



**UNIVERSIDAD PONTIFICIA COMILLAS**  
Facultad de Ciencias Humanas y Sociales

Grado en Relaciones Internacionales

## Trabajo Fin de Grado

LA MIRADA DEL ARTE:

¿UNA NUEVA VOZ CRÍTICA EN RELACIONES  
INTERNACIONALES?

*La crisis de los refugiados siria a través de la obra de Ai Weiwei y Doris Salcedo*

Estudiante: Coral Herrero Duro

Director: Ana Trujillo Dennis

Madrid, abril 2008

## ÍNDICE

|                                                                                                                       |           |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>1. INTRODUCCIÓN .....</b>                                                                                          | <b>3</b>  |
| <b>2. FINALIDAD Y MOTIVOS .....</b>                                                                                   | <b>4</b>  |
| <b>3. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y MARCO TEÓRICO.....</b>                                                                  | <b>5</b>  |
| 3.1. <i>Las tesis internacionales de corte liberal .....</i>                                                          | 5         |
| 3.1.1. <i>La condición de refugiado conforme al Derecho Internacional Público.....</i>                                | 5         |
| 3.1.2. <i>La crisis de los refugiados Siria y la respuesta europea .....</i>                                          | 8         |
| 3.1. <i>Teorías críticas.....</i>                                                                                     | 10        |
| 3.2. <i>Principales autores y recursos consultados.....</i>                                                           | 11        |
| <b>4. OBJETIVOS Y PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN.....</b>                                                                 | <b>12</b> |
| <b>5. METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN.....</b>                                                                           | <b>13</b> |
| <b>7. EL ARTE DE “LO POLÍTICO”.....</b>                                                                               | <b>14</b> |
| 7.1. <i>El concepto de “lo político”.....</i>                                                                         | 15        |
| 7.2. <i>De la consigna racionalista neoliberal a las neovanguardias y la politización del arte contemporáneo.....</i> | 16        |
| 7.3. <i>El modelo de Suzzane Lacy o cómo encuadrar al artista de lo político.....</i>                                 | 23        |
| <b>8. EL ARTE COMO EJEMPLO DE RESPUESTA ANTE LA CRISIS DE LOS REFUGIADOS</b>                                          | <b>26</b> |
| 8.1. <i>Ai Weiwei .....</i>                                                                                           | 28        |
| 8.1.1. <i>Ai Weiwei y la crisis de los refugiados siria .....</i>                                                     | 33        |
| 8.2. <i>Doris Salcedo .....</i>                                                                                       | 37        |
| 8.2.1. <i>Palimpsesto.....</i>                                                                                        | 40        |
| <b>9. CONCLUSIONES .....</b>                                                                                          | <b>43</b> |
| <b>10. BIBLIOGRAFÍA.....</b>                                                                                          | <b>48</b> |
| <b>ANEXOS.....</b>                                                                                                    | <b>51</b> |
| <i>LA RESPUESTA DE ARTE.....</i>                                                                                      | 52        |
| <i>AI WEIWEI .....</i>                                                                                                | 54        |
| <i>DORIS SALCEDO.....</i>                                                                                             | 65        |

## 1. INTRODUCCIÓN

La crisis de los refugiados siria ha sido uno de los acontecimientos más dramáticos que ha tenido lugar en nuestros días. La crisis humanitaria ocasionada por el desplazamiento de cientos de miles de refugiados que huyen de la guerra siria hacia territorio europeo, ha desencadenado diversas reacciones por parte de los distintos organismos internacionales, gobiernos nacionales, organizaciones humanitarias y la sociedad civil, al menos durante el tiempo que estos eventos trágicos ocupan un lugar en los medios de comunicación. Sin embargo, una vez que el foco se desplaza hacia otro tema de actualidad, la situación que viven los refugiados sirios parece caer en el olvido.

Este Trabajo de Fin de Grado propone analizar la respuesta del arte ante la crisis de los refugiados siria, con el objetivo de explorar su potencial comunicador y discursivo. El arte entendido como herramienta de lo político, que busca implicarse en los hechos que acontecen en el mundo que nos ha tocado vivir, reacciona, reflexiona, critica e incluso hace reaccionar al público, será el foco de estudio de este trabajo de investigación. Aunque tradicionalmente las Relaciones Internacionales han prestado más atención a los tratados, las normas de Derecho Internacional Público o las cifras que permiten describir la magnitud de los conflictos, el auge de las teorías críticas en su debate teórico, reorientó la disciplina hacia el estudio de la identidad, el lenguaje y los significados intersubjetivos. Este nuevo marco interpretativo permite vincular arte y Relaciones Internacionales si el arte decide entenderse como otra forma de expresión o lenguaje subjetivo capaz de transmitir aquello que las palabras no pueden. Por ello, se explorarán las posibilidades de la disciplina artística como una herramienta crítica que humaniza, frente a la frialdad analítica que predomina en el debate de la disciplina internacional.

Sujeto a las limitaciones que impone un Trabajo Fin de Grado en cuanto a la extensión y al tiempo de investigación disponible, este estudio pretende repasar las perspectivas tradicionales desde las que se han estudiado los fenómenos migratorios, tales como la jurídica, la política y la institucional, para más tarde adentrarse en el análisis de lo artístico. El marco teórico utilizado será el aplicable al denominado arte de lo político, matizado con aportaciones de otras teorías posmodernas. Finalmente, el análisis artístico se referirá a las obras y al discurso de dos conocidos artistas contemporáneos, muy distintos entre sí, que tratan la crisis migratoria siria: Ai Wei Wei y Doris Salcedo.

## **2. FINALIDAD Y MOTIVOS**

El arte es un reflejo de los acontecimientos y preocupaciones de cada época. El objetivo de esta investigación es explorar las posibilidades del arte como herramienta crítica para el estudio de la crisis de los refugiados siria. La temática puede considerarse relevante por varios motivos. En primer lugar, la crisis migratoria siria es un evento actual y complejo. El conflicto ha traspasado los límites de la frontera siria y ha afectado territorios contiguos. La guerra siria es una prueba más de la enorme interconexión, que caracteriza la realidad internacional en pleno siglo XXI. Los problemas que tienen lugar en Oriente Medio afectan al resto de Estados. El tema representa, por tanto, un foco de estudio interesante para la Disciplina Internacional.

En segundo lugar, la crisis de los refugiados plantea una serie de incógnitas y retos que ponen en riesgo la solidez del proyecto europeo. Durante los últimos años la crisis económica, la amenaza terrorista y el reciente Brexit han puesto en entredicho el futuro de la Unión Europea. La gestión de la crisis de los refugiados y los escándalos derivados de esta, han reforzado la presión a la que ya estaban sometidos tanto sus cimientos ideológicos como las instituciones que han permitido su funcionamiento hasta la fecha. El objeto de estudio es relevante puesto que afecta directamente a la estabilidad política de la Unión Europea.

Por último, un estudio comparativo de caso puede extraer conclusiones muy interesantes sobre las características del arte político contemporáneo dedicado a la figura del refugiado y sus posibilidades como herramienta crítica en el debate académico. La elección de los artistas, lejos de ser casual, busca contrastar el polémico y mediático activismo artístico del chino Ai Wei Wei con el arte político, quizá más serio, de la consagrada autora colombiana Doris Salcedo. Además son pocos los artistas consolidados que han dedicado parte de su obra a esta crisis humanitaria. Así, tecnología, medios, política y arte se relacionan e intervienen en el estudio de dos autores de distintas nacionalidades que buscan, a través de sus obras, atraer la atención del público hacia el tema que nos ocupa. Pero, ¿puede el arte considerarse una nueva voz crítica en Relaciones Internacionales? El propósito de este estudio es indagar la capacidad crítica y la dimensión política del arte en esta área.

### **3. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y MARCO TEÓRICO**

El objetivo de esta sección es repasar algunas de las perspectivas más importantes desde las que se ha abordado la cuestión de los refugiados en general y de la crisis de los refugiados siria en particular, en el ámbito de las Relaciones Internacionales. Las aproximaciones teóricas que componen los debates de la disciplina internacional están asociadas a las necesidades de la humanidad en cada momento (guerras, crisis energéticas, conflictos étnicos, problemas medioambientales o en este caso, crisis humanitarias y migratorias) y presentan la disciplina como una metodología transgresora, más cercana a las Ciencias Sociales y en continua adaptación a la creciente complejidad del Sistema Internacional. Aunque ancla sus raíces en la historia y el derecho, la evolución del debate académico y sus paradigmas en el escenario teórico, ha movido su foco de estudio inicial, “la guerra” como problema social y el Estado como principal sujeto activo de la política internacional, para contemplar un mayor número de actores internacionales, así como un mayor grado de complejidad e interdependencia en las relaciones de estos (Barbé, 2007, pp. 32-36).

La figura del refugiado se ha estudiado tradicionalmente a la luz de una óptica racionalista; esto es, a través del análisis de los tratados internacionales en materia de refugio, las estrategias estatales de acogida de los migrantes y las cifras migratorias, que permiten a instituciones nacionales e internacionales así como a la prensa y sociedad civil, describir la magnitud de este tipo de conflictos. El enfoque racionalista predomina frente a las teorías críticas en el contexto actual. Sin embargo, como se verá más adelante, el arte entendido como una herramienta crítica de lo político podrá plantearse dentro del debate de la segunda. En los siguientes apartados se repasan las tesis internacionales de corte liberal y el planteamiento de las teorías críticas.

#### **3.1. Las tesis internacionales de corte liberal**

##### *3.1.1. La condición de refugiado conforme al Derecho Internacional Público*

Desde un punto de vista técnico el concepto de refugiado se define conforme al Derecho Internacional Público. En la actualidad, son tres los principales instrumentos que regulan la condición de refugiado: la Convención de 1951 y el Protocolo de 1967 relativos al Estatuto de los Refugiados y Estatuto de la Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados (ACNUR) de 1950 (Holzer, 2012). A continuación

se repasa su historia conforme a lo expuesto en los capítulos de Jaime Ruiz de Santiago y Francisco Galindo Vélez recogidos en *Derecho Internacional de los Refugiados* de Sandra Nahimias (2001).

En el contexto de una Europa desmembrada, con un escenario político inestable en el que la guerra civil asolaba Rusia, se creó el primer programa de asistencia a personas desplazadas. En 1921, tras una conferencia en la que participaron 13 países pertenecientes a la Sociedad de Naciones y la Cruz Roja, se inició una campaña sobre la necesidad de hacerse cargo de los desplazados rusos que sobrevivían en condiciones inhumanas. Fruto de esta iniciativa se creó el Pasaporte Nansen, documento que otorgaba al titular una identidad y la posibilidad de retornar al país que lo había expedido (Ruiz de Santiago, 2001, p.26). Años más tarde, la Segunda Guerra Mundial generó millones de desplazados que no tenían dónde asentarse. Así, entre 1943 y 1947 se creó la Administración de las Naciones Unidas para el Auxilio y la Rehabilitación (UNRRA) con el fin de repatriar a aquellas personas cuyos casos no tenían solución permanente. La organización repatrió a más de siete millones de personas (p.27). Tras la creación de la ONU en 1945 se hizo patente la necesidad de crear un nuevo organismo que se encargase exclusivamente de los refugiados. El 15 de diciembre de 1946, la Asamblea General aprobó la creación de la Organización Internacional para Refugiados (OIR), antes de aprobarse la Declaración de Derechos Humanos (p.28).

