

Dossier

El mito creador de estereotipos

Entre el mito y el espanto. El mediterráneo como conflicto

José Miguel G. Cortés. Director del Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM)

En un momento en el que la crisis migratoria en el Mediterráneo no deja de agudizarse; la violencia y los atentados se multiplican y el aumento de la xenofobia en los países europeos amenaza gravemente la convivencia social en los mismos, proyectos como la exposición «Entre el mito y el espanto. El Mediterráneo como conflicto» pretenden ayudarnos a reflexionar y a cuestionarnos los lugares comunes, mediante los instrumentos que nos ofrecen las obras de arte y la creación cultural. Así, oyendo a todas las partes, descifrando el racismo cotidiano y las actitudes excluyentes, podremos construir unas nuevas relaciones y crear un nuevo mar Mediterráneo, en el que haya espacio para todo el mundo entendiendo las diferencias y respetando las disidencias.

«Lo bello no es sino el comienzo de lo terrible»

Rainer Maria Rilke

La gran importancia otorgada al mar Mediterráneo es una constante en todas las culturas nacidas y desarrolladas en su entorno, su presencia es determinante en la creación cultural y marca la vida de las personas que habitan próximas a él.¹ El comercio, el desarrollo económico, las relaciones sociales y culturales, los intercambios y los viajes de placer han condicionado la historia de esta zona geográfica desde tiempos inmemoriales. En este último siglo, la cuestión no ha sido diferente y son muy numerosas las experiencias que, de un modo u otro, han documentado y recreado extensamente este espacio natural tan significativo desde todos los puntos de vista.

Las diferentes orillas del Mediterráneo están lo bastante próximas como para facilitar los intensos contactos entre ellas, pero —al mismo tiempo— lo suficientemente lejanas como para permitir el desarrollo de sociedades distintas. Son, por tanto, sociedades que reciben tanto el influjo de sus propios territorios

del interior, como también la influencia de la orilla del otro lado del mar. De igual modo, el estrecho contacto entre sus distintas costas ha tenido siempre un efecto transformador sobre estas sociedades; así, el Mediterráneo ha sido durante milenios una de las zonas geográficas más vigorosas de interacción entre pueblos diferentes y ha jugado un papel fundamental en el desarrollo de la civilización que en cada época histórica ha tenido una plasmación bien distinta.

Si desde mediados del siglo XIX hasta bien entrada el siglo XX predominó, en el mundo occidental, una visión amable, ligera y placentera de una zona entendida como el espacio en el que se podían plasmar una gran cantidad de sueños y deseos, a partir de mediados del pasado siglo la visión mayoritaria cambió significativamente y, de un lugar mítico donde (casi) todo era posible, se ha ido pasando a un espacio donde priman el temor, la incomprensión, la muerte y el espanto. Lo que antes era una zona de libre tránsito y encuentro, hoy es una frontera

1. Este artículo fue publicado en el catálogo de la exposición «Entre el mito y el espanto. El Mediterráneo como conflicto», presentada en el IVAM desde febrero a junio de 2016. El 16 de junio tuvo lugar, asimismo, el seminario homónimo que contó con la participación del IEMed.

en la que los vecinos más próximos no son bienvenidos. Tratar de entender cómo se ha producido este profundo cambio a través de diferentes obras de artistas de los diversos lados del Mediterráneo es el propósito de esta exposición. Pero a la vista de lo que actualmente sucede, quizás tenía razón el poeta Rainer Maria Rilke cuando manifestó en Trieste: «Lo bello no es sino el comienzo de lo terrible».

El mito

«*Mi casa estará abierta al sol, al viento y a las voces del mar —como un templo griego— y luz, luz, luz por todas partes*»

Axel Munthe

Uno de los elementos fundamentales que durante años sustentaron la mitificación europea de la vida en el Mediterráneo fueron los viajes que artistas, intelectuales y la élite adinerada emprendieron en busca del «paraíso perdido». Un viaje para descubrir un mundo diferente, desconocido, extraño y misterioso alejado de lo que hasta entonces habían sido sus experiencias cotidianas. Una aventura que se configuró como una huida que manifestaba, por un lado, la pérdida de horizontes y la búsqueda de aquellos presupuestos que no encontraban en su propio espacio; y por otro, la magia de lo lejano y lo excepcional transfigurado en una región del deseo, un deseo que se constituía como incompleto, irrealizable, pues remitía constantemente a una alteridad insatisfecha.

En el siglo XVIII dio comienzo esa tradición cultural conocida como *Grand Tour*, según la cual la educación de un joven aristócrata no se consideraba completa sin la visita a los lugares de la Antigüedad para contemplar *in situ* la belleza del legado grecolatino. Se creía que el Mediterráneo era una fuente de bondades de dos clases: físicas, porque sanaba el cuerpo, y psíquicas porque las obras de arte provocaban acciones morales positivas y mejoraban el espíritu de las personas. Así, cuando en el siglo XIX la sociedad del norte de Europa estaba experimentando profundos cambios sociales y económicos, muchos artistas e intelectuales miraron hacia el sur en busca de la Arcadia perdida, para lo cual la influencia del

libro *Viaje a Italia* (1816) de Goethe fue fundamental. Buscaban un paisaje bucólico, un lugar idílico de eterna primavera con campiñas bañadas por el sol y salpicadas de ruinas clásicas en medio de las cuales habitaban, todavía, gentes sencillas que seguían viviendo según las leyes que marca la naturaleza. Se trataba de un viaje iniciático, de regeneración, en el que cada visitante poseía una razón diferente para encaminarse al sur: podía ser la contemplación de las ruinas clásicas, los efectos beneficiosos del sol, la búsqueda de amores prohibidos...

El desarrollo económico y la industrialización del mundo occidental trajeron consigo un importante éxodo rural y un aumento muy considerable de la población de las grandes ciudades, con lo cual se crearon graves problemas de salud pública, difundándose de manera muy importante, entre otras enfermedades, la tuberculosis y el alcoholismo. En ese momento, la salud corporal adquiere un gran valor y se extiende una visión de la salud entendida como la búsqueda del equilibrio de las formas (la belleza) y los órganos (funcionalidad interna), la cual tenía como objetivo tratar de regenerar física y mentalmente una sociedad que sufría los males del proceso industrializador. La preocupación por la higiene y la evolución física estuvo (a finales del siglo XIX) muy influida por los movimientos del idealismo utópico, basados en la promoción de la higiene y la prevención de la enfermedad. Como reacción a los efectos más desastrosos del desarrollo urbanístico de la Revolución Industrial, estos movimientos preveían un retorno a la naturaleza y a lo «natural» (es decir, la vida al aire libre, la cultura física, el nudismo, la cocina vegetariana...) que llevaría a una restauración de la original armonía del hombre con el mundo natural, tal y como se puede ver en la fotografía *Sin título*, 1928, de Franz Roth. Desde mediados del siglo XIX, el sur de Europa se había convertido en un enorme sanatorio para los viajeros que acudían a curarse de sus enfermedades pulmonares.

Uno de los más famosos personajes en realizar este viaje fue el fotógrafo prusiano Wilhelm von Gloeden (1856-1931), el cual llegó —enfermo de tuberculosis— en 1878 a Taormina, un pueblo siciliano de carácter casi feudal en medio de una naturaleza feroz, próximo al volcán Etna y habitado por rústicos labriegos. Allí Gloeden encontró un paraíso a

su medida en el cual intentó revivir la Antigüedad clásica a través de sus imágenes. Así, jóvenes pescadores, arrieros o aprendices toscos y desaseados eran trasmutados por su cámara en bellos pastores, faunos bucólicos o héroes homéricos con hojas de laurel en la cabeza; adolescentes despreocupados de su juventud posaban triunfantes y ociosos en una indolencia ambientada en patios rodeados de columnas y vasijas o tumbados sobre pieles de leopardo tocando la flauta, con el fin de plasmar un ideal erótico-estético que (basado en las teorías de Winckelmann) hacía referencia a un pasado heroico lejano, a una Grecia que nunca había existido. Wilhelm von Gloeden triunfó a la hora de propagar una visión de una Edad de Oro anterior a nuestra civilización, sus obras son verdaderos *tableaux vivants*, reproducciones de historias y costumbres folclóricas en las cuales el artista componía representaciones de una sociedad arcaica idealizada y sin disparidades sociales. Gloeden veía en esos muchachos los descendientes de los griegos, una raza noble enraizada en la naturaleza. Podemos decir que sus imágenes eran una mezcla del culto griego a la vegetación, la estatuaria romana y el «desnudo antiguo» practicado en las escuelas de Bellas Artes, con los estudios etnológicos o las evocaciones poéticas de la Antigüedad. Una fotografía pictoricista que certifica la belleza pura de un adolescente de cuerpo andrógino en un mundo perfecto (*Cabeza de muchacho*, 1890-1905, p. 25).

