe fue muy interesante, ya que funciona como una radiografía de los intereses de una generación pensando y actuando desde un determinado lugar. Varias cosas me llamaron la atención. Primero, el que gran parte de los títulos de exposiciones propuestas fueran en inglés, como queriendo escapar del idioma español y/o querer formar parte de un mundo global del arte, que parece que solamente piensa en inglés. Dentro de las propuestas interesantes, había varias donde ciertas temáticas estaban muy presentes. Por un lado, había una resistencia a los efectos del capitalismo avanzado, la idea de infiltrar los sistemas que regulan y gobiernan nuestras vidas, o la necesidad de recuperar la idea de pereza o rebeldía en respuesta a la enajenación zombi neoliberal (títulos como *Leisure as Utopia*). Dentro del segundo grupo existían aquellas propuestas que aludían a un sentido de pérdida, a la necesidad de escapar de una situación actual (títulos como *Take me Somewhere Else*), estrategias de fuga, la idea del naufragio o la idea de la caída. De alguna manera, los dos tipos de propuestas representaban las dos caras de una misma moneda: el cómo una generación que creció dentro de los beneficios de la España post-Franco, la España de la Comunidad Europea, la España del *boom* económico, se enfrenta a la desilusión producida por el colapso de todo aquello que sostenía su realidad imaginada.

Así como todas las propuestas abordaban de alguna manera la situación actual en España, existe también el subconsciente de las cosas, aquello de lo que no se habla o no se quiere ver; no el trauma producido en el ciudadano español común por la crisis, sino aquello que existe debajo de esto: los migrantes, aquellos que ni siquiera son llamados ciudadanos, y que además, dentro de la crisis actual, son quienes resultan más perjudicados o que incluso son migrantes porque ya están huyendo de otra situación de crisis en su lugar de origen. Es por eso que su propuesta de exposición *Crítica de la razón*

migrante me parecía tan urgente como necesaria dentro del contexto de la España de hoy. Era la única que hablaba de lo que los demás no querían hablar. Para mí también era importante que una exposición como ésta sucediera en La Casa Encendida, un lugar que se caracteriza por ser más democrático y abierto que otras instituciones y centros de “Arte”, que tiene públicos más amplios que el público tradicional del arte, y al que además le tengo mucho cariño ya que allí hice en 2007, en colaboración con María Inés Rodríguez, la exposición *Sueño de Casa Propia*, que investigaba la problemática de la vivienda y la relación entre arte y arquitectura a partir de soluciones de artistas y arquitectos a esta problemática.

Crítica de la razón migrante, además, aborda esta cuestión desde la perspectiva de ustedes como migrantes, que, independientemente de estar en una situación de privilegio comparada con la del migrante común, habla también de la experiencia del exilio y de lo que implica trabajar dentro de una cultura desde fuera. Todo lo anterior me hace pensar en muchas cosas.

Últimamente se me ha reaparecido mucho la figura de María Zambrano, española exiliada durante el franquismo, entre otros lugares, en México, Cuba y Puerto Rico, y que leí en mis tempranos veintes. Entre muchas cosas inteligentes, ella decía algo así como que “la historia no se podía leer como si no pasara, como si no le pasara a uno” (disculpen si la cita es inexacta; parte del problema de ser migrante y vivir fuera del lugar de uno es el no poder estar y pensar con los libros de uno). Ahí me pregunto acerca de cómo les habrá afectado a los dos dejar sus lugares de origen —no sé si por razones personales, económicas o políticas— y tratar de encontrarse e insertarse en el lugar donde escogieron vivir. O, como dicen ustedes en su texto de exposición, si “lo personal es político”, cuál es el elemento personal, cómo les afecta esta temática a ustedes como intelectuales de clase media, cuál es su experiencia de exilio y migración y cuál es su propia experiencia de exclusión o inclusión dentro del mundo del arte en España. Pienso en la resistencia (o quizás no resistencia) del país receptor a abrirles las puertas y cómo de fácil o difícil les habrá resultado encontrar espacio para ser y hacer en donde están. Por eso pensé que era fundamental que en Inéditos hubiera curadores no españoles pensando desde España.