La nueva organización, con sede en Ginebra, estaba destinada a identificar a los refugiados, expedirles documentos, asistirlos en sus diversas necesidades, atender las peticiones de repatriación, ayudar a los refugiados a lograr una adecuada integración local y, en caso necesario, intervenir para obtener su reasentamiento en un tercer país (p.28). Sin embargo, no existían criterios universalmente aceptados al respecto. La solución al problema llegó poco más tarde, con la redacción de la Carta de las Naciones Unidas en 1948 y la consecuente internacionalización de los Derechos Humanos (p.28). Concretamente, el artículo 14 reconoció a cada persona el “derecho de buscar y gozar de asilo en otros países en caso de persecución”.

El 3 de diciembre de 1949 la Asamblea General tomó la decisión de crear el Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados (ACNUR) y un año después se aprobó su Estatuto rector a través de la Resolución 428 (V) del 14 de diciembre de 1950. La institución se creó con el objetivo de “proporcionar protección internacional a los

refugiados” y “buscar soluciones permanentes al problema de los refugiados, ayudando a los gobiernos y organizaciones privadas a facilitar la repatriación voluntaria de tales refugiados o su asimilación en nuevas comunidades nacionales” (citado en p.28). Con un carácter “enteramente apolítico”, humanitario y social, de acuerdo a su estatuto fundacional, la oficina del ACNUR entró en funcionamiento el 1 de enero de 1951 (p.28).

Ese mismo año tuvo lugar la Convención de Ginebra (1951) sobre el Estatuto de los Refugiados que se convirtió en el primer instrumento convencional universal de la materia. Por primera vez se propuso una definición aplicable a cualquier persona que se encontrase en los supuestos previstos en la Convención y estableció con nitidez la prohibición de la devolución de los refugiados y peticionantes de refugio al país donde su vida o libertad se encuentre amenazada. Así, según el Artículo 33: “Ningún Estado Contratante podrá, por expulsión o devolución, poner en modo alguno a un refugiado en las fronteras de territorios donde su vida o su libertad peligre por causa de raza, religión, nacionalidad, pertenencia a determinado grupo social, o de sus opiniones políticas” (Galindo, 2001, p. 46). También impulsó la provisión de un «Documento de Viaje» (Artículo 28) que garantizara la protección internacional en sustitución del Pasaporte Nansen y la expedición de documentos de identidad para los refugiados (Artículo 27). Para terminar, el Protocolo de 1967, el último de los documentos mencionados, acabó con la limitación de temporal según la cual “la persona tenía que estar fuera de su país por acontecimientos ocurridos antes del 1 de enero de 1951” y con la limitación geográfica que solo se aplicaba al territorio europeo (Ruiz de Santiago, 2001, p.31).

Cada uno de los documentos mencionados aportó elementos insustituibles a la hora de entender la idea contemporánea del refugiado y sus derechos. De hecho, gran parte de la crítica de actualidad sobre las negociaciones entre la Unión Europea y Turquía o los planes de acogida diseñados por la Unión no tendrían sentido sin esta estructura jurídica, en la que el refugiado consta en la Declaración de Derechos Humanos y tiene derecho a desplazarse para salvaguardar su vida, independientemente de la ubicación temporal o territorial del conflicto que motive su desplazamiento. Si bien es cierto que todo lo anterior asienta las bases para garantizar mejores condiciones de vida a los refugiados, su aplicación práctica, considerablemente más compleja, determina el éxito de su razón de ser. Conviene ahora, por tanto, contextualizar y repasar la respuesta política frente a la crisis de los refugiados siria.

### 3.1.2. *La crisis de los refugiados Siria y la respuesta europea*

Durante los últimos años el conflicto sirio y la crisis de los refugiados han acaparado los titulares de la prensa internacional y han movilizado la actuación de los estados e instituciones internacionales. Por un lado, la flagrante violación de derechos humanos que ha tenido lugar en territorio sirio y en la ruta hacia Europa, hizo saltar las alarmas de la Comunidad Internacional y de instituciones que, como la ONU luchan por garantizar los derechos básicos y el cumplimiento de garantías legales de las personas. Por otro, el fenómeno migratorio ha desafiado la capacidad de respuesta de los conocidos como estados del bienestar y de las organizaciones internacionales más influyentes, ante un escenario crisis humanitaria fuera y dentro de sus fronteras (Sahagún, 2017, p.43).

Desde un punto de vista estratégico, la proximidad del conflicto y la necesidad de tomar medidas en el propio territorio generan un escenario europeo interesante en el que los estados tendrán que esforzarse para compatibilizar sus esfuerzos políticos y económicos con la consecución de los valores que afirman defender. La Unión Europea tradicionalmente ha buscado promover un sistema internacional basado en la norma más que en equilibrios de poder; una diplomacia normativa frente a un enfoque geopolítico; una política exterior basada en el *soft* más que en el *hard power* (aunque siempre bajo el amparo de Estados Unidos como potencia militar aliada) y, en definitiva, un enfoque basado en la colaboración internacional que ha llevado a los estados a evitar la fuerza como medio de solución de controversias y a ceder parte de su soberanía en pos de un bien mayor. La crisis del euro y el Brexit han cuestionado el atractivo de este modelo (Riordan, 2017, p.107).

La existencia de diversos frentes críticos interdependientes, algunos en el propio seno de la Unión (como estado de la economía, la naturaleza de su estructura institucional o las elecciones) y otros procedentes del entorno geopolítico en que esta se mueve (crisis migratoria, movimientos del recién electo Donald Trump y de la Rusia Putin o las complicaciones de la relación con Turquía), convirtieron el 2017 en un año definitivo para la solidez y éxito o fragmentación y consecuente fracaso del proyecto europeo. En este contexto se sitúa la crisis de los refugiados siria (Riordan, 2017, p.85).

De acuerdo con el *Panorama Estratégico* (2017) del Instituto Español de Estudios estratégicos, a finales de 2016 las cifras del conflicto tras 6 años de contienda en suelo sirio eran francamente devastadoras: 1.377.349 migrantes entre 2015 y 2016, 400.000

mueritos, 4,8 millones de refugiados y 6,3 millones de desplazados internos; más aún teniendo en cuenta que la población del país en 2011 ascendía a unos 23 millones de personas (Martínez, 2017, p.138). Para muchos, los niveles de destrucción y sufrimiento humanos alcanzados permiten comparar este episodio con la Segunda Guerra Mundial. La repentina y mal prevista llegada de 1,5 millones de refugiados en 2015 causó una crisis interna que se intentó atajar con medidas como la suspensión de algunas de las provisiones de Schengen. Entre ellas destacaron el cierre de fronteras o el establecimiento de mayores controles; el despliegue de fuerzas armadas en Macedonia para controlar a los migrantes o la verja dispuesta entre Hungría, Serbia y Croacia. La Comunidad Internacional se hizo eco de que Europa no sabía cómo gestionar la crisis (Riordan, 2017, p.89).

Las numerosas muertes en el Mediterráneo de migrantes que emigraban desde Turquía a Grecia (en el caso de los sirios) y desde Libia a Italia, acapararon titulares y portadas. Muchos analistas que temían el recrudecimiento de la crisis durante 2016 y que este pudiese resquebrajar la solidez del proyecto europeo, culparon a Merkel por su oferta pública de acoger refugiados sirios. Sin embargo, la crisis remitió. Algunos motivos fueron el cierre de la ruta migratoria por los Balcanes o el acuerdo firmado entre la Unión Europea y Turquía (Riordan, 2017, p.90). Por un lado, Turquía frenaría la salida de migrantes a través de sus fronteras y aceptaría la devolución de migrantes sirios que llegaran ilegalmente a Grecia. Por otro, la UE acogería a un migrante de los campamentos de refugiados por cada devolución, subvencionaría 3.000 millones de euros para mantener los campamentos de refugiados en Turquía y, en otro orden de cosas, la Unión Europea concedería acceso sin visado a los ciudadanos turcos y aceleraría el proceso de admisión de Turquía en la UE (Blanco, 2018). A pesar de la lluvia de críticas recibidas por parte de numerosas ONG de Derechos Humanos, el convenio siguió negociándose, pero la Unión Europea no cumplió todas las cláusulas del acuerdo. Desembolsó la cifra acordada, pero los turcos no recibieron el acceso sin visado a la zona Schengen, debido, en parte, a la creciente asociación popular de estos países con el terrorismo islámico (Martínez, 2017, p.151). Este hecho, lejos de beneficiar el avance en la gestión de la crisis migratoria, aumentó la hostilidad hacia los migrantes en Europa.

### **3.1. Teorías críticas**

Tras repasar la perspectiva más común desde la que se aborda la crisis de los refugiados en este apartado se introduce la visión y misión de las teorías críticas en Relaciones Internacionales. Aunque de gran utilidad técnica, ni las cifras ni mucho menos las negociaciones mencionadas retratan en profundidad la tragedia que aún se vive en la costa mediterránea. Tampoco se ha analizado en profundidad qué se esconde tras el rechazo hacia el migrante o la indiferencia con que gran parte de la población europea percibe en su día a día un sufrimiento que, aunque cercano, le es ajeno. Contraria a esta posición y discurso, fueron muchas las teorías que desde un punto de vista académico, especialmente a partir de las décadas de los 80 y 90, trascendieron este enfoque descriptivo y comenzaron a investigar desde una óptica quizá mas cercana a la filosofía y la sociología (Barbé, 2007, p.84).

Frente a las tesis racionalistas, centradas en la gestión de los procesos de globalización o gestión de las nuevas amenazas a la seguridad, las teorías posmodernas invitan a la autorreflexión y llevan las Relaciones Internacionales hacia el terreno de la filosofía del conocimiento. Así, los académicos pertenecientes a esta tendencia conciben el trabajo teórico como un proceso intersubjetivo que cumple funciones ideológicas. Se alejan del antiguo eje de estudio conflicto-cooperación para centrarse en la naturaleza y potencial de la relación poder-conocimiento (Barbé, 2007, p.84). Para estos autores, el impacto de las crisis humanitarias y migratorias repercute en los procesos identitarios de las víctimas y poblaciones de acogida y es digno de ser estudiado. Son muchos los pensadores contemporáneos que como Peter Berguer y Thomas Luckman, Michael Foucault, Chantal Mouffe o Achille Mbembe, dedican sus escritos a investigar sobre qué se sustenta el orden social establecido en vez de limitarse a describir y medir la eficacia de los procesos que lo rigen. Temáticas como la construcción de sociedades e identidades, las relaciones de poder ocultas en el lenguaje o la formación de nuevos espacios políticos, se volvieron comunes tras la irrupción de las teorías críticas en el debate teórico (Barbé, 2007, 85).

Por su parte, la relación entre estética y política ha sido y es un tema recurrente en la obra de muchos autores críticos contemporáneos. La estética, entendida aquí en sentido amplio, se aleja de la concepción modernista del arte como sinónimo de perfección formal, y toma una significación aplicable a todos los ámbitos de la vida. Para autores

como Benjamin Walter, “el arte por el arte”, “absolutamente autónomo que se preocupa sólo por sí mismo” o lo que Adorno denomina “el trabajo (de arte) que no quiere nada más que existir” (Citado en Paredes, 2009), presenta ciertos peligros por su carácter autorreferencial. Establece así un primer vínculo entre estética y política, al relacionar la tecnificación de la materia con el fascismo político (Paredes, 2009). Jacques Rancière, argumenta que arte y política no son dos realidades separadas, sino dos formas de división de lo sensible relacionadas entre sí por su propia naturaleza antagónica<sup>1</sup> (Rancière, 2004). Mouffe alude al potencial liberador y democratizador del arte. Su capacidad de construir nuevas subjetividades y espacios de deliberación, lo convierte en una disciplina politizada enfrentada al orden hegemónico (Mouffe, 2007). En esta línea, Claire Bishop compara la crítica al objeto artístico y el deseo de acortar la distancia entre arte y público y entre arte y vida, a la urgencia de una mayor participación y democratización de las instituciones existentes (Bishop, 2012). En definitiva, el arte es político en la medida que reconfigura del espacio público y visible (Rancière, 2004).