Fue el historiador y crítico de arte alemán Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), con su libro *Historia del arte en la Antigüedad* (1764), quien construyó un sólido discurso en el que se defendía que para alcanzar la perfección estética, era necesario imitar a los griegos. Winckelmann entendía que la pintura y la escultura griegas eran la perfecta representación de la belleza ideal, y que había alcanzado tal nivel de maestría que resulta insuperable, y por ello consideraba que los artistas modernos debían no solo apreciar su perfección y estudiarla, sino también copiarla e imitarla. Para él, estas esculturas clásicas no eran tan solo unos objetos para ser contemplados con deleite, sino también una subjetividad en la cual el espectador puede identificarse, un ego ideal, una imagen mítica de comportamiento perfectamente integrado que puede proyectar al espectador fuera de su problematizado e inadecuado yo. El desnudo masculino

ideal se convierte así en un registro lleno de poder y deseo; de hecho, en sus análisis de la imagen del hombre en la Grecia antigua, era la verdadera representación de la soberanía del sujeto, de su libertad. Con él, la fascinación por la imagen de un cuerpo masculino desnudo bellamente formado da pie a la visión narcisista moderna, en el sentido más amplio del término. Si queremos conocer su ideal de belleza no tenemos más que leer la descripción que hizo del *Torso de Belvedere*; dice así: «En esta imagen de Hércules, el artista nos ofrece un cuerpo ideal, perfecto y superior a la naturaleza y, al mismo tiempo, un cuerpo viril en la plenitud de la vida, elevado casi hasta la sobriedad divina».

Uno de los artistas ampliamente influido por estas ideas fue el fotógrafo alemán Herbert List (Hamburgo, 1903 – Múnich, 1975, p. 15). List, al igual que hicieran diversos artistas y escritores centroeuropeos de los siglos XVIII y XIX, también viajó al sur de Europa en busca de su Arcadia, una Arcadia tranquila, bella, y sexualmente permisiva. Atraído por las ruinas de Olimpia y Delfos, hizo suyo el grito de Shelley «¡Todos somos griegos!», tomando conciencia de la deuda espiritual con el país heleno. List estaba fascinado por el arte de la Antigüedad y deseaba ser capaz de crear la síntesis entre esta y la modernidad. Con este propósito realizó muy diversas fotografías de héroes de la Antigüedad que nos hablan del paso del tiempo, de otra época y civilización con una evidente nostalgia. Ello se plasma claramente cuando observamos el carácter de prototipos de belleza intemporal, como si fueran dioses modernos, con el que pretende dotar a sus modelos (*In the Morning II*, Atenas, 1936), ayudándose para ello de todo tipo de accesorios clasicistas como columnas, máscaras áticas o una fantástica iluminación.

En muchas de sus fotografías en las que hay estatuas, o fragmentos de ellas, realizadas en mármol, el espectador puede llegar a confundir este material con la propia carne humana y no ser capaz de distinguir uno de la otra. El ingenioso tratamiento que hace de la luz le permitirá a List desplegar un importante juego de contrastes entre los velados y las transparencias de las sombras, creando un ambiente cargado de simbología donde la luz impregna y modula los edificios y las esculturas hasta hacer aparecer una presencia visionaria, casi sobrenatural

(*Cella and Portico of the Parthenon*, Atenas, 1937). En las fotografías de Herbert List los muchachos encuentran soporte en sus ancestros clásicos para sugerirnos que los antiguos dioses y héroes nos están mirando a través de esos efebos contemporáneos. El artista alemán solía escenificar el cuerpo masculino como una escultura antigua y, viceversa, «dotaba de vida» a las esculturas de mármol fotografiadas en Grecia, una visión onírica que convierte a sus modelos humanos en mitos de pétrea forma plástica. Como constataba el escritor y fotógrafo francés Michel Tournier, Herbert List era un esteta refinado que gozaba de un narcisismo aristocrático y que estaba enamorado de la arqueología de la Antigüedad en una especie de celebración gozosa de las piedras, los paisajes y los cuerpos desnudos de los jóvenes griegos.

Paralelamente a esta fascinación por el sur de Europa, para los viajeros del siglo XVIII y XIX, el mundo árabe (aquí el norte de África) fue una verdadera fuente de sugerencias y descubrimientos. Un mundo que permitía soñarse a sí mismo en un espacio maravilloso, un mundo ajeno y extraño que se reveló como objeto de fascinación, un mundo sensual e irreal teñido de fantasía y exotismo convertido en una construcción del imaginario (*Sara Bernardt*, 1860, de Nadar). Entre 1798 y 1914 el norte de África ejerció una significativa atracción en los países europeos por la creencia de que esta región podía satisfacer el urgente deseo de experiencias exóticas por parte de los europeos, un exotismo entendido como exploración artística de territorios y épocas donde la imaginación puede volar libre ya que va mucho más allá de las restrictivas fronteras que marca la sociedad europea de la época.

En un principio los artistas visitaban estos países por razones muy concretas vinculadas a la creación de dibujos topográficos y a las crónicas de las expediciones militares. Sin embargo, y a medida que el dominio occidental se fue consolidando, se establecieron rutas y destinos que favorecieron la presencia de un importante turismo. En este sentido, la situación de los países del Magreb fue especial, Argelia fue rápidamente convertida en una «provincia» francesa y Marruecos, gracias a la proximidad con España y sus vínculos culturales con nuestro país, fue objeto de múltiples y frecuentes visitas. Primero circunscritas a Tánger, donde una amplia población

de origen judío ofrecía una cálida bienvenida a los viajeros occidentales, y más tarde ampliadas a todo el país. A pesar de estas facilidades, la mayoría de los viajeros y turistas europeos no fueron capaces o no desearon participar en la vida local de estos países en ningún momento; la barrera del lenguaje, las diferencias culturales y religiosas, fueron sólidas barreras que hicieron que las estancias fueran cortas en el tiempo y superficiales en el conocimiento.

Debemos decir que existía una opinión, bastante generalizada, hostil y de condena de muchas de las formas de vida de esos pueblos por parte de los occidentales que las tachaban de primitivas y un tanto salvajes. Era una concepción del norte de África como una zona exótica que significó un importante polo de atención en la fascinación con la que los occidentales veían a las mujeres de estas culturas. Eran percibidas como seres extraños y enigmáticos que cubrían sus cuerpos con velos y vivían apartadas de las miradas de los hombres en lugares inaccesibles, como el harén o los baños, lo cual despertaba la imaginación y los deseos de los viajeros occidentales.

En este sentido, es interesante ver las fotografías del fotógrafo húngaro Nicolás Muller (1913-2000, p. 17), quien vivió nueve años en la ciudad de Tánger cuando esta formaba parte del Protectorado español. Su serie de los años cuarenta sobre Marruecos incide en algunos de los elementos aquí señalados, un mundo desconocido en el que todo el entorno está bañado por un exceso de luz solar que condiciona la mirada y la composición de sus fotografías al buscar deliberadamente el contraste y la intensidad del claroscuro. Las casas árabes blanqueadas, las mujeres en sus *haik* y con el rostro tapado, el Zoco, los cambistas sentados en mitad de la calle, la Casba con sus estrechas y tortuosas calles o el intenso calor, conforman un Tánger enigmático lleno de recovecos por descubrir para un fotógrafo procedente de un país frío del norte de Europa. Tanto en sus imágenes de grupos (*La charla*, 1943) como de muchedumbres (*Espectadores*, Tánger, 1942) se incide en esa visión más típica de un país ancestral, varado en el tiempo y alejado de la modernidad. Chilabas, velos y pantuflas son los ropajes que visten unos personajes arracimados en calles diminutas o en zocos (*Mercados de esteras*, 1944) en las que las formas de las mujeres se confunden con los bultos de las mercancías expuestas. Muller residió varios

años en esa ciudad en una época verdaderamente convulsa para Europa y, sin embargo, nunca llegó a interesarse realmente por ella ni a relacionarse con sus habitantes.