La experiencia del exilio me lleva a Suely Rolnik, psicoanalista brasileña que vivió exilada en Francia durante la dictadura en Brasil en los setenta. Suely habla de cómo metafórica y literalmente perdió la voz y la capacidad de cantar, y cómo sólo la recuperó

cuando la herida del trauma del exilio empezó a sanar y entonces pudo regresar a Brasil. Pienso todo esto también en relación a la exposición que Francisco hizo hace poco en Santiago, *Chile Vive. Memoria activada*, donde revisitaba la exposición de resistencia chilena acontecida en Madrid en los ochenta. En mi caso, pienso la experiencia de la migración y el exilio a partir de mi propia experiencia de dieciséis años viviendo fuera de México, y en Londres, y de la resistencia de la cultura anglosajona a recibirme, pero también de mi resistencia a integrarme a una cultura extraña. La última exposición que hice en Londres se llamaba *Amigos de Londres: Artistas de Latinoamérica en Londres de 196X-197X*, y era un homenaje a todos aquellos héroes personales (Oiticica, Lamelas, Medalla, Ehrenberg, Maler, Barboza, Vicuña, etc.) que constituyeron una vanguardia conceptual en el exilio y a quienes el no pertenecer a la cultura local les permitió “el ejercicio experimental de la libertad” que no hubieran tenido en sus países de origen.

Viniendo de Latinoamérica, el tema de la crisis no nos es extraño. En México yo crecí entre movimientos pendulantes de bonanza petrolera y devaluaciones e hiperinflación constante, donde de un día para otro nuestros ahorros no valían nada. Mi propia generación resultó afectada por el famoso “efecto tequila”, la crisis económica que se desató en enero del 1995 y que fue la resaca del sueño de una nueva modernidad que nos habíamos creído, una ilusión frágil que nos había vendido el gobierno neoliberal de Salinas de Gortari; todo colapsó en el momento en que mi generación terminaba sus estudios universitarios, y nos enfrentamos a una situación de desempleo y desesperanza generalizada, lo que obligó a que muchos de nosotros/as buscáramos cómo salir del país en búsqueda de otras oportunidades.

Hace dos años estuve en Centroamérica haciendo investigación artística como parte de una beca de viaje que me gané de la Fundación Cisneros e Independent Curators International. En El Salvador, una amiga española que antes trabajaba en el MUSAC y entonces estaba en el Centro Cultural de España en El Salvador, me contaba cómo desde España les pedían que realizaran talleres donde la gente aprendiera a hacer proyectos con bajo presupuesto; por supuesto, ella reaccionó y defendió su postura diciendo: “Aquí la gente lleva haciendo proyectos sin dinero toda la vida, ¡quizás los que debemos aprender somos nosotros en España!”. La pregunta aquí es qué podemos aprender de la crisis y aportar desde la experiencia inversa.

En el caso específico de la inmigración, la realidad es totalmente diferente a como la percibe la clase media y media baja de derecha, que piensan que los inmigrantes vienen

a quitarles el trabajo, cuando por lo general es al contrario, y el inmigrante hace los trabajos que la ex clase trabajadora ya no quiere hacer. En el caso de crisis económicas, por lo general, no le quitan trabajo a nadie, sino que desarrollan sus propias estrategias informales de supervivencia, de las que otros podrían aprender. En muchos casos, los inmigrantes son el motor de la economía, y pienso tanto en los mexicanos o marroquíes recogiendo cosechas en California o el sur de España, como en los mexicanos o ecuatorianos trabajando en las cocinas y barras de Nueva York o Madrid, donde su trabajo ilegal permite que el resto de la población pueda comer a precios accesibles.

Mientras escribo esto en mi teléfono, comiendo en la barra de un restaurante de ceviche en Lima, llega un español de sesenta y tantos años que recién ha cerrado su negocio en España y lo ha reabierto en Perú. En la barra pide algo de tomar y una mesa para comer al mesero del otro lado de la barra. El español es alto, blanco, con el pelo blanco. El mesero es moreno, más bajo, joven y guapo. La manera en que el español pide lo suyo, ordenando, exigiendo ser servido, me pone de mal humor. El español no se da cuenta; para él, es algo natural. En su actitud reconozco cómo en las Américas heredamos lo peor de España, una actitud de hidalgos ligada a la existencia de una clase social que vive en el privilegio y espera que los demás trabajen por ella; ello junto a una idea de servidumbre y sumisión que hace que, por ejemplo en México, la gente conteste cuando se la llama con un “mande” o “mande usted”. Porque, detrás del mito del mestizaje, se sigue perpetuando una estructura colonial de control social donde aquellos con descendencia indígena y mestiza es más probable que tengan menos oportunidades de educación, trabajo y superación, y que terminen sirviendo a otros o migrando en búsqueda de mejores oportunidades. Las revoluciones que han aquejado, y siguen aquejando, a nuestra América se deben en gran parte a esta gran desigualdad.