Los historiadores y críticos de arte recurren continuamente a estos pensadores contemporáneos para teorizar sobre el simbolismo de las obras artísticas y el discurso que las rodea. Incluso ensayos de destacados pensadores como Noam Chomsky, Antonio Negri, Peter Sloterdijk y Slavoj Žižek consideran el nuevo papel del ciudadano en la nueva democracia performativa<sup>2</sup>, término derivado de una concepción estética de la política (Weibel, 2014). Al aceptar como premisa la relación entre lo sociológico, lo político, lo filosófico y lo artístico, según Brian Holmes, “*art can offer a chance for society to collectively reflect on the imaginary figures*”; y añade: “*it depends upon for its very consistency, its self-understanding*” (Citado en Mouffe, 2007). Entonces, ¿por qué no plantear el arte como un nuevo espacio o herramienta crítica a tener en cuenta en el debate de las Relaciones Internacionales?, ¿por qué no explorar las posibilidades de este lenguaje alternativo en la disciplina internacional?

### **3.2. Principales autores y recursos consultados**

En materia de Relaciones Internacionales los principales autores y recursos utilizados han sido el manual *Relaciones Internacionales* Esther Barbé (2007), *Derecho*

---

<sup>1</sup> Refiriéndose aquí a los enfrentamientos o antagonismos internos que caracterizan ambas disciplinas.

<sup>2</sup> Exigen la transformación de las condiciones existentes a través de acciones, manifestaciones y actuaciones en el espacio público

*Internacional de los Refugiados* de Sandra Nahimias (2001) y el *Panorama Estratégico 2017* del Instituto Español de Estudios Estratégicos (2017). La primera fuente ofrece contenido de tipo teórico (evolución histórica de la disciplina internacional, debates y posiciones teóricas en Relaciones Internacionales), la segunda una evolución del debate jurídico entorno a la condición del refugiado y sus implicaciones en el Derecho Internacional Público, y el último un informe geopolítico y estratégico global basado en los principales acontecimientos y conflictos políticos que marcaron 2016.

En el campo de las Ciencias Sociales y la Teoría política contemporánea, destacan las aportaciones de autoras como Chantal Mouffe (2007) en *En torno a lo político* o *Artistic Activism and Agonistic Spaces*, y del filósofo contemporáneo francés Jacques Rancière (2004) en *El giro ético de la estética y la política* o la obra del camerunés Achille Mbembe (2006) titulada *Necropolítica*. También se menciona el trabajo de Benjamin Arditi (1995) en *Rastreado lo político* y se toma como base conceptual el trabajo de Peter Berguer y Thomas Luckman en *La construcción social de la realidad*.

De cara al análisis artístico y como base teórica para analizar la obra de los artistas propuestos se utilizará el libro editado por Paloma Blanco (2011), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, los comentarios de Nelly Richard (2003) en *Lo político y lo crítico en el arte* y los escritos de la artista y ensayista Suzanne Lacy (1995) en *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Mientras que los trabajos de las dos primeras permiten repasar la evolución del arte político, Lacy analiza al artista político y propone un modelo para comprender mejor su obra.

#### **4. OBJETIVOS Y PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN**

El presente Trabajo Fin de Grado se ha planteado en torno a los siguientes objetivos y busca responder a las preguntas de investigación expuestas a continuación.

##### **Objetivos:**

1. Explorar las posibilidades discursivas de las obras de arte.
2. Plantear que el arte constituye un espacio político más desde el que es posible elaborar una o varias respuestas críticas relevantes.
3. Encuadrar este espacio en alguno de los paradigmas de las ciencias sociales: dentro del discurso anti-racionalista de las teorías críticas como un lenguaje más capaz de transmitir aquello que las palabras por sí solas no pueden.

4. Justificar los dos postulados anteriores a través de un análisis comparativo de caso.

**Preguntas de investigación:**

1. ¿Qué es lo político y qué lo diferencia de la política?
2. ¿Qué se entiende por arte político? ¿Cómo ha evolucionado este arte? ¿Plantea el mundo del arte una respuesta homogénea ante los problemas políticos y sociales?
3. ¿Son los artistas que se van a comparar (Ai Weiwei y Doris Salcedo) artistas políticos? ¿Qué tipo de respuesta plantean a la crisis de los refugiados siria a través de su obra?
4. ¿Constituye el arte una forma más de respuesta política a tener en cuenta en Relaciones Internacionales o trabaja en favor del propio beneficio del artista y el sistema del arte?

## **5. METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN**

Este trabajo de investigación plantea una metodología basada en el estudio de caso. Ante la falta de literatura que explore las posibilidades discursivas de las obras de arte como herramienta crítica en el ámbito de las Relaciones Internacionales, el estudio de caso parece un método adecuado para encontrar nuevas formas de enfocar y entender la realidad, en este caso bajo la mirada del arte. Aunque ni el tema de los refugiados ni el del arte político son nuevos, la inserción de este arte político como voz alternativa o crítica en Relaciones Internacionales no se ha planteado hasta la fecha. Por eso, esta línea de investigación puede considerarse hasta cierto punto novedosa. El contenido se basa en una revisión de la literatura disponible perteneciente a tres ámbitos:

1. *Relaciones Internacionales*. La revisión de la literatura busca encontrar un vacío de investigación en el ámbito de las Relaciones Internacionales. Desde su creación, las teorías racionalistas han tenido mayor peso en el debate internacional, aunque el paradigma parece estar cambiando. Los postulados reflectivistas, más o menos radicales, tienen cada vez mayor importancia teórica.
2. *Ciencias Sociales y Políticas*. Las teorías críticas que se introdujeron en el debate de las disciplina internacional en torno a la década de los 80 nacieron en el seno del debate de las ciencias sociales y políticas. Por este motivo analizar las tendencias teóricas de estas disciplinas puede ayudar a predecir y justificar postulados teóricos en otros campos. La relación entre estética y política es un tema cada vez más recurrente en este tipo de investigaciones. Es preciso justificar

y explorar este vínculo teórico a fin de determinar las posibilidades discursivas del arte.

3. *Arte*. Es necesario testar la madurez de la disciplina artística de temática política, así como sus posibilidades discursivas. La revisión de su evolución durante las últimas décadas, permite comprender el contexto actual de este tipo de arte y facilita el análisis de la obra de los artistas contemporáneos seleccionados.

Este trabajo utiliza una metodología cualitativa que busca generar teoría a partir de una serie de proposiciones extraídas de un cuerpo teórico multidisciplinar. La investigación es descriptiva, en cuanto a que busca definir los elementos clave que definen la validez del arte político como herramienta crítica. La información utilizada se ha obtenido de fuentes diversas como artículos académicos, manuales de referencia, ensayos, prensa, galerías de arte y museos, entrevistas y críticas artísticas.

Resulta imposible llevar a cabo un estudio en profundidad de todas las obras mencionadas en el apartado *El arte como ejemplo de respuesta ante la crisis de los refugiados*, puesto que cada obra y artista representan todo un universo de interpretación discursiva y artística que es imposible abordar en este trabajo por motivos de extensión. Por ello, para el análisis de casos (muestra teórica) se han seleccionado dos artistas consolidados de reconocido prestigio que demuestran a lo largo de su trayectoria artística un gran interés por la temática política o lo político y que dedican alguna de sus obras a la crisis humanitaria siria: Ai Weiwei y Doris Salcedo. El formato plantea así un estudio comparativo de caso en el que tras repasar la evolución, tanto espacial como epistemológica, del arte político de las últimas décadas, y establecer un pequeño esquema de clasificación del artista político. Se busca justificar la validez de las obras de Weiwei y Salcedo como críticas políticas alineándolas con discursos ya existentes.

## **7. EL ARTE DE “LO POLÍTICO”**

El objetivo de este apartado es establecer un marco teórico para la interpretación del *arte de lo político*. En primer lugar, es necesario explicar qué se entiende por *lo político* y qué lo diferencia de la política. Una vez explicado este concepto, las secciones posteriores buscan sentar las bases del arte como instrumento de crítica política. En segundo lugar, se expone la evolución histórica de este tipo de arte de acuerdo con Paloma Blanco, para justificar la madurez de esta disciplina artística y vincularla con el desarrollo

de otras materias como las Ciencias Sociales o las Relaciones Internacionales. Por último, se presenta el modelo de Suzzane Lacy, un esquema de clasificación del artista político en función de su estilo de respuesta artística.

### 7.1. El concepto de “*lo político*”

La literatura ofrece numerosos trabajos dedicados a la conceptualización de lo político y al estudio de sus diferencias y similitudes con la política. Según Ardití, lo político tiene su origen en la desaparición del perfil clásico de Estado. La pérdida del monopolio estatal de la política y la aparición de diversos sujetos con voluntad de reivindicación política, con o sin Estado, con o sin contenido estatal, fue precondition para la existencia de lo político. (Arditi, 1995). Tras revisar diversas fuentes y para simplificar el estudio de este concepto, en esta sección del marco teórico se analizan las siguientes variables: la oposición amigo-enemigo, lo hegemónico, el poder y las esferas pública y privada.

Cualquier referencia a lo político designa una forma de enfrentamiento. La existencia de una “dimensión antagónica” (Mouffe, 2011) , una “oposición amigo-enemigo” (Schmitt, 1984) “un conflicto”, “un enfrentamiento”, “una lucha ontológica de contrarios” (Arditi, 1995) representa una condición necesaria para que se de lo político, entendido como algo distinto a la política. Además esta oposición debe entenderse como un enfrentamiento grupal que se traduce en una división de los espacios de debate entre *amigos y enemigos*, amigos y adversarios, en definitiva, un *nosotros* y un *ellos*.

Para Chantal Mouffe, otro componente clave de lo político es la hegemonía, entendida como aquella parte del antagonismo que prevalece frente a la otra. Por tanto, lo que se considera el orden natural de las cosas es, en realidad, el resultado de la sedimentación de prácticas hegemónicas (Berguer & Luckmann, 1967). La autora critica el sentimiento racional e individualista de lo que ella denomina la corriente hegemónica liberal y la premisa neo-liberal que reduce lo político a la política entendida en sentido técnico. La barrera entre lo social y lo político es inestable y requiere de continua renegociación. Sin embargo, tacha la idea neoliberal de simplista, puesto que considera imposible alcanzar un consenso universal basado únicamente en la razón (Mouffe, 2011). La naturaleza de lo político tiene un carácter ambiguo, fluido y ubicuo, que lo distancia de la naturaleza empírica de la política. En este sentido no puede ni debe circunscribirse

a un conjunto de instituciones y prácticas que lo clasifiquen en un sector concreto o en un ámbito central, sino que está íntimamente ligado a lo social y puede instalarse en todas las facetas de la vida humana. Por este motivo, Arditi llega a afirmar que aunque no todo es político, todo es politizable (Arditi, 1995).