La fascinación por el mundo árabe también se explicitó en las obras de diversos artistas valencianos, como por ejemplo, en el cuadro de José Benlliure *Escena de Tánger (Recitando el Corán)*, 1897, o también en varias de las telas de Antonio Muñoz Degraín (Valencia, 1840 – Málaga, 1924) producto de su viaje por la franja mediterránea que recorre Siria, Palestina y el Líbano. Una de sus pinturas más destacadas en este sentido es *El Líbano desde el mar*, 1909, un cuadro de colorido vibrante y de intensa gama cromática (contrastados amarillos, azules y naranjas) en el que se observa una agreste naturaleza conformada por dos líneas montañosas paralelas y al fondo una cordillera, más alta, nevada. En primer término, dos extrañas embarcaciones con sus proas engalanadas con animales fantásticos navegan a vela y remos en medio de un mar tranquilo y amable lleno de otras pequeñas embarcaciones con coloristas velas desplegadas. Ese mar Mediterráneo, con lo que tiene de fantástico y misterioso por un lado, y de amable y apacible por el otro, va a ser objeto de atención central para muchos artistas de mediados del siglo XIX y principios del XX, artistas que descubren con ansia este paisaje y lo van a representar de un modo vibrátil y vitalista.

Son pintores que muestran escenas amables y distendidas, bucólicas e idealizadas en las que la naturaleza es el sujeto central, y está representada de tal modo que obtuvo el favor de los espectadores hasta llegar a convertirse en uno de los géneros favoritos del público de esos años. El interés por el paisaje como protagonista fundamental y puro es paralelo al desarrollo de una pintura costumbrista, unos cuadros en los que prevalece una visión armónica, tranquila y agradable del lugar y donde se incide en la belleza del entorno con un tono lírico en el que no se deja espacio para ningún tipo de estridencias. Generalmente, son paisajes cotidianos en los que se respira una tranquilidad casi idílica en una naturaleza equilibrada y nítida. Dado que son escenarios dirigidos principalmente a los sentidos del espectador se opta por una pintura nerviosa, cambiante, ligera y gestual donde lo que importa es captar los múltiples matices provocados por el rumor

del agua, los tonos que adquieren la naturaleza o la voluptuosidad que provoca la luz natural. Una visión esteticista en un paisaje sensual.

En este sentido, se podría entender la presencia en la exposición de algunas obras como *Anochecer en la escollera III*, 1898-1900, de Ignacio Pinazo (Valencia, 1859 – Godella, 1916), en la que se da una visión bastante romántica de unos personajes sentados sobre unas rocas que miran, embelesados, hacia un horizonte infinito hecho de mar y cielo, una composición horizontal en un paisaje sintético y depurado en el que no hay lugar para elementos anecdóticos o superfluos. Individuos sentados de espaldas al espectador que no sabemos si están pescando, charlando, contemplando el mar o, simplemente, dejando pasar tranquilamente las horas. Pero en ese momento del atardecer cuando el sol se pone y parece adivinarse un barco en el horizonte, el pintor consigue transmitir una sólida sensación de paz y un profundo sentimiento de bienestar (junto, también, a una cierta inquietud) ante la inmensidad del mar. Paralelamente, Joaquín Sorolla (Valencia, 1863 – Madrid, 1925) en su cuadro *Ráfaga de viento* de 1904, es capaz de crear una atmósfera volátil en la que priman la ligereza, la velocidad y el dinamismo producido por el viento (que impulsa la inmensa vela) y que se convierte en el protagonista central de la pintura. En esta obra de marcados contrastes lumínicos, Sorolla recrea una escena de trabajo cotidiano en la que los pescadores, en perfecta sintonía con la barca y el mar, se afanan en realizar sus pesadas e ingratas tareas como si fuera una tranquila aventura en barca por un luminoso y apacible mar.

Varias décadas más tarde otro pintor valenciano, Francisco Lozano (1912-2000), se aproximó a los paisajes de las playas mediterráneas con unas visiones serenas, casi ascéticas, donde el detalle natural más insignificante adquiere en el cuadro un gran protagonismo. En sus telas las playas se componen de una franja de arena con barcos muy viejos (*Marina*, 1956) que tiene como horizonte un mar inabarcable. Observamos un paisaje sobrio, limpio, reducido a lo imprescindible en el que Lozano huye de los aspectos más fácilmente escenográficos para apostar por una manifestación de la naturaleza que tiene su fuerza y su poder en la sobriedad, un paisaje en calma y un tanto intemporal basado en un mundo de sensaciones poéticas. En las mismas décadas de

los cincuenta y sesenta hubo otros dos artistas que supieron captar muy bien esa idea melancólica y poética de una sociedad estrechamente arraigada al mar mediante unas fotografías en blanco y negro que hoy permanecen como verdaderos testimonios sociales de unas formas de vida y de trabajo muy propias. Tanto Gabriel Cualladó (Massanassa, 1925 – Madrid, 2003) como José Miguel de Miguel (Cartagena, 1916 – Valencia, 1988, p. 28) son testigos privilegiados de una sociedad que empezaba a cambiar radicalmente. Las imágenes que Cualladó realiza en la playa de la Malvarrosa a finales de la década de los cincuenta son bellísimas representaciones de los vestigios (*Sillas en la playa*, 1956, o *Heladero*, 1957) de una época ya finiquitada pero no por ello menos mitificada. Al mismo tiempo Miguel de Miguel plasma muy diferentes escenas de puertos de Cartagena, Valencia o Ibiza en las que las redes, aperos o barcazas (*Joven pescador*, 1964) se convierten en objetos de sólidas cadencias poéticas.

En la exposición se mostraron asimismo otras obras de diferentes artistas (tales como Bernard Plossu, Javier Campano, Diana Blok, Carlos Cánovas o Manuel Sonseca, entre otros) que vienen a incidir en una visión un tanto melancólica y bastante mitificada de lo que supone vivir en las orillas del Mediterráneo. Son representaciones en las que la presencia de diferentes barcos entrando o saliendo de un puerto en un atardecer límpido y majestuoso, la recreación de unos aperos de pesca colocados sobre una pared como si fueran extrañas esculturas o la plasmación de líneas del horizonte en las que el azul del mar se mezcla y confunde con el cielo, no hacen más que reforzar la creencia de que existe una zona geográfica ideal, en la que la belleza y la poesía son los protagonistas centrales de una plácida existencia en la que se constata la ausencia de cualquier tipo de conflicto social, político o económico.

En este rápido vistazo a un conjunto de pinturas y fotografías que han ayudado a consolidar una muy marcada manera de ver y entender la existencia en el área geográfica del Mediterráneo en el último siglo, no podía dejar de mencionar el ejemplo de uno de los grandes artistas españoles profundamente arraigado a los elementos constitutivos que se ha entendido son propios de esta zona. Me refiero a Pablo Picasso (Málaga, 1881 – Mougins, 1973) del que, más allá de sus conocidos paisajes y personajes,

aquí en la exposición se muestra una obra que nos habla de aspectos tan significativos como son la amistad, el afecto y el compañerismo entre hombres (*Les lutteurs*, 1921), para entender la idiosincrasia de esa vida «mediterránea» tan envidiada y deseada.

Sin embargo, frente a estas visiones amables y escasamente críticas con los acontecimientos que conforman la existencia diaria del Mediterráneo, en los últimos años el artista Rogelio López Cuenca (Nerja, 1959) ha desarrollado un intenso trabajo de cuestionamiento de la representación ideológica de los conflictos sociales y políticos que significa el Mediterráneo como zona de encuentro y diferencia. Una obra que viene a incidir en muchas de aquellas cuestiones «olvidadas» o marginadas acerca de lo que significa la relación, o la vida en común, con otras culturas y otras gentes diferentes a nosotros. López Cuenca cuestiona en su obra la representación del otro (en este caso concreto del árabe) para pensar las formas en que cada momento y circunstancias permite nombrar, percibir o entender su visibilidad y enunciación. Uno de los objetivos centrales de su trabajo es tratar de desestabilizar las representaciones normativas y cuestionar cualquier «verdad» basada en la creencia de opiniones o hechos de carácter universal y unitario que menosprecie las circunstancias históricas y sociales que las han hecho posible.