Ésta es la herida no resuelta de América Latina y la herida colonial bastarda entre España y América Latina. Las recientes declaraciones del Gobierno español de devolverles la nacionalidad a los descendientes de judíos sefardíes expulsados de España en 1492, y los subsecuentes reclamos de los musulmanes también expulsados, demuestran que hay traumas y heridas históricas que sobreviven más de quinientos años, y que el trauma subconsciente de la conquista y la explotación colonial siguen estando presentes.

¿Qué sucede ahora que Europa está en crisis y que hay una nueva generación de españoles migrando a América Latina? Los antes llamados indianos venían a hacer “fortuna” en las Américas y regresaban a construir mansiones en la península Ibérica para demostrar

que habían triunfado. ¿Qué sucede cuando estos nuevos migrantes son recibidos como reyes en América Latina, donde también ahora ocupan puestos de trabajo especializados que deberían estar destinados a los locales? ¿Dónde está la reciprocidad? Por otro lado, la llamada crisis en España no afecta a todos los españoles por igual. Hay una presencia de compañías españolas transnacionales que, aun con España en crisis, continúan beneficiándose de la economía de América Latina: Repsol, Telefónica, Banco Bilbao Vizcaya, Banco Santander, Meliá, por nombrar algunas.

Mi última pregunta u observación sería cómo involucrar a un público migrante para que esto no sea, aun queriendo no serlo, una continuación de “la práctica histórica de exhibir humanos como atracciones ‘culturales’”. (Justo hace unos días recibí un *e-artnow* para un proyecto en Noruega, un *International Open Call to volunteer as an extra in a Human Zoo reenactment* que quiere ser una crítica a la exhibición de habitantes del Congo dentro de la feria mundial de 1914 en Oslo.) ¿Cómo hacer para que, aun bien intencionado, el proyecto pudiera replicar lo que muchas veces se le critica a las prácticas artísticosociales, cuando, al querer dar voz al otro, termina uno hablando por el otro, perpetuando así una posición poscolonial? ¿Cómo, entonces, atraer a estos públicos? Y ¿cómo hacerlos sentir “partícipes de” y no “explotados por” el aparato curatorial? Y si creen que de todo esto pudiera surgir un proceso emancipador, en palabras de Suely Rolnik (otra vez citada libremente), ¿cómo volver a “hacer resonar el cuerpo a través de la experiencia estética”?

Al final, esto, que en principio iba a ser una conversación con ustedes, termina siendo una carta abierta que provoca más preguntas que las que originalmente se planteó responder. Por todas estas preguntas que provoca *Crítica de la razón migrante* creo era fundamental que un proyecto como éste sucediera en Madrid.

Les deseo mucha suerte en el montaje y la exposición.

Quedo de ustedes,
Pablo León de la Barra

P. D.: ¿De qué color van a pintar las paredes? Ojalá no de gris; ya todo es triste. ¿Café?

P. D. 2: El texto de la expo está muy bien, pero a veces peca de “eruditez”: no todo el mundo sabe quién es Kant, Spivak, Sloterdijk o Lefebvre. Unos pies de página explicativos no le caerían mal.

Escrito entre Nueva York, Cartagena, Lima y Cuzco desde *my iPhone*

Post Scríptum

Decir las cosas por su nombre, tía

Cusco te llamas Cusco, y no Cuzco

Cusco es el asentado en "nuestro idioma"

así como papa, durazno, choclo o palta

Ya lo dijo Neruda:

"papa,

te llamas

papa

y no patata,

no naciste castellana:

eres oscura

como

nuestra piel,

somos americanos,

papa,

somos indios".

Si la papa es americana

y la gallina es asiática

su alianza genera la estupenda tortilla que aquí nos comemos

antropófagas de la historia

antropófagas nosotras de la historia de la "madre patria"

vamos a promover un castellano bastardo.

Si el lenguaje es historia, también es política

y su transformación una afrenta para decir las cosas por su nombre:

agentes del Estado y muerte en la frontera.

Deportaciones forzadas y alianzas multinacionales.

Somos indias.

Vamos a decir Air-Europa y vamos a decir Repsol.
También Estado Español y no España: vivimos en un Estado plurinacional.
Decir asimismo, una y otra vez, racismo cotidiano,
colonialidad y xenofobia.
Volver a llamar las cosas por su nombre: Primer Mundo y Tercer Mundo,
nada de países “desarrollados” ni “en desarrollo”.

Las migrantes somos ratas que nos metemos en las alcantarillas
nos cagamos en las alcantarillas
revolucionamos las alcantarillas
y proponemos la reconversión de la larga memoria histórica que vibra en nuestros cuerpos.
Criticar la migración como aparato transnacional
criticar la migración como sistema de discriminación
reivindicar la migración como estrategia de cambio de paradigmas,
nuestros y suyos
es la utopía última de esta exposición curada por dos sudacas
reinventar nuestro cotidiano
construir un vivir juntos en conflicto con la Historia,
si las vallas lo permiten.