El arte puede jugar un papel decisivo en la lucha contra el poder hegemónico del capitalismo (Mouffe 2007). De nuevo, la forma de concebir este poder dependerá en gran medida del autor en cuestión. Quizá dos de las posiciones más relevantes para este trabajo son las de Michael Foucault y Achille Mbembe. Por un lado, Foucault denomina a este poder *biopoder*, un mecanismo de control de todas las facetas de la vida del individuo. Antiguamente el poder soberano se basaba en la capacidad de dar muerte al súbdito/ciudadano, mientras que en la actualidad se basa en la capacidad de gestionar la vida, hacerla crecer, organizarla y optimizarla. El bienestar de la población y la sumisión corporal y sanitaria de sus ciudadanos se convierte en el nuevo objetivo y vehículo de acción de la biopolítica (Giraldo, 2008). Por su parte, Mbembe da la vuelta a la idea del *biopoder* foucaultiano. Así, el *necropoder* controla la vida también a través del control de la muerte. La noción de ser humano propia del capitalismo ha provocado que las personas ya no se conciben como seres irremplazables, inimitables e indivisibles, sino que son reducidas a un conjunto de fuerzas de producción fácilmente sustituibles. La mercantilización de la vida la convierte en algo susceptible de ser desechado. La soberanía se convierte en poder y la capacidad de decidir quién puede vivir y quién debe morir (Mbembe, 2006). Todo esto termina por deshumanizar y aniquilar la moralidad de las sociedades. Frente a los diversos mecanismos de control y alienación de la capacidad crítica, Rancière teoriza sobre el potencial liberador del arte, que se convierte “una nueva configuración de eso común, subvirtiendo los antiguos modos de ser, de hacer y de decir que definían lo público y compartido” (Rancière, 2004).

## **7.2. De la consigna racionalista neoliberal a las neovanguardias y la politización del arte contemporáneo**

La cita de Ricardo Piglia con que la teórica cultural, crítica y ensayista Nelly Richard abre su escrito *Lo político y lo crítico en el arte*, es quizá una buena introducción a este apartado, puesto que representa la esencia de la neovanguardia artística y de la regeneración del arte político:

*Podríamos ver, entonces, a la vanguardia como una respuesta política, específica, al liberalismo; una respuesta a la idea del consenso y el pacto como garantía del funcionamiento social, la noción de representación y de mayoría como forma de legitimidad. La vanguardia vendría a cuestionar estas nociones, con su política de la secta, de intervención localizada y secreta, con su percepción conspirativa de la lógica cultural y de la producción del valor, como una guerra de posiciones (...) Eso explica, creo, lo que podemos llamar la reacción postmoderna, la crítica a la vanguardia que deriva obviamente del triunfo del liberalismo. Si hay un renacimiento del liberalismo hay crisis de la vanguardia y todos retroceden hacia el mercado y las instituciones establecidas. (Ricardo Piglia, Teoría del complot, citado en Richard, 2003).*

La década de los 70 marcó el fin del auge del racionalismo. Los debates pertenecientes al ámbito de las Ciencias Sociales y la Teoría Política se convirtieron en referentes para el resto de disciplinas. A partir de los años 70, aunque especialmente durante los 80 y los 90, tanto las Relaciones Internacionales como el Arte se reorientaron bajo la influencia de nuevas voces alternativas y teorías críticas. Así, frente al positivismo nació el pospositivismo en Ciencias Sociales; frente al racionalismo surgió el reflectivismo en Relaciones Internacionales y frente al modernismo artístico apareció la corriente posmodernista. Los nuevos autores y artistas alternativos comenzaron a denunciar la pérdida de profundidad epistemológica y necesidad de autorreflexión de los campos del saber (Barbé, 2007; Richard, 2003).

En Relaciones Internacionales, la identidad se convirtió en la variable central de estudio para los autores reflectivistas. Frente a los racionalistas, las voces alternativas conciben el trabajo teórico como un proceso intersubjetivo que cumple funciones ideológicas. Los autores asumen el papel de intérpretes y buscan relaciones de poder ocultas en el lenguaje. Asimismo, niegan su calidad de científicos objetivos y consideran imposible establecer una diferencia clara entre el sujeto que estudia y el sujeto de estudio. Rechazan el carácter descriptivo-explicativo del debate racionalista y el objetivismo en la medida de sus resultados (Barbé, 2007, p.84)

Para Esther Barbé, tres son las principales teorías que se integran en este bloque. En primer lugar, para la teoría crítica, la realidad no se describe sino que se construye. La misión del científico social no es describir sino cambiar el mundo (p.85). Se establece aquí una clara distinción entre sujeto y objeto que no existe en otras teorías. En segundo lugar, el Posmodernismo busca concienciar a los científicos sociales de las “prisiones

conceptuales” (p.87) en las que se desenvuelven y propone investigar cómo están constituidos el conocimiento, la verdad y el significado. Para algunos autores, deconstruir y dudar de toda narración, constituye el núcleo de interés de la investigación posmodernista. Por último, el Constructivismo social de mediados de los 80 considera el lenguaje y el significado las variables centrales del proceso de creación de identidades<sup>3</sup> e intereses. La realidad es el resultado de un proceso intersubjetivo que se ha legitimado con el paso del tiempo. Esto afecta tanto al pensamiento como al sistema de normas que rige cada sociedad. Para Alexander Wendt, autor constructivista de referencia, las instituciones tienen el poder de transformar los intereses de los estados al proporcionar estándares de comportamiento, que una vez interiorizados se convierten en legítimos (p.91).

Todos estos elementos de cambio, aunque aplicados al funcionamiento del Sistema Internacional en el caso de las Relaciones Internacionales, se repiten en otras disciplinas. Tanto es así que, igual que el científico en Relaciones Internacionales, el artista se convierte para la neovanguardia en un actor politizado más, capaz y hasta cierto punto obligado a influir en el mundo que le rodea (Barbancho Rodríguez, 2014). Contra este “deber” de acción arremeterán autores que, como Jacques Rancière, consideran que la sobrepolitización/ideologización de la política y la estética dinamitan el verdadero propósito y autenticidad de ambos campos. Así, en su escrito *El giro ético de la estética y de la política*, Rancière afirma que “el carnaval posmoderno apenas ha sido la cortina de humo que oculta la transformación del segundo modernismo en una ‘ética’ que ya no es una versión suavizada y socializada de la promesa estética de emancipación, sino su pura y simple reversión, vinculando lo propio del arte no ya a una emancipación por venir, sino a una catástrofe inmemorial e interminable” (Rancière, 2004).

En clave histórica, el posmodernismo o la neovanguardia, término acuñado por la autora chilena Nelly Richard, comienza a ganar importancia durante la década de los 70. La elección del término, lejos de ser casual, designa la “avanzada” de un cuerpo selecto que abre camino a las tropas encargadas de invadir el territorio. Para la autora, “las esferas políticas, pero sobre todo las esferas culturales (artísticas e intelectuales) se apropiaron del término ‘vanguardia’, en la historia del modernismo, para nombrar lo adelantado y

---

<sup>3</sup> Entendida como aquellos principios y valores compartidos, percepciones del mundo, marcos histórico-culturales y mecanismos de interiorización.

precursor de prácticas que ‘abren camino’ bajo el signo rebelde de una batalla contra la tradición y las convenciones” (Richard, 2003, p.15). Además, añade el prefijo *neo-* para destacar su voluntad de repolitizar el arte desde un imaginario de crisis y fractura a nivel ideológico y estético.

Respecto a sus características distintivas, en lo formal, la neovanguardia se caracteriza por la experimentación antiacademicista, su acento no conciliador, intransigente, e incluso, la sobreactuación discursiva. En lo material, el posmodernismo politiza lo estético y se convierte en un elemento cuestionador de lo político. Así, el arte funda su propia esfera pública de oposición. Según Richard, con esta tendencia renace “la consigna vanguardista arte/vida y arte/política para expresar el deseo de reintegración del arte en el *continuum* de la existencia, buscando trascender la mediación de los códigos en la inmediatez de lo real.” (Richard, 2003, p.32)

La autora Paloma Blanco (2011) en *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa* propone dos líneas genealógicas para estudiar la evolución del *arte de lo político* en Estados Unidos. Por un lado, menciona la espacialidad entendida como espacio físico y por otro, una visión activista de la cultura. Tanto Ai Weiwei como Doris Salcedo se nutrieron de una u otra forma de la escena de la vanguardia artística estadounidense. Como se tratará en estudio de caso posterior, muchas de las técnicas empleadas por estos artistas ya se utilizaban desde hace décadas y nacieron con el fin dar un nuevo significado a la utilización del espacio o poner el foco en ciertas temáticas. En definitiva, para ampliar y explorar nuevos espacios (físicos e ideológicos) de expresión.

En primer lugar, la conceptualización de la espacialidad, entendida como utilización artística del espacio público, se fue haciendo más compleja y multidimensional a medida que la corriente posmoderna se fue consolidando. El artista da cada vez más importancia a la significación del emplazamiento en que sitúa su obra y a la participación del público como una parte más de la misma. Desde esta perspectiva, se puede observar una evolución de la utilización del espacio artístico desde el conocido como *cannon in the park*<sup>4</sup> de Judith Baca anterior a los 60; pasando por el denominado “arte cívico” de los 70, para converger, en los 80, con una corriente artística más activista.

---

<sup>4</sup> Glorificación de espacios comunes relevantes para la historia nacional. Su tinte nacionalista excluye a aquellos grupos de población tradicionalmente discriminados por la sociedad norteamericana de la época.

A partir de los 60, el área urbana se convirtió en el nuevo museo o espacio de exhibición. Los espacios exteriores y al aire libre acogieron cada vez más obras de arte. El potencial de esta tendencia para realzar y revalorizar estos espacios movilizó a empresas e instituciones a patrocinar este tipo de arte. Así, en 1967 se crearon los primeros programas de subvenciones del NEA (Fundación Nacional para las Artes) bajo el nombre de Art in Public Places. La creciente participación de las instituciones en la financiación del arte en espacios urbanos dio paso, a finales de los 60 y principios 70, al conocido como “arte cívico”. Se alcanzó un consenso respecto a la subvención pública con apoyo de inversores privados. El NEA ganó protagonismo como principal impulsor de la salida del arte del museo y la inauguración de festivales, reuniones y lugares de asamblea. Aunque de temática más orientada hacia historia del arte que a la propia ciudad o cultura de sus habitantes, el arte cívico se adentra cada vez más en el terreno de la esfera pública (Blanco, 2011).

Durante los 80 la disciplina maduró y se consolidó. Por un lado, se estableció una distinción entre el *arte público* (Ej.: una escultura en un espacio público) y arte *en los espacios públicos* (también llamado *sitespecific*) más interesado en las connotaciones históricas, ecológicas y sociológicas de la localización elegida para la obra; por otro, aunque mantuvo su aspecto formalista, su temática, medios e intencionalidad se asemejaron cada vez más a los de otras teorías críticas. El arte comenzó a trabajar para poner voz a grupos discriminados (personas sin hogar, mujeres, sindicatos), adoptó nuevas formas de creación (actividades colaborativas y espacios de diálogo) y se dirigió a públicos más amplios buscando provocar una respuesta informada por parte de la comunidad (Blanco, 2011).

La segunda línea genealógica se centra en la evolución del papel e intencionalidad del artista y la obra. Frente a la concepción de la figura del artista modernista como genio aislado, libre y autosuficiente, independiente del resto de la sociedad, surgió, en torno a los 70, el activismo cultural. Contra la reducción modernista del público a un mero observador de obras mercantilizables (separación entre sujeto-objeto), para Brian Wallis, el activismo cultural buscaba implicar al público y promover el cambio social a través de medios culturales. Se produjo así una repolitización del arte que dio lugar al nacimiento de formas culturales híbridas entre el mundo del arte, el activismo político y la organización comunitaria (Blanco, 2011).

En los 50 el arte conceptual planteó que el significado de una obra de arte residía en los procesos intelectuales de su creación más que en el objeto autónomo resultado del mismo. También desafió las convenciones de galerías y museos a través de nuevos experimentos creativos como los *happenings*<sup>5</sup>. Entre finales de los 60 y principios de los 70 surgieron dos nuevas tendencias muy representativas de este periodo. Por un lado, el *performance art*<sup>6</sup> adoptó algunas consignas conceptuales como la desmaterialización de la obra, aunque incorporó la presencia, entendida como la participación corpórea del artista y a veces del público, en la composición de la misma. Por otro, el arte feminista bajo la consigna de "lo personal es político", vio en el arte una potencial herramienta política para la revelación personal. La politización de lo personal se convirtió en un proceso de autoestima y autoconciencia cuyo primer objetivo era entender e iluminar las visiones sociales por medio de las historias personales, para después transformar la cultura. Estos artistas, también llamados *community artists* por su gran implicación directa con las comunidades y poblaciones, se convirtieron en comunicadores y desarrollaron un lenguaje artístico cercano que hizo de puente entre diversas culturas. Muy criticados por el *establishment*, se aproximaron cada vez más al concepto del activismo cultural (Blanco, 2011).