Por ejemplo, en la instalación *Bazar o La Alhambra sobrevivió* (1995-2001), López Cuenca trabaja con los objetos y las palabras (recuerdos, baratijas, camisetas...) referidos a la Alhambra y contruidos por las ideas hegemónicas. Todo ello con el fin de desestabilizar el significante otorgado y sugerir otras muchas posibilidades bien distintas intentando desmontar cualquier idea de normalización de las representaciones. Igualmente, los dos vídeos que se muestran en la exposición del proyecto *El Paraíso es de los Extraños* (2000), tal y como explica el propio artista, «buscan ser leídos como un ensayo visual en torno a la distribución de lo visible –qué se ve, qué se muestra, qué se exhibe...– o lo que es lo mismo, quién habla, quién tiene la palabra... quién mira y qué es mirado: de qué modo la mirada dibuja los cuerpos, su lugar en el mundo». En *Haram*, se trata de un recorrido no lineal por la representación de la mujer en los países árabes. La mujer es vista como objeto de deseo y de temor, significa la imagen del

tabú, de un ser extraño y desconocido que no puede ocultar más que algo sospechoso o maldito. El otro vídeo, *Voyage en Orient*, se centra en una lectura crítica e irónica de los muchos estereotipos (costumbres y paisajes) que han alimentado las visiones más sesgadas de los países del norte de África. En las tres representaciones iconográficas, López Cuenca nos muestra, deconstruyéndolos, los aspectos más tópicos de una visión costumbrista y mitificada (que todavía continúa vigente) para que el espectador sea capaz de preguntarse acerca del carácter parcial y superficial de lo que está viendo.

El espanto

«*I am not exotic I am exhausted*»

Yto Barrada

El tamaño relativamente pequeño del Mediterráneo y la cantidad de pueblos volcados hacia él haría suponer que es un mar fácil de cruzar, un espacio fluido de encuentro, convivencia e intercambio económico y cultural. Sin embargo, su historia (especialmente, la más reciente) nos habla de una relación difícil y complicada entre las diferentes orillas. Actualmente, el mar Mediterráneo se ha convertido en una árida frontera, en una difícil barrera para miles y miles de inmigrantes (tanto del África subsahariana, como del Magreb o del Oriente Próximo) que huyen desesperados de sus países debido tanto a los graves problemas económicos como a los insoportables conflictos, guerras o persecuciones políticas, religiosas y/o, incluso, sexuales por los regímenes, movimientos e ideas fanáticas que asolan estos territorios y no crean más que destrucción y muerte.

Ante esta dramática situación los países de las costas septentrionales del Mediterráneo han preferido mirar hacia el norte, dar la espalda al mar al cual pertenecen cultural e históricamente y en vez de establecer sólidos vínculos con el norte de África y el Oriente Próximo, han ligado su futuro político y económico a la Unión Europea. Ello está ocasionando una dramática situación humanitaria que cada día alcanza límites más terribles, al tiempo que convierte el Mediterráneo en una frontera militarizada reglada por una vigilancia constante en la

que se ejerce una metódica violencia contra todos/as aquellos/as que osan franquearla aun a costa de su propia vida. De hecho, la cifra de personas que mueren en el intento no hace más que crecer y crecer de una manera imposible de soportar.

Estamos hablando de la diáspora de unos pueblos desesperados que se atreven a iniciar lo que se conoce como «el viaje de la Esperanza». Así lo relató una mujer eritrea (en el periódico del Pabellón Alemán de la Bienal de Venecia de 2015) que se atrevió a llevarlo a cabo: «Escapas de un país donde no siempre puedes ir a la escuela. Huyes de un país donde no puedes trabajar como quisieras. Escapas de un país que no te permite ser quien eres. Huyes, a pesar de saber que este viaje de esperanza puede acarrear la muerte, el hambre, la sed y el acoso. Pero escapas de todos modos, porque es mejor morir que aceptar todo eso, mejor morir intentando cambiar tu vida que aceptar todo eso sin hacer nada».

Influidos por este «viaje», en la segunda parte de la exposición (denominada «el espanto») se exhibieron las obras de un conjunto de artistas, hombres y mujeres, de muy diferentes países (Argelia, Palestina, Francia, Líbano, Suiza, Marruecos, España o Albania) que tienen en común el mostrar un mundo sensible y particular de su cultura relacionado con sus propias vivencias, al tiempo que reflexionan en profundidad sobre aspectos de hondo calado social, cultural y político. Todos/as ellos/as son artistas contemporáneos que en su individualidad buscan el mejor modo de expresar su relación con el entorno, es decir, intercambian sus ideas y exponen sus experiencias mediante diferentes lenguajes artísticos ligados a su identidad, pero no a una restrictiva o chovinista, sino a una «identidad» (más o menos plural y confusa) que articula su historia personal y social, local y global, vinculada a su visión de la relación entre Europa y el norte de África o el Oriente Próximo.

En este sentido, hay que entender la cita que inicia esta segunda parte del texto y pertenece a uno de los carteles de la serie *A Modest Proposal*, 2012, de Yto Barrada, la cual nos puede dar idea de la sensación de cansancio que sienten muchos de estos artistas cuando se hace constante referencia en su trabajo a cuestiones como la etnicidad o a la historia colonial basadas, a menudo, en los prejuicios y en visiones distorsionadas, cuando la realidad de estos

países y de sus propias obras es mucho más variada y compleja de lo que se quiere dar a entender. Quizás muchos de ellos se encuentran más próximos a las palabras de la escritora, de origen argelino, Faïza Guène, cuando escribe «Al igual que Rimbaud, llevamos dentro “el grito de los Infames, el clamor de los Malditos”, para dar cuenta de lo que son sus vivencias y experiencias».

Todas las obras mostradas en la exposición huyen de discursos fáciles cercanos a la propaganda o a los maniqueos juicios morales, para partir del material de la vida cotidiana, es decir, de todo aquello relacionado con los diferentes modos de vida, comportamientos personales, memorias de los lugares, exilios soñados, migraciones voluntarias o forzadas, la guerra y la violencia constante. . . , lo cual les lleva a estar más atentos a las problemáticas y a los fenómenos sociales de sus comunidades de origen, desvelando así las particularidades discursivas culturales (complejas y contradictorias) sin desdeñar las formas estéticas que las expresan.

Uno de los más significativos ejemplos de lo que queremos decir lo podemos encontrar en los proyectos que Ursula Biemann (Suiza, 1955) ha ido realizando. En ellos, Biemann analiza el Magreb como un espacio de migración en tránsito donde intenta visualizar las estrategias de supervivencia que la gente concibe para llegar a Europa. Sus vídeos nos hablan de cómo las fronteras y la movilidad continua entre ambas orillas son entendidas como verdaderas geografías o, mejor dicho (según la propia artista y de acuerdo con Saskia Sassen), como *contrageografías*, una forma visual de trazar relaciones territoriales y humanas. «Para mí», escribe Biemann, «la *contrageografía* son esas prácticas no autorizadas y subversivas que, por ejemplo, burlan la regulación del Estado y sus fronteras. Me interesa infinitamente más representar esas prácticas irregulares que las geografías oficiales de poder que se centran en las tecnologías de frontera, las vallas fronterizas y otros signos de poder y control». Su interés está especialmente centrado en los contra movimientos, en esas prácticas inestables, precarias y con frecuencia improvisadas, ya que para ella el espacio no debe ser entendido como una entidad fija o inamovible, sino como algo relacional y dinámico que afecta tanto a cuestiones espaciales como familiares o de trabajo.