Migración insurgente

En junio de este año, los autores de este texto presentaron en Madrid una exposición titulada *Crítica de la Razón Migrante*. A partir de un diálogo con el libro *Principio Potosí Reverso*, editado por Silvia Rivera y El Colectivo 2 el 2010, Bustamante y Godoy explicitan las pulsiones que caracterizan su propuesta.

■ **Carolina Bustamante Gutiérrez y Francisco Godoy Vega**

En el marco de la exposición *Principio Potosí* en el Museo Reina Sofía de Madrid, que se pudo ver también en La Paz, El Colectivo de Bolivia realizó una publicación invertida – *Principio Potosí Reverso* – que daba cuenta de una perspectiva-otra a la lectura del equipo de curadores alemanes de la mencionada exposición. Para la presentación del libro, Silvia Rivera Cusicanqui y Eduardo Schwartzberg, junto a migrantes bolivianos radicados en Madrid, organizaron un mercado tras el acto de presentación. En él, entre otras cosas, se vendían pegatinas remarcando el problema de la migración como una práctica insurgente. Sin duda esta apuesta transformadora de la migración respondió a una epistemología fundamental planteada por Silvia donde se pone en el centro de la cuestión la noción de *Chi'ixi*: concepto aymara que, rechazando cualquier integración simplista del “mestizaje” o la “hibridación”, propone un estado permanente e irresuelto del conflicto.

Lo *Chi'ixi* se entiende, en el caso de la migración hacia la “madre patria”, como un conflicto racial al que se suman además otros problemas, siendo la ciudadanía o legalidad del sujeto migrante el más evidente de ellos. Además, la incoherencia entre las políticas que regulan el tráfico de personas de Sur a Norte en relación a las políticas económicas entre el “Primer” y el “Tercer Mundo”. Dichos conflictos operan entonces en una lógica transnacional, como bien lo deja claro María Galindo de Mujeres Creando con su proyecto *Las exilia-*

das del neoliberalismo. Este trabajo documental centrado en las historias de mujeres bolivianas migrantes en España, presenta al exilio económico como contracara de la inversión empresarial española en Bolivia.

Por su capacidad de incidencia y vínculo afectivo, las pegatinas de *migración insurgente* que en ese momento trajo a colación Silvia y El Colectivo 2, resuenan en el proyecto expositivo que ahora presentamos en La Casa Encendida de Madrid. *Crítica de la razón migrante* es una propuesta selectiva de prácticas artísticas y activistas que durante los últimos 20 años han mirado y cuestionado el problema de la migración en el Estado español, entre las cuales se encuentra el mencionado documental de Mujeres Creando.

Esa política de los afectos nos llevó a plantear la exposición evitando la posición del curador como mero seleccionador, y nos permitió involucrarnos, desde la historia personal, como sudacas migrantes. Nos quisimos convertir en sujetos activos y afectados por las propias dinámicas que se investigan y exhiben. Un ejercicio que busca reconfigurar la misma práctica curatorial que ha devenido en la necesidad de poner nosotrxs también el cuerpo dentro del discurso expositivo. Por ello decidimos exhibirnos reescenificando una acción de 1997 de Coco Fusco y Juan Pablo Ballester titulada *Sudaca Enterprises*. La performance que tuvo lugar el día de la inauguración pretendía, por un lado, recordar la acción de guerrilla original en ARCO 1997, cuando “Latinoamérica” fue el “país” invitado a la feria, mientras las oleadas de inmigrantes latinoamericanos eran



[...]
Si el lenguaje es historia, también es política
y su transformación una afrenta para decir las cosas por su nombre:
agentes del Estado y muerte en la frontera.
Deportaciones forzadas y alianzas multinacionales.
Vamos a decir AirEuropa y vamos a decir Repsol.
También Estado Español y no España: vivimos en un Estado plurinacional.
Decir asimismo, una y otra vez, racismo cotidiano,
colonialidad y xenofobia.
Volver a llamar las cosas por su nombre: Primer Mundo y Tercer Mundo,
nada de países “desarrollados” ni “en desarrollo”.
[...]

Extracto de “Nombrar las cosas por su nombre, tía”



perseguidos con leyes cada vez más estrictas. Por otro, evidenciaba cómo desde la práctica artística se ampara la denuncia política bajo el prisma de la supuesta *libertad creativa*. Esta distinción también se vio entre las reglas de edición de la escritura curatorial del catálogo y la *libertad creativa* que luego se nos dio al publicar el poema *Nombrar las cosas por su nombre, tía*, que recogía todo aquello que en el catálogo fue suprimido (*ver poema en esta misma página*).