Durante los 80 tuvo lugar el auge del activismo cultural y la crítica de la representación. Esta década asistió a la convergencia de las dos líneas genealógicas planteadas hacia un arte más efectivo, en lo que a visibilización y concienciación se refiere, y más cercano a los intereses sociales (Lacy, 1995). La igualdad racial, la lucha de las minorías sociales y crisis contemporáneas en lo que a la salud y la ecología se refiere (el SIDA, la contaminación y la destrucción medioambiental) fueron algunas de las temáticas más recurrentes. También fue una época de grandes intercambios internacionales artísticos y literarios. Bajo la máxima de "lo geográfico es político" muchos artistas manifestaron la dimensión internacional de los grandes problemas de la humanidad (Blanco, 2011).

---

<sup>5</sup> Los *happenings* son manifestaciones artísticas que se caracterizan por la participación espontánea del público en acciones de diversa índole.

<sup>6</sup> De acuerdo a la Tate Modern de Londres las *performance* son obras que se crean a través de acciones realizadas por el artista u otros participantes, que pueden ser en vivo o grabadas, espontáneas o con guiones.

Al uso de estrategias provocadoras, como el teatro de guerrilla<sup>7</sup>, la instalación o la tergiversación, se sumó el poder de los medios de comunicación de masas. Cada vez más desarrollados y seguidos por el público, se convirtieron en un buen vehículo para transmitir el mensaje de estos artistas. Todo esto supuso el fin del espacio físico como único lugar de la interacción social. La experiencia contemporánea de la realidad pasó a construirse y configurarse a través de los medios de comunicación. Las nuevas posibilidades e incógnitas que planteó el auge de los medios de comunicación de masas llevó a activistas como David Avalos a cuestionarse el nuevo sentido de lo que es público: “Vemos el espacio público como algo a través de lo que se pasa, no como un lugar donde congregarse... ¿Se está evaporando el espacio frente a nuestros ojos?” (Citado en Blanco, 2011).

Para la historiadora y activista Nina Felshin, el uso de estos medios, así como del lenguaje que los acompaña, ayudó a los artistas a subrayar la intensa ideologización y parcialidad observable en las representaciones contemporáneas de la realidad. La batalla del artista activista se encuentra en el ámbito de la comunicación y la producción de signos. Así, el artista se transforma en un manipulador de signos más que en un creador de objetos de arte. Mientras tanto, el público se convierte en un lector activo de mensajes codificados y abandona su anterior papel de “observador pasivo de la estética” o “consumidor de lo espectacular” (Blanco, 2011). En definitiva, las tendencias de los 80 buscaron poner de manifiesto el funcionamiento de los mecanismos de opresión y del poder dominante en la vida cotidiana a través de una exposición completamente anárquica, que descontextualiza y muestra cómo las diferentes ideologías nos posicionan y nos pervierten como sujetos del discurso. Las relaciones de poder en el lenguaje se convierten, al igual que para la disciplina internacional, en un foco de interés para el activismo cultural de la época.

Sin embargo, pronto surgieron las críticas sobre la sobrecodificación, la información y la contradicción que entrañaba la aceptación de la crítica de este nuevo arte posmoderno. Por un lado autores como el, también artista y activista, Avram Finkestein consideraron la excesiva codificación del mensaje como excluyente y elitista, ajena al gran público, que servía en realidad a los patrones del arte. En esta misma línea, Donald

---

<sup>7</sup> El término Teatro de Guerrilla surgió en 1965 tras la publicación del manifiesto *Guerrilla Theater de Ron Davis*. Implica el uso del teatro como medio para la protesta política.

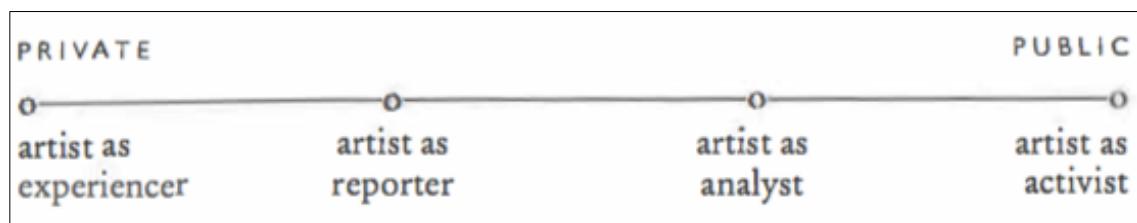
Kuspit señaló el peligro de que estas obras cayesen en manos de un *gallery leftism* o izquierdismo de galería, para quienes la identidad política en la esfera artística dista considerablemente de la adoptada en el mundo real. Así el arte quedaría aislado de los problemas reales y del público objetivo. En ambos casos, lo que en un principio se muestra como una crítica a la institución del arte y a sus lenguajes, termina por ser absorbido por el mundo del arte establecido y las obras adquiridas por influyentes coleccionistas e importantes museos a altos precios. Para este sector de la crítica, muchos artistas posmodernos acaban formando parte de la cultura dominante que buscan desafiar (Blanco, 2011).

Frente a un arte público comprometido, codificado y, hasta cierto punto, absorbido por las instituciones culturales, de cara a la década de los noventa se plantea la necesidad de una vuelta a la protesta pública y a la acción directa. De los años 2000 en adelante, la masificación del uso de internet y la creación de las redes sociales, ha dado lugar a nuevas posibilidades y retos para esta forma de activismo, que seguirá buscando llegar a públicos cada vez más amplios intentando, o eso afirman sus integrantes, mantener la autenticidad propia del artista activista comprometido con su realidad social.

### **7.3. El modelo de Suzzane Lacy o cómo encuadrar al artista de lo político**

El análisis de la evolución del arte a través de las distintas épocas aporta información insustituible para su estudio y comprensión. Desde un enfoque ciertamente marxista el arte no puede entenderse sino como un constructo relacionado con los procesos históricos (Barbancho, 2014). Más allá del grado de acuerdo o desacuerdo con esta opinión, parece evidente que la evolución histórica del binomio arte-sociedad ayuda al estudiante o académico a comprender el porqué del surgimiento de nuevas tendencias artísticas o las preocupaciones y necesidades de artistas y público en determinadas épocas. Los artistas que se analizan a continuación (Ai Wei Wei y Doris Salcedo), vivieron y se nutrieron durante algunos años de la escena artística de vanguardia estadounidense de los ochenta, como ya se ha mencionado. En el apartado anterior se ha revisado la evolución del arte de lo político desde finales de los 60 a fin de detectar los principales rasgos que caracterizan al arte político de la segunda mitad del siglo XX. Sin embargo, parece que aún falta una herramienta que permita analizar en profundidad al artista político.

En esta última sección del marco teórico se expone el modelo de Suzzane Lacy (1995). La propuesta de esta artista, crítica y activista, ofrece un análisis del rol que pueden tomar tanto el artista como el público en función de su grado de implicación como actores politizados. En este apartado se menciona el esquema de análisis que hace referencia al grado de politización del artista en función de su impacto en las esferas pública y privada. El modelo contempla cuatro tipos de artistas que se sitúan en distintos puntos del espectro privado-público:



*Fuente: (Lacy, 1995)*

Para Lacy, un artista en cualquiera de sus épocas puede operar en un punto diferente del espectro o quizás desplazarse entre distintas posiciones.

En primer lugar, el trabajo del artista experimentador está imbuido de subjetividad y empatía. En las prácticas artísticas que tienen lugar en terreno de la experiencia, el artista actúa como “antropólogo subjetivo” y penetra en el dominio del otro. Gracias a su propia experiencia, con diversas personas y en distintos lugares y situaciones, el artista elabora un informe desde su propia interioridad. El creador se convierte en el medio para la experiencia de otros y la obra en una metáfora de dicha relación (Lacy, 1995).

La autora investiga así la capacidad y potencial de mediación e interacción que los artistas visuales tienen en la agenda pública y valora cómo estas capacidades les permiten relacionarse con públicos más amplios. Afirmar además que aunque se tiende a clasificar la subjetividad como algo apolítico, una de las contribuciones más importantes del pensamiento feminista fue el considerar que la experiencia individual tiene unas profundas implicaciones sociales. El artista se convierte en el medio de expresión de un colectivo social a través de un profundo acto de empatía. Reconoce a esta práctica un gran potencial de visibilización y la presenta como algo que el artista experimentador puede ofrecer al mundo (Lacy, 1995).

En segundo lugar, el artista informador recopila información y la hace accesible a otros. Para Lacy, el artista puede reflejar (*reflect*) o informar (*report*) en función de la intencionalidad del contenido de su obra. Así, informar supondría una selección intencionada del contenido mientras que reflejar se limitaría a exponer sin filtro la información al público. Sin embargo, cualquier imagen no basta para contar una historia. La imagen tiene que representar muy bien el significado de lo que se pretende transmitir. Es aquí donde entra en juego la capacidad de narración del artista en cuestión. Al seleccionar cierta información y descartar otra, el artista no solo informa, también persuade. Según Suzzane Lacy, después de la experiencia, viene la revelación y esta, es siguiente paso hacia la empatía y concienciación colectivas (Lacy, 1995).

En tercer lugar, la autora se refiere al artista como analista. Frente a las dos posiciones ya explicadas, que se basan en mayor medida en las capacidades intuitivas, receptivas y experimentadoras del artista, la labor del artista analista lleva consigo un trabajo más propio de actividades intelectuales. Al analizar situaciones sociales a través de su práctica artística el creador debe desarrollar ciertas habilidades asociadas al trabajo de las ciencias sociales, el periodismo de investigación o la filosofía. Su objetivo es desviar nuestra apreciación estética hacia la valoración de la forma o el significado de sus construcciones teóricas. Desafían las convenciones de belleza y sustituyen el énfasis en la imaginería visual por el texto verbal en la obra. Esta tendencia hereda parte de su esencia del arte conceptual de los 60 en el que el valor reside en cómo se desmaterializa el objeto artístico y cómo se “rematerializa” en el mundo de las ideas (Lacy, 1995).

Por último, para el artista activista la práctica artística se contextualiza en situaciones locales, nacionales o globales, y el público se convierte en participante activo. El artista se convierte en un catalizador para el cambio. Opuesto a las prácticas estéticas del artista individualista y aislado, el creador se declara como un ciudadano más que ve en el activismo artístico la oportunidad de influir en la agenda pública, en colaboración con la gente, y a partir de una comprensión de los sistemas y las instituciones sociales. La producción de significados debe ser consensuada con el público puesto que busca desafiar la supuesta pasividad de este. Por tanto, en esta modalidad artística la interacción del público y las interpretaciones que de esta se deriven juegan un papel fundamental (Lacy, 1995).

Los efectos de las obras políticas de los cuatro tipos de artistas expuestos, trascienden el espacio destinado a la exhibición. Alcanzan un público que experimenta o conoce la creación a través de informes, documentación u otro tipo de formatos a los que tiene acceso. Aquí se incluirían aquellas personas que entran en contacto con la obra a través de la prensa, la televisión o asisten a exhibiciones documentales posteriores. Parece innegable que el poder de los medios de comunicación de masas e internet ha cambiado la forma de visibilizar e informar a la audiencia. Frente a los sectores de la crítica más partidarios del modelo modernista, Suzzane Lacy argumenta su obsolescencia en el contexto de un mundo multicultural, global e interconectado en el que los nuevos artistas buscan, como siempre han hecho, nuevos roles y formas de expresión adaptadas a nuestro tiempo.