Estas ideas las podemos encontrar en sus diferentes vídeos: en *Europlex*, 2003, se centra en la frontera hispano-marroquí y en los oscuros caminos que las «domésticas» (mujeres marroquíes que se visten con múltiples capas de ropa para pasar objetos de un país a otro) crean; un conjunto de trayectorias en las fronteras territoriales que originan un nuevo espacio económico, vital y cultural paralelo a lo establecido. En *X-Mission*, 2008, localizado en los campamentos de refugiados palestinos en Oriente Medio, el campo de refugiados es entendido (siguiendo a Giorgio Agamben) como un espacio de excepción que se desarrolla en un régimen de extraterritorialidad en una zona geográfica, como es el Oriente Medio, totalmente perforado por espacios extraterritoriales; o en *Sahara Chronicle*, 2006-09, focalizado en los sistemas migratorios transaharianos a partir de cuatro puntos geográficos (Agadis, Nuadibú, Oujda y El Aaiún), este vídeo ofrece una visión mucho más amplia de la habitual acerca de la motivación y la organización social de los migrantes (el término inmigración se refiere a un movimiento temporal e individual, y el término migración, a un gran desplazamiento de población), descriminaliza sus actividades y despoja a las imágenes de la urgencia o el drama. Los tres vídeos son amplias antologías que evidencian unas *contrageografías* basadas en la acumulación de las experiencias de diferentes prácticas sociales.

Estas zonas extraterritoriales (que antes mencionaba) se dan en las fronteras, son unos espacios con un doble carácter ambiguo ya que en ellos se produce, por un lado, el máximo control institucional de cuerpos y movimientos; y paralelamente, posee otro aspecto mucho más desconocido, en el que se originan multitud de acciones y experiencias fuera de ese mismo control. Algo de todo ello lo podemos encontrar en las obras de tres artistas presentes en la exposición. Xavier Arenós (Vila-real, 1968) exhibe su «mapa» *Schengen: El Castillo*, 2007, en el que con claras referencias a Kafka nos habla acerca de la diferencia de situarse en el «intra» o en el «extramuros», en el dentro y el afuera de un sistema que intenta levantar los más altos muros para protegerse de los «bárbaros»; pero también Arenós llama nuestra atención sobre lo que sucede en los límites, en las fronteras, en esos espacios en blanco, en esas tierras de nadie pero que, posiblemente, cobijan lo más abyecto e indeseable, lo más violento

y oscuro (y por ello mismo, también lo más ilegal e incontrolado) de cada orilla. Al mismo tiempo, la artista argelina Zineddine Bessai (1985) muestra su guía cartográfica *H-OUT*, 2010, una guía (más conceptual que geográfica) que podrían usar los que tratan de alcanzar Europa en barco desde el norte de África. Un mapa «político» en el que todo tiene un carácter irónico al nombrar los diferentes países con juegos de palabras y donde el mar Mediterráneo se convierte en «La muerte Mediterránea». Igualmente, el título de la obra es un juego pues HOUT significa pescado en argelino y OUT en inglés quiere decir fuera, fuera de las fronteras; por eso los *Harragas* (aquellos que «quemán» las fronteras y también sus papeles, su pasado...) dicen «Prefiero que me coman los peces antes que los gusanos», lo que quiere decir que antes morir en el mar intentando salir que morir en tierra... Acerca de esa necesidad de viajar, de buscar nuevos caminos en ese viaje de la esperanza, Bouchra Khalili (Marruecos, 1975) crea también unos maravillosos mapas subjetivos denominados *The Constellations*, 2011, en los que se consigue que el espectador se interrogue sobre las migraciones contemporáneas, sus geografías, sus historias y el imaginario que construyen. Ocho mapas que nos hablan de otros tantos viajes de diferentes migrantes entre el norte y el sur, que cruzan el Mediterráneo, se acercan a otro país y comienzan su exilio. Sobre un azul intenso observamos el nombre de diferentes ciudades de diversos continentes unidas por líneas de puntos que dibujan extrañas figuras geométricas que rememoran las constelaciones que guían nuestros viajes y ensoñaciones.

Este modo poético y sutil es el que también elige Yto Barrada (Francia, 1971) para abordar en su trabajo la cuestión del «pasaje», el pasaje de una orilla a otra, de una cultura a otra. «Deseo mostrar», dice la artista, «cómo se inscribe esta obstinación de partir que marca a un pueblo», este deseo de marchar a Occidente, Edén soñado que empuja a miles de personas desesperadas a intentar atravesar el Mediterráneo. Por esa razón, las fotografías que componen su serie *El Estrecho: Un viaje lleno de agujeros*, 1997-2004, se polarizan en torno a la espera de los candidatos a la migración confrontados con la problemática inflexible de las fronteras (el estrecho de Gibraltar como punto de pasaje obligado), imágenes que inciden en subrayar el

tiempo suspendido, la calma chicha que precede a la diáspora y, a menudo, al naufragio. En la fotografía *Corniche*, 1999, observamos a un muchacho vestido con «ropa occidental» (situado en la parte inferior de la imagen) que lleva en sus brazos la maqueta de un gran velero, símbolo del deseo de viajar a algún lugar; enfrente de él (en la parte superior), un grupo de mujeres vestidas con ropas tradicionales se disponen a atravesar el espacio que las separa del muchacho, el punto de vista de la imagen intensifica la distancia entre ambos y señala el espacio del asfalto que media de uno a las otras como una metáfora del mar y sus peligros, algo que se ve como próximo pero, al mismo tiempo, inaccesible.

Yto Barrada refleja en esta serie el estado de ansiosa espera que se respira en la ciudad de Tánger y que, poco a poco, ha ido dominando todo el conjunto de relaciones personales y sociales de la misma. Estas imágenes pueden ser leídas como fragmentos del lenguaje de la parálisis, el dolor y la frágil resistencia de unos personajes a una ciudad y a un país por el que han perdido todo interés. Como ella misma dice, cuando ocupas todo tu tiempo en el borde con el deseo de saltar al otro lado, vuelves tu espalda a lo que sucede a tu alrededor. Por esa razón, los personajes de las fotografías de Yto Barrada no miran al espectador en un esfuerzo por mostrar un claro alejamiento hacia nosotros, hacia ellos mismos y a la historia política de su propio país (p. 92). Da la sensación de que estén posando para una coreografía teatral en la que la artista ha ordenado claramente los diferentes elementos, en la que la escasa interacción entre ellos deja a la ciudad todo el protagonismo. Yto Barrada rechaza cualquier atmósfera dramática para incidir tanto en situaciones cotidianas donde las personas sentadas observan y esperan cual testigos mudos de un monótono acontecer (*Salle de billard*, s.f.), como en mostrar zonas y lugares abandonados y depauperados de la ciudad (*Terrain vague* o *Quartier Saddam*, s.f.) que contrastan seriamente con el empuje y la presencia del turismo (otra forma de movilidad) al que tan solo le interesa la «auténtica etnicidad». Las imágenes de Yto Barrada reflejan situaciones estáticas que reclaman nuestra atención y nos impelen a reflexionar acerca de una realidad que no tiene nada que ver con el exotismo que impregna la mayoría de las visiones sobre estos países.

La ciudad que aparece en sus fotografías es Tánger (la ciudad de sus padres), la cual ha pasado de ser un gueto internacional donde confluían decenas de culturas diversas (desde la década de los años cincuenta, escritores como Paul y Jane Bowles, Tennessee Williams, Jack Kerouac o Truman Capote convirtieron esta ciudad en un melancólico y mítico lugar para refugiarse), a un espacio extraño en el que se concentran todos los sueños para abandonar el país, una ciudad en la que encallan miles de esperanzas e ilusiones y donde la movilidad ha adquirido un sentido unilateral (tan solo del norte hacia el sur), lo cual crea una situación extraña donde miles de personas quieren abandonar la ciudad pero, al no poder hacerlo y tener que permanecer en ella en contra de su voluntad, se crea un fuerte sentimiento de ausencia, de no pertenecer a ella ni a ningún otro lugar.

Ese sentimiento mezcla de melancolía, de estar varado y sin salida en medio de una encrucijada, lo podemos observar también en las obras de la artista Zineb Sedira (París, 1962). Nacida en Francia de padres argelinos, vive en Londres (lo cual le da una visión bastante intercultural) y hasta el año 2003 no viajó a Argelia para visitar a sus padres, una vez acabada la guerra civil. A partir de ese momento, Sedira empieza a realizar una serie de obras en las que explora el paisaje argelino de un modo muy cálido y personal, pero en las que no obvia tampoco relacionar las vivencias personales con los aspectos históricos o políticos, centrándose especialmente en las cuestiones relacionadas con los deseos de movilidad, de salir del país de muchos de sus ciudadanos, tal y como se puede observar en las fotografías que forman parte de la exposición. En el díptico *Transitional Landscape*, 2006, un hombre situado de espaldas al espectador contempla tranquilamente y en silencio el mar que lo separa de la otra orilla y, posiblemente, también de sus sueños y deseos... un mar en calma que invita a atravesarlo. En *The Lovers I*, 2008, dos viejos, oxidados e inservibles barcos varados cerca de la playa se apoyan uno en el otro para no acabar de derrumbarse. Son fotografías que nos ayudan a entender el viaje no tanto como un recorrido físico, sino como un tránsito mental (cultural, ideológico) que va mucho más allá de los kilómetros que separan dos países, o la distancia que pueda haber entre las dos orillas. Una idea un tanto

melancólica que imbrica la urgencia de tener que partir con el deseo de permanecer, lo cual origina, a menudo, el más profundo desarraigo personal te encuentres donde te encuentres.