De la misma manera que la práctica curatorial busco ser transgredida, el aparato expositivo se ha visto desbordado por diferentes acciones: desde visitas guiadas a migrantes hasta la utilización de materiales de la exposición fuera de la misma. Las pancartas del proyecto de Daniela Ortiz y Xose Quiroga, *Homenaje a los caídos* –en el que se visibilizan casos de inmigrantes muertos durante procesos de deportación forzada o en los Centros de Internamientos de Extranjeros–, fueron utilizadas por manifestantes del colectivo Ferrocarril Clandestino en las acciones contra los Centros de Internamiento de Extranjeros, las redadas racistas y los vuelos de deportación masiva que se llevaron a cabo el pasado 15 de junio en el Parque del Retiro de Madrid.

La exposición se ha planteado como un



ejercicio que cuestiona la propia noción aurática de la obra de arte y ha entendido más bien la capacidad del arte como forma de intervención pública. También da cuenta de ello la presencia del colectivo de trabajadoras domésticas migrantes Territorio Doméstico que se apropia de las estrategias del arte como forma de articulación de luchas colectivas.

El interés por reposicionar el debate sobre la migración en la necesidad de un pensamiento y una práctica disruptiva, nos ha llevado también a repensar una historia que se pre-

tende pasada. La colonialidad activa, esa historia para el presente y su pervivencia en los cuerpos migrantes. La figura de Colón se propuso en la exposición como símbolo histórico de la *razón migrante*. Exponer lo migrante, no en términos victimistas de la caridad con el "buen salvaje", sino como agente de cambio insurgente, como ya lo dijo hace 4 años Silvia. Recuperar la larga memoria histórica que nos ha marcado desde la conquista, se reivindica para inventar formas de vida donde los migrantes desbordemos nuestros roles asignados y cuerpos racializados.





“Esa política de los afectos nos llevó a plantear la exposición evitando la posición del curador como mero seleccionador, y nos permitió involucrarnos, desde la historia personal, como sudacas migrantes. Nos quisimos convertir en sujetos activos y afectados por las propias dinámicas que se investigan y exhiben.”

Por una revolución ratasudaca del inconsciente colonial*

Durante mi formación de grado en trabajo social y estética en Chile nunca me hablaron de racismo. Tampoco fue un tema que discutiéramos en otras plataformas activistas a las que me vinculé en ese tiempo: nos interesaba la memoria de la dictadura, las políticas de clase social de la universidad, pero nunca fuimos conscientes del racismo. Incluso, en mis últimos años de secundaria militando en las Juventudes Comunistas jamás fue un tema de debate, así como tampoco lo fue lo de la disidencia sexual. En ese tiempo, por mi *look* “hippie” creía yo, me llamaban peruano en el instituto, apelativo que reivindicé como herencia de una cultura riquísima de la que me sentía heredera. Todas éramos conscientes de forma no explícita del carácter despectivo que este apelativo nacional tenía, y mientras jugábamos con su uso ocultábamos la discriminación que había detrás. Se trataba sin duda del “racismo cotidiano” del que habla Philomena Essed, que vivía yo sin saberlo, que no era sino una réplica micro-política del racismo agresivo que en Santiago operaba entonces, y lo sigue haciendo, en relación a la migración peruana. Esto puede ser un posible origen de la desactivación de mi inconsciente colonial:

Ingresa el ratonmóvil
Invasores
Asesinos
Han llegado
Se abre la ciudad
Se abre el ratonmóvil
(...)
dejaron el bar abierto
los hielos se esparcirán por las baldosas
el olor a pudrición llenará la casa de hormigas
(...)
¡el raticida!
¡la ratonera!
¡el ridex plus!
¡la ratotortura!
¡la cámara de ratogases!

La historia de mi amiga carolina es distinta, pero desde ahí nace también la exposición *Crítica de la razón migrante* que curamos juntas. En la senda de gente que trabajó siempre a caballo entre una práctica y otra como Copi, Perlogher o Genet, se trata de una reivindicación de la descomposición de los límites disciplinares y de habitar en el borde. A la vez, una versión expandida de la “piel negra, máscara blanca” de la que hablaba Fanon o el *ch’ixi* que recupera Silvia Rivera Cusicanqui desde el aymara para hablar de un lugar de lo irreconciliable. La exposición fue un gesto de recuperación de propuestas críticas que han trabajado, principalmente desde el cuerpo, la migración de forma situada en el Estado español. Donde estaban la Lucía Egaña y la Daniela Ortiz que aquí me acompañan, y otros artistas como Miguel Bennloch o Ana Álvarez-Errecalde.