## **8. EL ARTE COMO EJEMPLO DE RESPUESTA ANTE LA CRISIS DE LOS REFUGIADOS**

En el estado de la cuestión de este trabajo se han repasado las perspectivas desde que se ha abordado la noción del refugiado en relaciones internacionales. Sin embargo, previo a comenzar el estudio de caso, es necesario repasar cómo el arte ha respondido a este tipo de crisis. Aunque por limitación de espacio no es posible profundizar en las obras mencionadas en este apartado, esta breve introducción previa al análisis de la obra de Ai Weiwei y Doris Salcedo puede servir como guía para continuar el estudio de la materia de investigación en el futuro.

Durante el proceso de búsqueda y recopilación de información no se dado con estudios que analicen colecciones u obras de arte dedicadas a esta temática. La producción artística dedicada a la figura del refugiado es escasa y poco conocida por el gran público. La búsqueda de este tipo de obras no resulta sencilla. Pocos son los artistas que, como el artista sirio Abdalla Al Omari o Ai Wei Wei, dediquen una parte importante de su creación a informar o concienciar al público sobre las vicisitudes de refugiados y migrantes. La mayoría de ellos ha vivido situaciones políticas complejas, como detenciones, fenómenos migratorios o el exilio. Respecto a los grandes espacios de exposición, destaca la iniciativa *Citizens and Borders* patrocinada por el MoMA de Nueva York. También la pasada edición de ARCO (2018) en Madrid reservó algo de protagonismo a la figura del refugiado con la obra Alepo de Francisco Leiro.

Desde 2015, el MoMA (Museum of Modern Art en Nueva York) acoge la exhibición *Citizens and Borders*, un conjunto de proyectos ocasionales y de corta duración que ofrecen una perspectiva crítica y creativa sobre historias relacionadas con migraciones, territorio y desplazamiento. Durante los dos últimos años el museo ha organizado exhibiciones, comentarios escritos y programas públicos como *On Permanence in Transit; A Conversation with Joseph Carens, Bouchra Khalili, and Samar Yazbek, Moderated by Bernard Haykel; and Patriot Games: Contextualizing Nationalism*. En la actualidad, el museo dispone de exhibiciones y programas en espacios físicos y digitales como: *Insecurities: Tracing Displacement and Shelter; Bouchra Khalili: The Mapping Journey Project, and One-Way Ticket: Jacob Lawrence's Migration Series and Other Visions of the Great Movement North* (MoMA, 2018) Sin embargo, ninguno de los espacios mencionados hace referencia a la crisis de los refugiados siria en concreto.

También fue destacable la participación en ARCO 2018 de Francisco Leiro con su escultura *Alepo*. El propio artista describe así su obra: “se trata de un conjunto escultórico formado por dos columnas, cada una de las cuales está atravesada entre tambor y tambor por cuatro cadáveres (...). Se llama Alepo y surgió a raíz de todas esas informaciones que veíamos por los informativos de la ciudad asediada durante la guerra de Siria, toda esa ruina blanca y esos cuerpos que salían en medio de los escombros, blancos, cubiertos del polvo del yeso de los edificios al derrumbarse, igual que cuando cayeron las Torres Gemelas” (Rodríguez, 2018). El artista de Cambados (Galicia), viajó a Madrid en los 70 para más tarde, en 1988, conocer la vorágine artística del Nueva York de finales de los 80 y principios de los 90. Tras 20 años de experiencia estadounidense, vivió muy de cerca los atentados del 11 de Septiembre. El suceso tuvo un gran impacto en la obra del artista, que se reorientó hacia un tipo de escultura más naturalista, relacionada con guerras, desgracias o cualquier asunto que atañe al ser humano o a la naturaleza y de desastres ecológicos. Alepo fue su último intento por concienciar al público sobre la tragedia siria (Rodríguez, 2018).

Para terminar, cabe destacar la obra del artista sirio Abdalla Al Omari. Nacido en 1986, aunque actualmente asentado en Bélgica, comenzó su carrera tras el estallido del conflicto en Siria. Durante sus primeros pasos trabajó con artistas sirios pioneros como Sibai and Fouad Dahdouh. En los últimos años, sus trabajos han ido ganando notoriedad

en la escena artística y su producción se ha diversificado. Algunas de sus obras más destacadas son *The Vulnerability Series* (2017) o *Charms of War* (2013). A pesar de el estudio de la obra del artista podría resultar muy interesante a la hora de analizar la respuesta del arte contemporáneo a la crisis de los refugiados, su corta trayectoria impide incluirlo como muestra teórica para el estudio de caso posterior. Sin embargo, cabe destacar que desde sus inicios su obra ha estado motivada por llamar la atención y concienciar al público sobre los horrores del conflicto sirio (Al Omari, 2018).

Como se ha mencionado, el interés a la hora de analizar a Ai Weiwei y Doris Salcedo, reside en su larga trayectoria, su reconocimiento mundial y, hasta cierto punto, en el hecho de que ofrecen respuestas artísticas muy distintas. A continuación se expone el estudio comparativo de caso de ambos artistas.

### **8.1. Ai Weiwei**

Muchas son las denominaciones empleadas por la crítica para referirse al artista disidente chino Ai Weiwei. Para algunos artista, activista o intelectual; para otros mártir, genio, *celebrity* o incluso producto de marketing; y para muchos, una, varias, o ninguna de las anteriores, la fama del artista chino no ha hecho más que crecer durante los últimos años. Su producción artística no se clasifica fácilmente. Por un lado, aborda temas como la libertad de expresión, el encarcelamiento, las fronteras o los desastres naturales, algo que le ha causado enfrentamientos con las autoridades chinas en más de una ocasión. Por otro, emplea todo tipo de medios y formas de expresión, desde esculturas, vídeos, instalaciones, hasta sus propias redes sociales. Algunos califican su trabajo como brillante, apasionado y honesto, mientras que muchos otros cuestionan su calidad artística y lo tachan de oportunista. En cualquiera de los casos, lo que sí parece indiscutible es su gran capacidad para generar polémica y alcance mediático, ya sea en beneficio propio o de las víctimas.

Por las peculiaridades de su obra, su lugar de nacimiento y su discurso, no es posible separar su vida de su creación, o dicho de otro modo, no existe una frontera definida entre su experiencia vital y su experiencia artística. Parafraseando a Weiwei: “Life is art. Art is life. I never separate it” (Weiwei, 2012). En línea con este discurso, no son pocos los pensadores que frente a la tendencia pro-modernista a la que tienden ciertos

sectores establecidos del arte, exploran lo que se conoce como la *estética de la existencia*. En esta línea, Michael Foucault se pregunta:

*“Lo que me sorprende es el hecho de que en nuestra sociedad el arte se haya convertido en algo que no concierne más que a la materia, no a los individuos ni a la vida, que el arte sea una especialidad hecha sólo para los expertos, por los artistas. ¿Por qué no podría cada uno hacer de su vida una obra de arte?”* (Citado en Giraldo, 2008)

Para los defensores de esta tendencia, la vida entendida como una obra de arte no implica hacer de ésta algo “bello, armonioso, sensato, lleno de sentido, tal como los pintores hacen sus cuadros o los músicos sus composiciones” (Citado en Córdoba Rojas, 2017, p.17), sino que es arte por tratarse de la experiencia de un ser dotado de voluntad y libertad de elección. El arte, aun desde su lógica de autonomía y su potencialidad de significados, se convierte en una fuerza de producción contra el *biopoder*, que gestiona y ordena la vida desde programas que aspiran a gobernar un mundo global en nombre del progreso. En este contexto, todo arte se vuelve necesariamente político al ofrecer un espacio subjetivo de interpretación frente al orden hegemónico establecido (Mouffe, 2007). El sentido de la experiencia de la vida prevalece al de la experiencia artística, la cotidianidad se convierte en un acontecimiento estético (Kaprow & Kelley, 2016) y los espacios subjetivos de Mouffe, en libertad crítica e interpretativa. En esta misma línea, Weiwei afirma que la libertad no puede entenderse sino como el derecho a cuestionarlo todo (Weiwei, 2012)<sup>8</sup>. Así, el disidente chino concluye: *"Everything is art. Everything is politics"* (Weiwei, 2012). Como consecuencia de todo lo anterior, para comprender la significación cada obra de Weiwei es necesario inscribirla en el contexto de la obra de su vida.

Ai Wei Wei nació en Pekín en 1957. Debido al enfrentamiento político de su padre, el poeta Ai Qing, con el régimen de Mao, la familia del artista fue enviada a varios campos de trabajos forzados, donde este vivió durante su infancia y adolescencia. Tras su vuelta a Pekín en 1976, Ai se matriculó en la academia de cine de Pekín y estudió animación. Dos años después formó el grupo The stars junto a otros artistas chinos que, con sus trabajos, criticaban el *statu quo* impuesto tras la Revolución Cultural de manera clandestina (Preece, 2015). Vivió y participó de la escena vanguardista estadounidense desde 1981 hasta 1993. Pasó la mayor de ese tiempo en Nueva York. Estudió en la escuela

---

<sup>8</sup> Cita original en Weiwei-isms: "Liberty is about our rights to question everything".

de diseño Parsons por corto tiempo y asistió al Art Students League of New York entre 1983 y 1986. Desde 1983 hasta el 1993, se alojó en East Village. Durante este periodo publicó varios libros y tomó las conocidas como *Fotografías de Nueva York*, que sentaron la base conceptual de algunos artistas experimentales de la zona. Su obra se caracterizó por buscar inspiración no solo en la contemporaneidad de artistas como Marcel Duchamp, Andy Warhol y Jasper Johns, sino también en sus propios recuerdos personales (Wikipedia, 2018)<sup>9</sup>.

Tras su regreso a China, se implicó con los proyectos de artistas noveles chinos y creó su estudio de arquitectura (Fake Design) en 2003. Entre 1993 y 2003 lleva a cabo dos de sus obras más conocidas, *The Coca-Cola Vase*<sup>10</sup> (Imagen 3) y *Study of Perspective Series*<sup>11</sup> (Imagen 4), a modo de crítica social (contra el materialismo) y política (contra la hegemonía) respectivamente. En 2005 comenzó su gran aventura en la red con la apertura de su primer blog, en el que publicó un alto volumen de *posts* críticos con el gobierno chino. Por este motivo, las autoridades chinas cerraron su blog en 2006. Tras su colaboración como consultor artístico con los arquitectos Herzog y de Meuron para la construcción del estadio olímpico del Nido en 2007, volvió a ejercer su activismo tras la catástrofe del terremoto de Sichuan en 2008. Acusó al gobierno de corrupción por el deficiente mantenimiento de las escuelas de la zona y por negarse a publicar un informe oficial del número de defunciones e identidad de las víctimas (Wikipedia, 2018).

Como respuesta a la falta de transparencia del gobierno y con la ayuda de internet, reunió un equipo de voluntarios que elaboró una lista con 5.385 nombres. (Preece, 2015). Tras su publicación, las autoridades chinas cerraron de nuevo su blog el 1 de junio de 2009. En 2010, creó *Remembering* (Imagen 5), una obra en la que 9010 mochilas escolares dispuestas en la Fachada del Haus der Kunst (Múnich) formaban en chino la frase: “Ella vivió feliz en la tierra durante siete años” en referencia a las palabras de la madre de una de las fallecidas. El objetivo era rememorar a las víctimas del terremoto de Sichuan a través de una iniciativa de repercusión internacional que avergonzó al gobierno

---

<sup>9</sup> La página web oficial de Ai Weiwei vincula su biografía directamente a Wikipedia ver en: <http://aiweiwei.com/biography/index.html>. Su biografía completa no figura ni en Verso Contemporary Art y ni Kunzt Gallery, principales galerías con las que trabaja.