Un doble sentimiento de pertenencia y extrañeza que también podemos encontrar en el artista Adrian Paci (Albania, 1969), cuando refleja en su obra los acontecimientos de los inmigrantes albaneses que marchan a Italia (o a otros países) en busca de una mejoría social. Pero sus existencias están siempre amenazadas por una supervivencia incierta, por lo que a menudo desean volver pronto a su propia ciudad, con lo que podríamos decir que son vidas en tránsito, de ida y vuelta. Así, en su conocido vídeo *Centro di Permanenza Temporanea*, 2007 (p. 18), cuyo título se refiere a los campos de detención italianos para los inmigrantes ilegales, Paci muestra a un numeroso grupo de individuos de piel oscura (como se cuida muy bien de mostrarnos en sus primeros planos) y vestidos con ropa de trabajo que caminan en fila (algún fotograma recuerda a las filas de prisioneros caminando uno tras otro) y van subiendo a una escalera de metal de las que se utilizan para acceder a los aviones. A pleno sol, con actitudes muy serias y con rostros muy atentos y temerosos observamos a este grupo de trabajadores (casi todos son hombres) en una pista de aterrizaje en la que se escuchan los sonidos de diferentes aviones. Cuando la escalera está llena y los trabajadores parados, los espectadores esperan que estas personas vayan entrando en el avión el cual, se supone, se encuentra fuera de campo. Sin embargo, la sorpresa aparece cuando en la siguiente imagen comprobamos que no hay avión al cual subir, que los trabajadores no van a ningún sitio, que se quedan paralizados, pues la escalera no conduce a ningún lugar, ni acceden ni descienden, están en un limbo... mientras observamos cómo otros aviones sí que aterrizan y despegan, porque la vida continúa alrededor de ellos.

Paralelamente, en la serie de cuatro fotos titulada *Back Home*, 2001 (p. 71), Paci incide en su deseo de bucear en la memoria personal y en subrayar el desarraigo de las personas que cambian de país, de hogar y de tipo de vida, pero continúan profundamente enlazadas a su historia y sus memorias. Al contrario de lo que hacen muchos inmigrantes que se fotografian enfrente de los monumentos más destacados de sus nuevas ciudades o al lado del coche

que se acaban de comprar, Adrian Paci invierte las tornas: pidió permiso a varias familias albanesas residentes en Milán para fotografiar sus casas en Albania, las cuales utilizó como fondo de imagen de las fotos que posteriormente tomó en su estudio de toda la familia junta delante de la reproducción pintada de la casa en su país natal. El contraste de la imagen en color de los personajes delante de una pintura (en tonos grises o beige) que reproduce su casa en su país de origen se convierte en una clara reminiscencia de un pasado en el que las familias se fotografiaban delante de imaginados o soñados paisajes. Es una manera de congelar el tiempo con imágenes austeras que se erigen en metáforas de una existencia en permanente movimiento aunque, muchas veces, no nos lleve a ningún sitio.

Como en el resto de artistas contemporáneos de *Entre el mito y el espanto*, también las obras de Taysir Batniji (Palestina, 1966) se inspiran tanto en el contexto geopolítico que las envuelve, como en la cotidianidad, en los múltiples aspectos de la vida ordinaria que conforma la propia existencia del artista. Así, sin ser obras propiamente autobiográficas, sus trabajos se vinculan estrechamente a sus vivencias en una Palestina ocupada y envuelta constantemente en una atmósfera de guerra o violencia, y en las consecuencias que de ello se derivan: el desplazamiento, el exilio y el desarraigo de su propia cultura: «Desde mi llegada a Francia a finales de 1994», escribe el propio artista, «cada vez que viajo de vuelta a Gaza significa para mí un fuerte sentimiento de tristeza y angustia, especialmente los primeros días, cuando me doy cuenta de lo mucho que la situación se ha ido deteriorando en mi ausencia. Me siento frustrado y me muevo entre el deseo de quedarme y el de irme».

Una angustia que por ahora resuelve creando una obra inquietante que evoca los conflictos que asedian su país. Así, la serie *Watchtowers*, 2008, reúne veintiséis imágenes en blanco y negro que recogen otras tantas torres de vigilancia que el ejército israelí ha construido en Cisjordania para controlar a la población palestina. Fuertemente influido por los trabajos que Bernd y Hilla Becher realizaron desde los años cincuenta para documentar el patrimonio postindustrial de Europa, Batniji pone en pie esta serie para establecer una tipología de los «miradores» que reestructuran el paisaje palestino

creando un territorio vigilado y ocupado. De hecho, las condiciones particularmente peligrosas de estos lugares y la prohibición al artista de moverse por Cisjordania ocasionaron que Batniji delegara en un fotógrafo del lugar para realizar las imágenes. Así, lo que vemos es un conjunto de fotografías no muy bien acabadas (encuadres no muy afortunados, iluminación imperfecta...), que las aleja de la estética de los Becher (siempre impecables en su realización). En esta ocasión, tal y como Batniji atestigua: «Ninguna estetización es posible. No hay modo de entender estas construcciones militares como esculturas o incluso, como patrimonio». Obviamente, estructuras arquitectónicas muy similares entre sí tienen una función muy diferente en cada uno de los contextos sociopolíticos en los que se desarrollan.

Taysir Batniji muestra un sentimiento compartido con muchos otros artistas que dividen su vida entre su país de origen y el de adopción. Quizás por ello un gran número de sus obras se refieren a la imposibilidad de moverse tranquilamente entre las fronteras, la eterna espera en los continuos controles, el desarraigo del desplazamiento forzoso, la compleja situación de encontrarse siempre entre dos culturas y dos identidades, el reflejo de una sombra que se va emborronando como metáfora de la desaparición por no sentirse a gusto en ningún lugar... Seguramente, este es un sentimiento compartido con el artista argelino que vive en París Mohamed Bourouissa (1978). En su serie *Périphérique*, 2007-08 (pp. 69 y 96), Bourouissa disecciona con gran lucidez la vida en la *banlieue* parisina, tomando como sujeto de sus imágenes a aquellos que han sido dejados de lado por el poder instituido y se sienten completamente excluidos. Bourouissa nos muestra las relaciones de fuerza que diariamente se establecen en los barrios más depauperados de los alrededores de París, el drama cotidiano de los suburbios donde el propio artista creció y el estatus completamente periférico (económico y socialmente al margen, y físicamente detrás del «periférico» que rodea el gran París) de sus habitantes.

Por ejemplo, en algunas de las imágenes de la serie, *La rencontre* o *Le téléphone*, observamos claramente la constante y fuerte tensión que existe entre las diversas comunidades de migrantes. Con tan solo unas miradas (el artista no necesita más) entendemos los conflictos entre los jóvenes de pro-

cedencia magrebí por un lado, y los jóvenes negros o de países del este de Europa por otro. Cada gesto, mirada o posicionamiento corporal en el espacio urbano está estudiado, premeditadamente compuesto para obtener el resultado deseado, pues cada imagen necesita de la complicidad de los modelos que participan para componer esa especie de *tableau vivant* contemporáneo del que el mismo artista forma parte, simultáneamente, como director de escena y como espectador. La serie entera es un testimonio de primer orden, un delicado análisis que, sin ceder un ápice a los estereotipos o a cualquier aspecto de violencia sensacionalista, nos permite entender (más allá de las visiones interesadas de los medios de comunicación) las profundas diferencias sociales y económicas, los valores culturales y las sensaciones de inclusión y exclusión que se viven cotidianamente en los suburbios de las grandes ciudades europeas.