* [Texto leído por Francisco Godoy Vega en el conversatorio *Por una revolución sudaca del inconsciente colonial* realizado en la Librería La Canibal de Barcelona, junto a Lucía Egaña, Daniela Ortiz y Xara Sacchi, el 26 de noviembre de 2014].

**“los puñales de las ratas no son contados
ni llorados por san idisidro
esto no es Alemania en otoño”.**

Nuestra curaduría propuso una lectura biográfica del inconsciente colonial del que habla Suely Rolnik. Se trataba de una interpelación situada de la pervivencia de este inconsciente y sus formas de operancia en los procesos cotidianos, sociales, legales y políticos en torno a la migración en el Estado español. Esto cruzado, necesariamente, con un debate feminista del que también bebe el poema *La revolución de las ratas*. Como comenté en el postfacio del mismo, “fe de rata”: “Quise restregarme con las ratas y me sentí la mas rata de las ratas: por marica, enana, morena, pobre, sudaca” (LXXVII). La crítica literaria chilena Patricia Espinosa en la presentación de *La revolución de las ratas* en Santiago, planteó que “La ‘ratidad’ (...) determina la caída de cualquier privilegio y del atributo positivamente burgués. Auto-denominarse “marica, enana, morena, pobre, sudaca”, no solo subvierte el binarismo de género sino que además categoriza al sujeto lírico a partir de su propia condición de género, clase y raza”.

**“el libertad guía al pueblo
el tentación guiándolo
el bondad, el belleza, el perfección y el descaro”**

Como comentó Jaime Vindel sobre la exposición, es una crítica también al nacionalcatolicismo hispano:

“Lo hispano en su configuración nacionalcatolicista emerge como una matriz de sentido transhistórica que se despliega desde entonces hasta el tiempo presente en la confinación del inmigrante en tanto *homo sacer* (al que Agamben tipificara como aquel que no es sacrificable y al que cualquiera puede dar muerte) en los espacios de exclusión de un estado de excepción que se ha vuelto permanente: los CIEs (Centros de Internamiento de Extranjeros)”¹.

**“España gana la Eurocopa
y mientras Colón grita su hispanismo
rasco mi cuerpo de rata
calvo, gordo, negro, peludo”**

Existe una alianza nefasta entre dos concepciones del otro racializado que se mezclan permanentemente. Un cuerpo erotizado en cuanto exótico. Un cuerpo despreciado y musealizado en cuanto figura antropológica.

**“¿dónde estoy?
Se pregunta una rata ciega
Y yo le digo que en Auschwitz
Que entró en una historieta de Maus
Que la metieron en el MoMA
Que es una máquina
Que es la miss chile del desierto de Atacama”**

¹ Vindel, Jaime, “Crítica de la razón migrante (o del nacionalcatolicismo como ideología concentracionaria)”, latinart.org, www.latinart.com/exview.cfm?id=361
[última visita: 26 de enero de 2015]

El racismo tiene formas que se definen a partir del origen, el color, los rasgos, el vestuario y el lenguaje, entre otras cosas. A diferencia de Marx, las formas revolucionarias de las sudacas y las ratas promueven un proceso permanente de transformación viral, un devenir rata y sudaca que escapa del discurso eurocéntrico y evolutivo.

**“Las ratas — que ahora son buitres —
nos transformamos en células
nos dibuja Ramón y Cajal
y en el fondo del agua con cloro
nos reproducimos por osmosis
(el triunfo es nuestro, compañeros)”**

La propuesta sudaca es una deriva situada en el Estado español que parte de propuestas feministas, subalternas y negras, y asume a la ex metrópolis como punto de conflicto que, ante las capas que lo construyen, resulta importante enfrentar desde el cuerpo. De ahí que para la exposición *Crítica de la razón migrante* decidiéramos con Carolina re-hacer la performance de Coco Fusco y Juan Pablo Ballester en ARCO 97, cuyo país invitado fue, tal cual, “Latinoamérica”. *Sudaca enterprises* puso sobre el tapete la paradoja de vender por primera vez de forma programática arte latinoamericano en la feria mientras las “oleadas” de inmigrantes latinoamericanos en la Península eran perseguidas. Las artistas vendieron camisetas que incluían un largo texto reflejando dichos contrastes. En 2014 queríamos activar la acción en relación a los efectos de la crisis española y la “devolución” programática por parte del Estado de esos mismos migrantes que entonces habían llegado para trabajos precarios, y rehicimos la venta de camisetas en la exposición.