<sup>10</sup> *The Coca Cola Vase* es un jarrón de la dinastía Han al que Ai estampa el logo de Coca-Cola. Representa en un mismo objeto los métodos artísticos tradicionales frente a la producción en masa que caracteriza nuestro tiempo.

<sup>11</sup> En *Study of Perspectives* fotografía su dedo corazón frente a lo que considera símbolos de autoridad como la Torre Eiffel, la Casa Blanca o la Plaza de Tianamen.

chino. También en 2010 expuso *Sunflower Seeds* (Imagen 6), para lo que llenó la Tate Modern de Londres de pipas de porcelana, hechas y pintadas a mano por artesanos chinos, como crítica al consumo de masas, la industria china, el hambre y el trabajo colectivo (Preece, 2015).

Ese mismo año tuvo lugar su primer arresto domiciliario. La causa de la detención fue la presunta ilegalidad del estudio que el artista había construido en una zona de Pekín destinada a la cultura. Para Weiwei, el verdadero motivo tras la detención y posterior demolición de su estudio fue que las producciones que llevaba a cabo eran consideradas material sensible por el gobierno. El 3 de abril de 2011 fue nuevamente detenido en el aeropuerto internacional de Pekín, cuando se disponía a salir del país para atender su agenda como artista en el extranjero. Tras la detención, fue retenido durante 81 días sin cargos oficiales para más tarde ser acusado de un delito fiscal (Preece, 2015). La situación estuvo rodeada de represalias para su entorno más cercano e incógnitas que nunca llegaron a resolverse, como la desaparición de algunos miembros del equipo del artista chino. Las reacciones por la liberación del artista no tardaron en extenderse alrededor del mundo impulsadas por instituciones tanto artísticas como no artísticas. Para Weiwei, el objetivo de la detención fue desprestigiarlo como ciudadano, por evadir la fiscalidad, y como artista, por pervertido y plagiador. Fue liberado el 22 de junio de 2011, tres meses después de su detención. Sin embargo, no obtuvo su pasaporte ni un permiso real para abandonar el país hasta 2015, año en el que trasladó su residencia oficial y estudio a Lesbos para dedicarse casi por completo a denunciar la situación de los refugiados sirios (Wikipedia, 2018).

2015 también fue el año en que se creó el movimiento artístico conocido como Excesivismo (Excessivism en inglés) al que pertenece, entre otros muchos artistas, Ai Weiwei. Fundado en Los Ángeles y liderado por Anthony Guedel, el Excesivismo representa una crítica al materialismo económico y al capitalismo salvaje que, según este grupo de artistas, domina el presente (Guedel, 2015). Las relaciones basadas en el consumo que domina la existencia cotidiana de la sociedad, se han convertido en una nueva forma de esclavitud en la que la libertad de elección es ilusoria y la sociedad está al servicio del sistema capitalista y de quienes lo controlan. Como dijo Erich Fromm en 1966:

*“Homo Consumens es el hombre cuyo objetivo principal no es poseer cosas sino consumir cada vez más para compensar así su vacío interior, pasividad, soledad y ansiedad (...) El Homo Consumens vive un estado de felicidad ilusoria, mientras inconscientemente sufre su aburrimiento y pasividad. Cuanto más poder tiene sobre las máquinas, más impotente se convierte como ser humano; cuanto más consume, más se convierte en un esclavo de necesidades cada vez mayores”* (Fromm, 2013).

La adquisición de bienes materiales más allá de las necesidades propias, la obsolescencia programada o el coste humano y medioambiental que el sistema a menudo ignora, son algunas de las variables que dan forma al “profit-driven lifestyle” que estos artistas critican en sus obras. La sociedad vive un estado de crecientes excesos y despilfarros de recursos que pueden reflejarse en el arte, particularmente en las artes visuales (Guedel, 2015). El excesivismo critica el exceso a través del exceso. Recurre a la sátira, la contradicción y la ironía como formas universales y espirituales de expresar la desilusión hacia el mundo (Kordik, 2018). Mediante narrativas complejas, los artistas se manifiestan usando medios de expresión diversos: “by means of two, or three dimensional visual-creations, written, or pronounce words, or in any other manner” (Guedel, 2015); y experimentan con diversos materiales y técnicas que expresan, a través de la abstracción, el atractivo y el absurdo de un estilo de vida guiado por el dinero.

En este sentido, Ai Weiwei concibe el arte como una forma de llamar la atención sobre las necesidades sociales que caracterizan cada época. Frente a un Homo Consumens cada vez más deshumanizado e inmune a las tragedias de su tiempo, la obra del disidente chino busca despertar la conciencia de su público mediante técnicas diversas, como las técnicas de shock<sup>12</sup> o el *sitespecific*, y alentarlos a reaccionar contra la injusticia. Según Weiwei: “an artist has to relate to humanity struggles”, y continúa: “I never separate these situations from my art” (Weiwei, 2012) La experiencia del artista chino en su recorrido por más de 40 campos de refugiados durante 2016, le llevó no solo a instalar su estudio en Lesbos, sino a dedicar gran parte de su obra a la creación de esculturas, instalaciones y documentales que retraten la tragedia vivida por los refugiados sirios.

---

<sup>12</sup> Técnicas que buscan incomodar/violentar al público. Duchamp fue uno de los precursores de esta tendencia

### 8.1.1. Ai Weiwei y la crisis de los refugiados siria

Para el artista chino “there’s no refugee crisis, but only human crisis [...] in dealing with refugees we’ve lost our very basic values” (National Gallery Prague, 2018). Por este motivo, Ai Weiwei decide poner el foco de su creación artística al servicio de la crisis humanitaria. Algunas de sus obras más conocidas en materia de refugiados han sido la instalación de 14000 chalecos salvavidas en el Konzerthaus de Berlín (Imagen 7) en 2015 (Finweek, 2016) o la disposición de 3500 chalecos salvavidas en las ventanas del Kunsthall Charlottenborg en Copenhague bajo el nombre de *Soleil Levant* (2017) (Imagen 8). El nombre de la obra proviene de la pintura de Claude Monet *Soleil Levant* (1872), que representa el puerto de Le Havre al final de la guerra franco-prusiana. Mientras que la pintura de paisaje de Monet captura la realidad política y social de su tiempo con sus grúas, barcos de vapor e industrialización, *Soleil Levant* de Ai Weiwei llama la atención sobre la realidad política y social de hoy a través de los chalecos salvavidas de los refugiados y el *sitespecific*. “Tras cada chaleco hay una vida y un viaje desesperado” afirma Ai Weiwei (Kunsthall Charlottenborg, 2017). En *Laundromat* (2016) (Imagen 9), Weiwei llenó el espacio de exhibición del Deitch Projects en Nueva York con ropa, zapatos y otros efectos personales de algunos de los refugiados sirios asentados en el campamento situado en Idomeni (“Ai Weiwei: Laundromat”). Por su parte, en *Law of the Journey* (2017) (Imagen 10), el artista chino dispuso una embarcación hinchable de color negro y 70 metros de longitud sobre la que viajan 258 figuras sin cara. Expuesta en la galería nacional de Praga, responde a la negativa del gobierno checo a acoger refugiados (National Gallery Prague, 2018).

En todos los casos expuestos el artista busca rehumanizar a las víctimas, que alega se han convertido en una simple cifra. El artista chino afirma: “My voice is not for me. Every time I make a sentence I think how many people for how many generations had a voice that no one could hear. At most they will be remembered as numbers; in many cases even numbers don’t exist” (Preece, 2015). Cada chaleco representa una persona en toda su complejidad, un nombre, una identidad y una vida truncada por la guerra. Cada prenda de ropa abandonada en su viaje forma parte de la cotidianidad de un ser humano, no de un refugiado. Cada muñeco hinchable en *Law of the Journey* representa a quienes en realidad pero están condenados al anonimato y a la despersonificación al convertirse en un número. En definitiva, Weiwei busca cuestionar la frontera entre un ellos y un nosotros: “The border is not in Lesbos, it really is in our minds and hearts” (The Guardian, 2016),

afirma. Frente a esta frontera lucha también en su reciente documental *Human Flow*, en el que de nuevo busca acercar al espectador a la vida cotidiana de los refugiados.

¿Qué hace tan polémico a este artista entonces? El aspecto quizá más controvertido de la obra de Weiwei no es su esencia, sino su accidente. En otras palabras, lo polémico de su arte no es tanto su mensaje como su forma de materializarlo en la creación concreta, para lo que a menudo utiliza técnicas impactantes que no dejan indiferente al público. Es posible estudiar parte de la crítica que se le hace al artista en general a través del análisis de una de sus obras: la apropiación de la imagen de Alan Kurdi en enero de 2016 (Imagen 11).

La instantánea original de 2015, reutilizada por Ai Weiwei un año más tarde, mostraba el cadáver de Alan Kurdi, un niño sirio de 3 años de origen kurdo ahogado en el mar Mediterráneo, en una playa turca. La fotografía tomada por Nilüfer Demir para la agencia de noticias Dogan no tardó en hacerse viral y convertirse en un icono. Apareció en prensa y circuló por las redes sociales a través el hashtag de *#humanitywashedtheshore*. Las imágenes icónicas se convierten en marcos de referencia para el debate público, y con el tiempo, llegan a representar la historia en los medios y la cultura popular. Representan la desesperación y sufrimiento de un grupo, a través de única imagen o incluso un único individuo (Mortensen, 2017). Al mostrar víctimas inocentes las imágenes icónicas dejan claro el coste humano de los conflictos y activan un registro profundo de respuesta moral (Hariman & Lucaites, 2007, pág. 178). Así, la persona específica se convierte en una encarnación, figurativa y literal, de la gravedad o intensidad del sufrimiento causado, en este caso, por la crisis humanitaria.

En una fotografía tomada por Rohit Chawla para India Today en enero de 2016, Weiwei se hizo pasar por Alan Kurdi en la playa de la isla griega de Lesbos para dar a conocer la difícil situación de los refugiados sirios (Biri, 2016). Las apropiaciones no son una técnica novedosa ni mucho menos. Ayudan a dar forma y delimitar los públicos y discursos que rodean los iconos visuales planteando preguntas sobre moralidad y obligaciones políticas, comentando sobre la construcción de los medios y la diseminación masiva de imágenes icónicas, reproduciendo o satirizando la retórica con que son abordadas etc. También son fundamentales en los procesos de iconización, ya que confirman y consolidan el estado icónico al dar una nueva vida a la imagen en cuestión.

En la fotografía para India Today, Ai asumió simbólicamente la identidad de la víctima, algo que para muchos cuestionó la legitimidad de este gesto artístico (Mortensen, 2017).

Algunos críticos y galeristas, como la copropietaria de India Art Fair Sandy Angus, apreciaron su potencial reivindicador: “Es una imagen icónica porque es muy político, humano e involucra a un artista increíblemente importante como Ai Weiwei. La imagen es inquietante y representa toda la crisis de inmigración y la desesperanza de las personas que han tratado de escapar de su pasado a un mundo mejor” (Lakshmi, 2016). Sin embargo, la apropiación también fue tachada de “burda e irreflexiva autofoto” (Jones, 2016) “un gesto desconsiderado y egoísta”, “abiertamente insensible y vulgar”. (Amirkhani, 2016), o “una forma de sensacionalizar y estetizar la crisis de los refugiados con la profundidad de un *fashion shoot*” (Biri, 2016). En esta línea, Hamid Dabashi llega a preguntarse: “What does it exactly mean when a world renowned artist, a rather portly middle-aged man, poses as the malnourished dead body of a Syrian refugee child washed ashore as he and his family were trying to escape the slaughterhouse of their homeland?” (Dabashi, 2016). Ai Weiwei gira la atención hacia sí mismo en lugar de priorizar y crear un espacio para que el sufrimiento hable por sí mismo. El trabajo es más sobre el propio Ai que sobre Kurdi y otras víctimas de la crisis humanitaria a quienes no se les concedió un espacio de representación en esta apropiación (Mortensen, 2017).