Mathieu Pernot (Francia, 1970) es otro artista muy preocupado por temas como el exilio, la memoria, la identidad o el desarraigo cultural de los «invisibles», aquellas personas que la sociedad no tiene tiempo ni de mirar. Una obra alejada de la sensiblería, pero que muestra el dolor sordo de la incomprensión, la ausencia y la privación en una cotidianeidad degradada hasta límites insospechados. Lo podemos comprobar en su serie de fotografías *Les Migrants*, 2009, en la que vemos una serie de bultos, de formas de diversos tamaños, que resultan ser cuerpos de migrantes afganos envueltos con telas por los suelos de la plaza Villemin de París. No se ve parte alguna de su cuerpo, están tan tapados, tan aislados del mundo exterior que en un primer momento no sabemos si son personas muertas envueltas en mortajas o sujetos que duermen enrollados en varias telas. Su aislamiento del mundo que les rodea incide en esa presencia evidente que le gustaría pasar desapercibida, desaparecer, para evitar tanto el asedio policial como las miradas inquisitivas de los habitantes de la zona. Son presencias fantasmales, objetos, bultos (raramente personas) que aparecen bien entrada la noche y desaparecen de madrugada, y que nadie desea ver ni conocer. El extrañamiento es total y la invisibilidad (que Pernot trata de revertir), absoluta.

Algo similar ocurre con otra de sus series más actuales, *Le feu*, 2013 (p. 58). En nueve imágenes se muestra a los miembros de una familia gitana (algunos de los cuales ya habían sido fotografiados

en otra ocasión por el artista) de noche alrededor de un fuego. Sus rostros, iluminados por el reflejo de las llamas, están serios, preocupados, incluso un tanto distantes o ausentes. No sabemos en qué piensan, dónde sitúan su mente ni en qué mundos se mueven. Quizás, las otras tres fotografías de la misma serie que muestran una caravana (que les pertenecía) siendo destruida por las llamas de otro fuego mayor nos den alguna pista. Especialmente, si recordamos los actos violentos que se produjeron en diversos pueblos del sur de Francia en los que se quemaron todas las pertenencias de varias comunidades gitanas que vivían en sus alrededores. Mathieu Pernot ya había tratado la marginación y el exilio que sufre históricamente el pueblo gitano en sus propios países pues, si sobre los afganos aún se puede argumentar, para ocultar el desprecio, que proceden de un país más o menos lejano, los gitanos son parte integrante de la sociedad europea, la cual debería sentirse orgullosa de la riqueza que representa su multiplicidad de razas, religiones o hábitos de vida.

Es evidente que hay muchos tipos de fronteras (sociales, económicas y culturales) de las cuales las más fáciles de divisar son aquellas físicamente ostentosas (muros, vallas...); sin embargo, existen otras barreras menos vistosas y variadas en su plasmación, aunque todas ellas tienen el mismo objetivo: la marginación y la criminalización de aquellos sectores que pueden significar una amenaza para el *statu quo* conseguido. En este sentido, es interesante ver cómo dos artistas españoles han trabajado sobre esos otros «muros» igualmente agresivos. Uno de ellos es Sergio Belinchón (Valencia, 1971), quien en su vídeo *Avalancha*, 2008, nos muestra de un modo irónico, no exento de humor negro, lo que podría ser el asalto a una valla en el corazón de Europa por los «propios» europeos, blancos y rubios. Es curioso ya que los individuos físicamente son bien diferentes, pero las actitudes, las sensaciones de miedo, las expresiones de dolor, las muecas de angustia, son muy similares a las que vimos en otras «avalanchas», como las que se produjeron no hace mucho tiempo en las ciudades de Ceuta y Melilla. Para muchos espectadores este vídeo puede ser como una dura pesadilla, como una experiencia que ni en sus peores sueños les gustaría tener y que, sin embargo, no les importa mucho que otras personas (eso sí, de diferente lengua o color) la

tengan asiduamente. Un bello y placentero paisaje, completamente verde y de tupido follaje, es súbitamente invadido por gente salida no se sabe bien de dónde que, con utensilios y herramientas pedestres, construye escaleras para superar el obstáculo de una valla que impide su paso. Jóvenes y no tan jóvenes se apresuran a dar el salto, no hay tiempo que perder, no pueden fallar, les va algo más que la vida en ello. Las tres pantallas donde Belinchón enseña su vídeo nos muestran cómo la idílica paz que presidía el paisaje se ha roto y la tranquilidad ha sido abortada por las decenas, centenares, de personas saliendo del bosque. Al final de los tres minutos y medio que dura la filmación, parece que lo han conseguido aunque no estamos seguros, pues han superado la barrera pero se adentran en otro bosque similar del que proceden y no sabemos qué les espera. De momento, las escaleras permanecen apoyadas en la valla como testigos mudos de la vergüenza de una sociedad (cualquiera) capaz de crear esas fronteras.

La otra artista española que ha trabajado sobre este tema es Montserrat Soto (Barcelona, 1961), quien creó la serie *Invernaderos*, 2002-2003, compuesta por contundentes fotografías que muestran unos lugares fantasmales hechos de plástico en los que millares de trabajadores provenientes (básicamente) del norte de África trabajan en las peores condiciones laborales. Son grandes ciudades erigidas en los límites, al margen, fuera de los lugares de convivencia de los oriundos, construcciones que se multiplican y se multiplican periódicamente sin que nunca se integren en el entorno. Enormes guetos artificiales en los que las temperaturas alcanzan niveles altísimos y cuyo único fin es la producción masiva. Las imágenes de Soto son espectaculares por la profundidad soledad y extrema fragilidad que muestran, metáforas de una existencia cotidiana a punto de derrumbarse. Algunos pequeños objetos abandonados se nos aparecen como las escasas huellas de una presencia humana. Parecía que una vez superadas las vallas y los muros externos, la vida cotidiana de los migrantes forzosos podría adquirir características más placenteras. Pero no es así, tal y como vemos en las fotos de Montserrat Soto, el desarraigo, la marginación y el exilio continúan formando parte de su acontecer diario. Todo ello también configura y construye su historia, una historia que, al parecer, no merece ser contada ni

constar como tal en ningún lugar, documento o medio de comunicación.

Por esa razón, es necesario captar, archivar, analizar y documentar la historia y la memoria de los olvidados e invisibles de cada época y lugar; es fundamental tener la capacidad de leer las múltiples imágenes que se producen y ser capaces de discernir qué es lo que hay de veracidad en ellas para poder conocer la historia y la memoria de los diferentes pueblos y países que nos permitan reconstruir el futuro. En ese sentido, es fundamental conocer la obra de dos artistas de la misma generación y procedentes del mismo país, Líbano, asolado por dos devastadoras guerras civiles en 1975 y 1990. El primero, Walid Raad, 1967, puso en marcha (en colaboración con otros artistas y arquitectos) el proyecto The Atlas Group, que desde el inicio de la década de los años noventa desarrolla una muy destacada labor de búsqueda e investigación sobre estas cuestiones. Con este objetivo se apropian de modo deliberado de multitud de fuentes como noticias de prensa, fotografías, películas, archivos... para irlos utilizando de forma fragmentaria en numerosos proyectos que tratan de analizar el paisaje político de Beirut (usando la propia ciudad como material, escenario, personaje y argumento) y tratar de entender los mecanismos históricos que dan pie a las diferentes construcciones sociales, así como el papel del arte contemporáneo para desafiarlas y subvertirlas.

Este conjunto de aspectos entremezclados los podemos observar en su obra *My Neck is Thinner than a Hair*, 1996-2001, compuesta por cien fotografías en blanco y negro, recogidas al parecer de la colección de un tal Dr. Fadl Fakhouri, quien resultó ser un historiador libanés ficticio. Esta serie de documentos que nos habla acerca del aluvión de coches bomba que explotó en Líbano entre 1975 y 1991, nos muestra las imágenes de los motores de los coches (la única parte que permanece intacta) que han sido desplazados centenares de metros del lugar de la detonación y nos cuenta cómo los periodistas se afanaban, y competían entre ellos, por ser los primeros en encontrarlos y fotografiarlos.