**“¿dónde está oriente?
Pregunta la rata inmigrante que ya no quiere ser rubia
Su cuerpo collage se deconstruye
Pegoteados que cubrían su sexo
Esparcidos por la gran vía
La gran vía se cubre de desequilibrios formales.
(...)
la nouvel Madrid es invadida por caballos y por ovejas
las estructuras se vuelven aterciopeladas
las ratas sacan de entre su rasurado vello púbico
sus cinco sexos”**

El perfil sudaca se multiplica de formas variadas, no solo sexuales, sino que raciales, “étnicas” y culinarias. Las sudacas somos machupichus, guacamayos, cheguacas, payoponis, guachupinos, atahualpas, frigolitos, indios, follallamas, chamaquitos, changanitos, lanzaflechas, panchitos.

**“nos multiplicamos con mil revistas de moda
somos pobres, feos e idiotas:
Eugene Smith retrata nuestras pobreza deleitosas.
Cruel fotógrafo de moda
Me engañaste con la crema de manos
Con abdo-firm
Con la antiarrugas
Con el autobronceante
Con las electroyacuaciones de VibroPower
Y a veces la habitación se llena de monstruos”**

Finalmente, una revolución sudaca es una afrenta a nuestra distinción macabra entre razas, sexos, e incluso especies. En palabras de la Paty Espinosa, se trata de “la rabia que se territorializa con desenfado”. La crítica al aparato heteropatriarcal y colonial también es una afrenta salvaje contra nuestra separación de lo bestial. Las sudacas somos animales.

**“la rata sanfranciscana
que quiso ser un perro goyesco
se hunde en su propia sangre
en su propia línea dibujada
en su performance
en su espíritu caníbal
en su afán revolucionario
y pinta (sofríe)
su nuevo amor a los animales.**

**Sálvanos santa teresa de los Andes
Defiéndeme Estado de mi propio deseo
De mis pastillas
De mi morfina
Las ratas cocineras migrantes
Nos quieren comer a todos”**

Listado de obras expuestas

Ana Álvarez-Errecalde

[Bahía Blanca, Argentina, 1973]

DSD, Islas Migrantes, 2010

4 dípticos fotográficos de una serie de 10,
50 x 70 cm c/u

Colección de la artista

Juan Pablo Ballester y Coco Fusco

[Camagüey, Cuba, 1966 / Nueva York, 1960]

Sudaca enterprises, 1997

Documentación y video de la performance original de ARCO '97. Video y restos de la reescenificación realizada por Carolina Bustamante Gutiérrez y Francisco Godoy Vega, con la colaboración de Juan Guardiola y Lope Porras, para la inauguración en Madrid el 29 de mayo de 2014.

Edición realizada para la itinerancia por Julio César Porras / nousPHOTO

Cortesía de las artistas

Miguel Benlloch [Loja, Granada, 1954]

AcuCHILLAd+s, 2013-2014

Video registro de la acción en el 16 Festival Zemos98. *Remapping Europe*, Centro de las Artes de Sevilla, 27 min

Registro: Óscar Clemente, Lucas Tello y José Luis Tirado

Edición: Miguel Benlloch, Isaías Griñolo y Benito Jiménez

Cortesía del artista

Magdalena Correa [Santiago, Chile, 1968]

El locutorio, 2006

Video, 4 min 59 s

Cortesía de la artista

Fernando Debas Dujant, Jean Laurent, Eduardo Otero, Xatart A. S. y fotógrafos anónimos

16 fotografías de exposiciones humanas presentadas en el Parque del Retiro, Madrid, y la Ronda de la Universitat, Barcelona.

Copias de exposición. Archivo del Museo Nacional de Antropología, Madrid.

Territorio Doméstico, Stephan Dillemath y Konstanze Schmitt

[Madrid / Büdingen, Alemania, 1954 / Mannheim, Alemania, 1974]

Triunfo de las domésticas activas, 2010

Video registro de performance, 3 min 50 s

Cortesía de Territorio Doméstico y las artistas

Lucía Egaña Rojas [Münster, Alemania, 1979]

Miss Espanya, 2006

Vestuario, documentación y video registro de performance, 23 min 54 s

Colección de la artista

Vestizaje, 2011-2012

Documentación de la performance original, vestuario y 7 *collages*, 35 x 25 cm

Colección de la artista

Coco Fusco y Paula Heredia

[Nueva York, 1960 / San Salvador, El Salvador, 1957]

The Couple in the Cage: A Guatianaui Odyssey, 1993

Video escenificado en un posible *setting* de la performance *El año del oso blanco: Toma 2* (1992), de Guillermo Gómez-Peña y Coco Fusco, 34 min 7 s