The Atlas Group parte de la idea de considerar la historia como una corriente fluida en constante construcción, más que como algo fijo o estático. Trabajan en el estrecho filo situado entre los hechos «reales» y la ficción, reemplazando una visión

unitaria y compacta de los acontecimientos por otra entendida como un ensamblaje fragmentado; con este propósito no dudan en recuperar y archivar información y documentos sobre situaciones cotidianas aparentemente banales pero que constituyen las bases de la memoria de una ciudad o de un país. Es el caso de la serie *Missing Lebanese Wars*, 1996-2002, compuesta por veintiuna fotografías en las que se recogen los resultados de las apuestas de las carreras de caballos de los domingos. Sin embargo, lo que contemplamos no son los ganadores de las mismas, sino el margen de error de la foto finish de las carreras impresas en los periódicos del día siguiente. Este trabajo se centra en el quehacer profesional de los historiadores y el decisivo papel de los medios de comunicación para manipular las imágenes fotográficas. The Atlas Group están muy interesados en los mecanismos de transformación de las noticias en narración histórica, en reflexionar acerca de cómo en numerosas ocasiones lo que se denomina Historia es una narración fabricada para los intereses de determinados sectores que no dudan en falsear muchos documentos escritos o visuales, o en hacer desaparecer otros potenciando el olvido o la amnesia colectiva sobre determinados hechos.

Asimismo, el artista Akram Zaatari (Líbano, 1966), explora también las prácticas documentales para ver de qué manera muestran su fiabilidad en el campo de la historia y de la memoria. Sin embargo, y a diferencia de otros artistas libaneses contemporáneos suyos como Joana Hadjithomas & Khalil Joreiges o Walid Raad en The Atlas Group, Zaatari no inventa personajes ficticios para desarrollar sus proyectos; por el contrario, sus obras son el producto de un largo proceso de documentación y conversación con los verdaderos testigos de los diferentes hechos que ofrecen sólidos testimonios personales. Sin mostrar nunca imágenes directas de la guerra, sino las experiencias de los que la han vivido, Zaatari se ha convertido en un elocuente narrador que desafía las nociones de representación y memoria para revisar la historia contemporánea del Líbano y expresar tanto la memoria personal como la colectiva, proveyendo lecturas alternativas o experiencias diferentes a las comunes, mediante visiones subjetivas de los protagonistas con hechos más objetivos. Así, en su vídeo *Letter to Samir*, 2008, el artista nos muestra la comunicación que se

establecía entre los diferentes prisioneros políticos palestinos encerrados en Israel y sus familias. Son cartas escritas con letra minúscula en unas hojas muy finas y envueltas con varias capas de plástico o celofán y que tienen la forma de una cápsula para que pueda ser transportada fuera de las cárceles. Muchas veces, estas cápsulas eran intercambiadas mediante besos en la boca entre los presos y sus familiares, lo que permitía pasarlos de unos a otros y ocultarlos debajo de la lengua.

Akram Zaatari plantea en sus proyectos la cuestión fundamental de quién escribe la historia y cómo sus diferentes «verdades» son divulgadas a través de la producción y la circulación de imágenes, especialmente en un país como Líbano que se encuentra, después de un periodo verdaderamente convulso, en busca de su propia identidad. Y en esa búsqueda el artista nos alienta a implicarnos directamente en el conjunto de problemáticas contradicciones que conllevan la violencia, las guerras y el odio que devasta este país. En su vídeo *Nature Morte*, 2008 (p. 35), encontramos cómo se contraponen dos personajes de diferente edad (uno mayor y otro más joven) que mantienen diferentes posicionamientos ante la guerra y la ocupación de una parte de su país. Es una película muda que no intenta explicar ni dar soluciones fáciles, sino más bien describir la grave crisis de Líbano y, en concreto, la ocupación actual de la zona denominada las Granjas de Shebaa, una franja muy estrecha de territorio situado entre Líbano, los Altos del Golán e Israel. Un lugar ocupado por el ejército israelí en la guerra de 1967-1973 y que todavía hoy mantiene bajo su poder. El vídeo se centra en esos dos personajes que se miran, se relacionan y «hablan» silenciosamente sobre lo que hay que hacer con respecto a la resistencia frente a esa vergonzosa ocupación. Sin embargo, como podemos observar, no hay respuestas claras ni sencillas y al final de la proyección, más que certezas, lo que nos queda es un conjunto de preguntas sin responder: ¿hay que utilizar o no las armas en estas circunstancias? ¿Qué relación hay entre los dos hombres? ¿Por qué parece tan tierna?

Preguntas complejas, sensaciones contradictorias, esperanzas truncadas, ánimos encendidos, tiempos convulsos... son los aspectos que en el inicio de este siglo XXI presiden la relación de los diferentes pueblos y países que rodean, y dan vida, al

mar Mediterráneo. Sin embargo, no son momentos para quedarse al margen indiferentes ni tiempos de evitar tomar partido o actuar en un sentido u otro.

Tal y como explica el artista Akram Zaatari, «he aprendido de Godard que no somos comentaristas de los conflictos, sino también parte de ellos».

Las amazonas, la contribución de un mito griego al imaginario patriarcal

Maria-Àngels Roque. Antropóloga, Instituto Europeo del Mediterráneo

Dentro de los numerosos mitos que encontramos en la zona mediterránea, y que han proporcionado a Occidente muchos elementos presentes en su mentalidad y su imaginario, se encuentra el de las amazonas. Se trata de un mito de origen griego que forja valores tales como la dualidad masculino-femenino o civilización-barbarie y hace referencia al sistema del matriarcado llevado a sus últimas consecuencias. Las amazonas eran mujeres sin marido (o con maridos que se quedaban en casa y ejecutaban las órdenes de sus mujeres, según la versión de las amazonas libias) y que solo conservaban a sus hijas, mientras que abandonaban o mataban a sus hijos. Eran mujeres guerreras, que cultivaban la tierra o se dedicaban a la agricultura, según las distintas versiones. Todas ellas, sin embargo, poseen un claro elemento en común: son mujeres que no están sujetas al control de los hombres y, por tanto, se oponen al sistema del patriarcado.

El Mediterráneo es un laboratorio con una larga trayectoria que ha proporcionado a Occidente y a otras civilizaciones hermanas una buena parte de la mentalidad existente. No solamente hablamos de las tres grandes religiones, sino también de un amplio y potente imaginario. En relación con la Grecia clásica, Mary R. Lefkowitz manifiesta que el más importante legado de los griegos no es, como se piensa, la democracia, sino su mitología (Lefkowitz, 1986). También el helenista William Blake Tyrrrell (1989) manifiesta que en el mundo conocido, muchos de los estereotipos que han seguido vivos durante siglos fueron forjados por los griegos hace casi tres mil años.

Los mitos son cosmogonías lejanas. Muchas leyendas se convierten en elementos fundacionales cuyo significado se relaciona con la legitimación de un lugar o una stirpe o con la celebración de un héroe. Pero la función pragmática del mito implica que los mitos son la base de ciertas estructuras sociales y justifican que una situación sea de una manera u otra. Es importante su carácter etiológico: es decir, saber cómo se llegó a determinada situación.

Las amazonas son un mito griego de gran calado en el que se forjan valores tan importantes como la

dualidad masculino-femenino o civilizado-bárbaro. El tema de las amazonas se inscribe también en el sistema mítico del matriarcado, llevado hasta las últimas consecuencias. Mujeres sin maridos, malas madres, ya que solo conservan a las hijas y son capaces de matar a sus propios hijos o de mutilarlos. ¿Qué hay detrás de todo ello? ¿Qué ha despertado este mito y qué realidad esconde?

Los estudiosos han tratado de precisar si las amazonas existieron y, en caso contrario, cuáles fueron los pueblos que inspiraron el mito.

Las amazonas son una referencia obligada para geógrafos e historiadores griegos, especialmente para aquellos que han estado atentos tanto al mito de los orígenes como a las descripciones etnográficas de otros pueblos vecinos. Desde Homero a la historiografía de Heródoto, Estrabón, Pompeyo Trogo y las especulaciones de Diodoro e Hipócrates, el tema será retomado por aquellos autores que, deudores de la historia y la cultura, considerarán parte de su linaje a los pueblos con características amazónicas existentes en los márgenes recónditos del Mediterráneo, como es el caso de los godos. En su transmisión florecerán de nuevo en la península Ibérica, en las crónicas medievales, como mito de los orígenes a través de la