Cortesía de Video Data Bank

María Galindo - Mujeres Creando

[La Paz, 1964 / La Paz, 1992]

Las exiliadas del neoliberalismo, 2006

Video documental, 45 min 50 s

Cortesía de la autora y Mujeres Creando

Runo Lagomarsino [Lundo, Suecia, 1977]

More delicate than the historians are the map makers colours, 2013

Video registro de performance, 6 min 24 s

Cortesía del artista, Nils Staesk y Mendes Wood DM

Rogelio López Cuenca [Málaga, 1959]

Bienvenidos, 1996 — 2015

Postales y señalización pública. Esmalte sobre metal, 135 x 100 cm

Cortesía del artista

Daniela Ortiz y Xose Quiroga

[Cuzco, 1985 / Orense, 1979]

Homenaje a los caídos, 2012

Pancartas, mapa, folios informativos para el público y video registro de performance, 19 min 38 s

Cortesía de las artistas, Tanquem els CIE y Comisión cerremos los CIEs del Ferrocarril Clandestino

Laura Ribero [Bogotá, 1978]

Catch Tales, 2006

Serie de 5 fotografías

C-Print, 33 x 48 cm c/u

Colección de la artista

Francesc Torres [Barcelona, 1948]

Crónica del extravió, 1992

Audio, barcos de papel y tres fotografías, 123 x 80 cm

Cortesía del artista

Agradecimientos

Por su apoyo desinteresado y propositivo quisiéramos agradecer a las artistas y colectivos que colaboran con esta exposición.

Así también a Pablo León de la Barra, asesor de esta muestra; a Fernando Sáez, director del Museo Nacional de Antropología, Madrid, y a Ana López, del departamento de documentación de dicha institución. Finalmente, a quienes han participado de diferentes maneras en la realización de los proyectos artísticos: Juan Albarrán, Alejandro Alvarado, Jesús Arpal-Moya, Concha Barquero, Cecilia Barriga, Manuel Bozzo, Manuel Canelas, Antonio Collados, Jessica Espinoza y Centro de Cultivos Contemporáneos del Barrio (Poble-Sec), Patricia Garzón, Isaías Griñolo, Juan Guardiola, María Ibarra y Factoría Gond, Giuseppe Lagomarsino, Marta Malo, Jesús Pedraza, Lope y Julio Porras, Xara Sacchi, Elo Vega, Teresa Velázquez y Mar Villaespesa.



Video Data Bank

Fundación Montemadrid

José Guirao Cabrera
Director General

María Luisa Basa Maldonado
Albert Boadella Oncins
Javier de Andrés González
Jesús Núñez Velázquez
Patronos

Inéditos 2014

David G. Torres
Pablo León de la Barra
Virginia Torrente
Jurado

Ángel Calvo Ulloa
Carolina Bustamante Gutiérrez y Francisco Godoy Vega
Colectivo Catenaria (Marta Echaves, Elena Fernández-Savater
y Manuela Pedrón Nicolau)
Comisarios

La Casa Encendida

Lucía Casani Fraile
Directora

Mónica Carroquino Rodríguez
Coordinadora de Cultura

Yara Sonseca Mas
Departamento de Exposiciones
Coordinación

Alba Ullán
Coordinación del proyecto
María Nieto García
Producción y montaje

Catálogo

José Duarte
Diseño

Brizzolis, arte en gráficas
Impresión

Segunda edición. 2015

M-7394-2015
Depósito legal

502-15-022-3
NIPO

Edita
AECID Publicaciones
publicaciones@aecid.es

Esta publicación ha sido posible gracias a la Cooperación Española a través de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID). El contenido de la misma es responsabilidad exclusiva de sus autores.



Inéditos es una convocatoria de la Fundación Montemadrid dirigida a jóvenes comisarios para la realización y presentación de proyectos expositivos de arte contemporáneo.

Los proyectos ganadores de Inéditos 2014 fueron:

Crítica de la razón migrante

Comisarios: Carolina Bustamante Gutiérrez y Francisco Godoy Vega

Aprender a caer

Comisario: Ángel Calvo Ulloa

Be virus, my friend

Comisarias: Colectivo Catenaria (Marta Echaves, Elena Fernández-Savater y Manuela Pedrón Nicolau)

Crítica de la razón migrante

Tomando como punto de origen simbólico y político el año 1992, este proyecto propone reposicionar la necesidad de un pensamiento y una práctica artística situados geopolítica e ideológicamente. La exposición se plantea como un mapa selectivo de propuestas que ponen en cuestión y actúan en relación a la problemática migrante en territorio español durante los últimos veinte años.