Por su parte Weiwei declaró en una entrevista con las Naciones Unidas: “Alan Kurdi no es solo una persona. En el pasado 2015, cada día dos personas, dos jóvenes como él se ahogaron. Es muy importante ponerme yo mismo en esa condición y siempre creo que debes involucrarte, tienes que actuar” (ACNUR, 2016) Para algunos autores como Preece (2015), este tipo de declaraciones no hicieron más que dar credibilidad a lo que denominan una narrativa de mártir que puede identificarse en otros momentos de su carrera: “If there is one who’s not free, then I am not free. If there is one suffers, then I suffer” (Weiwei, 2012) o “People are being selfish, very greedy, short-sighted and ridiculous. This is not a regional problem; it is a human problem. The bad guys are everywhere, but also the good guys are. We have to trust in humanity not trust in politicians” (Brown, 2016). Estas afirmaciones, sitúan al artista chino en posición de “salvador de la humanidad”. Para Preece, Ai Weiwei es un perfecto ejemplo de marca cultural que se ha ido consolidando a medida que se consolidaba su estatus de *celebrity*. Su forma de vivir y transmitir los valores de su marca al público general, permite la

mitificación colectiva de su vida y la posibilidad de invitar al público a su marca. Al interactuar directamente con el público y ofrecerle la posibilidad de co-crear su yo privado a través de Internet, Ai parece más auténtico. Asimismo cuenta con lo que Preece denomina una 'Cartera de productos' (artista, arquitecto, *blogger*, activista), logrando coherencia y claridad al repetir constantemente los valores de marca en cada uno de estos mercados y alentar a los diversos interesados a participar en la marca y hacerla suya (Preece, 2015).

Según la crítica, esta posibilidad de revertir su discurso y encajarlo en la lógica del sistema marketing convierte las supuestas obras críticas en críticas evidentes que no dan cabida a la subjetividad ni invitan a la reflexión profunda del público. El hecho de que la crítica al sistema sea su propia existencia crítica invita a leer a dichos artistas como iconos o marcas registradas (Córdova Rojas, 2017). Sin embargo, esta posición no es nueva como ya se ha visto en la sección de la evolución histórica del arte político. Para Chantal Mouffe las prácticas artísticas aún juegan un papel crítico en una sociedad donde la diferencia entre el arte y la publicidad se ha vuelto borrosa y donde los artistas y los trabajadores culturales se han convertido en una parte necesaria de la producción capitalista. Así, el factor determinante a la hora de analizar este tipo de arte es su capacidad para alentar el disenso, que hace visible lo que el consenso dominante tiende a oscurecer y aniquilar (Mouffe, 2007). El modelo de Suzanne Lacy es una buena herramienta para explorar estas ideas.

La obra de Weiwei es difícil de clasificar debido a su diversidad temática y formal. Volviendo al modelo de Lacy, el artista chino cuadra en las cuatro categorías propuestas. En primer lugar, el artista es experimentador en cuanto a que su propia experiencia (la vida como obra de arte) con diversas personas y en distintos lugares y situaciones, es la base sobre la que el disidente construye su obra. Weiwei se convierte en el medio para la experiencia de otros y sus obras en una metáfora de dicha relación. De hecho, gran parte de su autenticidad y autoridad a la hora de tratar temas controvertidos radica en su experiencia pasada y su estatus de disidente. En segundo lugar y como artista informador, el disidente chino recopila información y la hace accesible a otros. A través de sus documentales (Ej.: *Human flow*), su blog y redes sociales u obras como *Remembering*, el artista informa a su público sobre situaciones de actualidad con el objetivo de concienciarlo. En tercer lugar, su inclusión en el movimiento excesivista y obras como *Sunflower Seeds* o *The Coca Cola vase*, forman parte de su trabajo como artista analista.

En estas creaciones, Weiwei desvía nuestra apreciación estética hacia la valoración del significado de la obra. En línea con los debates en ciencias sociales y filosofía, la crítica al capitalismo es un tema recurrente en los gestos artísticos del artista de Pekín. Por último, la faceta que mejor representa al chino es la de artista activista. Él mismo afirma: “I think everybody who respects their life should be activists, because freedom is struggle” (Weiwei, 2012). En su dimensión activista Weiwei es un ciudadano más que ve en el activismo artístico la oportunidad de influir en la agenda pública en colaboración con su público y desafiar la supuesta pasividad de este. Lo cierto es que el fin activista es una constante en la obra de Ai Weiwei, quien afirma no concebir un arte que no sea político. La obra del artista se mueve a lo largo de todo el espectro de Lacy. Como consecuencia, la frontera entre la faceta pública y privada se percibe como difusa y su producción artística como muy diversa, por lo que la comparación con una “cartera de productos” no es impensable. Si bien es cierto que todo lo anterior pueda presentar a Weiwei como un artista “extremo” (en cuanto que va de un extremo al otro de las posibilidades de la producción de arte político), parece indudable que su capacidad para hacer reaccionar al público y, por tanto, crear espacios políticos, es innegable.

## **8.2. Doris Salcedo**

Doris Salcedo nació en Bogotá (Colombia) en 1958. Su trayectoria en el mundo del arte la ha consolidado como una artista de referencia a nivel internacional. Así lo demuestra su amplia incursión en los circuitos artísticos de Nueva York, Chicago, San Francisco, Madrid y Londres, y en las principales bienales y salones internacionales de arte (Yepes, 2012). Estudió en la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano y cursó un Master en arte en la Universidad de Nueva York en 1984. Fue Directora de la Escuela de Artes plásticas en el Instituto de Bellas Artes de Cali, entre 1987 y 1988, y profesora de Escultura y Teoría del Arte en la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá durante los dos años siguientes.

Recibió, en 1993, la beca de la fundación Penny McCall y la beca de la fundación Solomon R. Guggenheim en 1995. En la década de los 2000, fue declarada Doctora Honoris Causa por San Francisco Art Institute (2006) y por la Universidad Nacional de Colombia en 2008. Entre sus premios más destacados sobresalen The Ordway Prize, de la fundación Penny McCall en 2005; el Premio “Velázquez” de las Artes Plásticas, Ministerio de Cultura Español en 2010; el premio de la 9ª Edición de premios anuales del

Museo de Arte Contemporáneo de Hiroshima; el Premio inaugural Nasher Prize (Dallas) en 2016 y el Premio Rolf Schock de Artes Visuales de la Real academia de Bellas Artes de Estocolmo en 2017 (Alexander and Bonin, 2018).

A lo largo de su carrera, Doris Salcedo afirma haber puesto su trabajo al servicio de las víctimas de la violencia política. Sus proyectos, basados en una rigurosa labor de investigación experiencial, buscan retratar el sufrimiento de quienes no disfrutaron de unas condiciones de vida digna, con el objetivo de (re)construir su historia y honrar su memoria. La obra de Salcedo se convierte así en una “poética del duelo”, una oración fúnebre en honor de estas víctimas a quienes busca devolver la dignidad y la humanidad que les fueron arrebatada. Para la colombiana esto solo puede lograrse a través de la que considera la acción más humana que existe: el duelo (MNCARS, 2017). Su arte contextual busca incidir, de esta forma, sobre las relaciones humanas y desenmascarar las relaciones de poder que las rigen (Barbancho, 2014). En palabras de Salcedo: “Yo soy una artista política que trabaja desde el tercer mundo, que ve la vida desde el tercer mundo (...) me interesa analizar el poder y cómo aquellos que detentan el poder manipulan la vida” (Citado en Yepes, 2012, p.19).

Se observa cierto tono foucaltiano en el discurso de la artista colombiana (Yepes, 2012) quizá más cercano al concepto de necropoder expuesto por Mbembe (2006) en su ensayo titulado *Necropolítica*, que al de biopoder del autor francés. Para Mbembe, “la expresión última de la soberanía reside ampliamente en el poder y la capacidad de decidir quién puede vivir y quién debe morir” (p. 19). Salcedo se interesa por el poder que oprime y somete la vida. También por aquel que estructura el recuerdo y el olvido. En este sentido, la necropolítica se refiere al ejercicio más o menos sutil de este poder por parte de los estados. Si bien es cierto que la argumentación de este autor responde a una concepción radical y transgresora de la relación entre Estado y ciudadanía, puede aportar argumentos especialmente interesantes para analizar la crisis migratoria y la obra y discurso de Doris Salcedo.

Para la artista colombiana el buen arte es político en cuanto que invita, o incluso obliga al observador a cuestionarse el porqué de lo que ve y a mirar el mundo de una forma distinta. Sin embargo, a diferencia de artistas como Ai Weiwei, los medios de expresión de Salcedo son sutiles y, hasta cierto punto, ambiguos para el ojo que busque lo evidente (Bal, 2009). Frente al bombardeo de imágenes violentas, Salcedo evoca el

vacío que deja el horror, la violencia de la ocultación y el silencio, la representación de la ausencia (Barbancho, 2014).

En *Atrabilarios* (1991- 1996) (Imagen 12), *Casa Viuda* (1992-1995) (Imagen 13) o *Plegaria Muda* (2008) (Imagen 14) la colombiana crea imágenes inquietantes y estremecedoras que evocan la pérdida mediante objetos de uso cotidiano que pertenecieron a las víctimas (MNCARS, 2017). La obra de Salcedo recurre a menudo a la personificación del objeto expuesto, que siente y echa de menos a su antiguo dueño. Así, la casa se ha quedado viuda, los zapatos de las víctimas desparejados y las *Sillas vacías del palacio de justicia* (2002) sin ocupante (Bal, 2009). Destacan también dos de sus instalaciones performativas como *Noviembre 6 y 7* (2012) o *Sumando ausencias* (2016), en respuesta al “No” al Referéndum planteado para ratificar el Acuerdo de paz con las FARC del gobierno de Juan Manuel Santos. (MNCARS, 2017)

Del interés de Salcedo por retratar procesos y situaciones de violencia ligados a distintos contextos geopolíticos nace *Shibboleth* (2007- 2008) (Imagen 15). La instalación, situada en la sala de turbinas de la Tate Modern de Londres, consistió en la representación de una enorme grieta que buscaba evocar la brecha que sigue existiendo entre el Primer y el Tercer Mundo. La obra recuerda al lema de “lo geográfico es político” de los 80, época que supuso el Bandung del arte de temática política<sup>13</sup>. El título, sacado de una cita del Libro de los Jueces del Antiguo Testamento, reprueba metafóricamente el racismo y la segregación. Con esta obra Salcedo criticó el sistema cultural y la sociedad occidentales en general (Bal, 2009).

A través de un estilo conceptual en el que la materialidad adquiere una dimensión simbólica, consigue que el espectador perciba la tensión crítica a través de los sentidos, estableciendo con este una relación muy física, casi corporal. *Palimpsesto* (2017) (Imagen 16), expuesta en el Palacio de Cristal de Madrid, ha sido una de las últimas creaciones de artista de Bogotá. Dedicada a las personas que murieron en el Mediterráneo en busca de refugio, *Palimpsesto* pretende establecer una relación afectiva entre las víctimas de la tragedia migratoria y el observador, con el objetivo de que su experiencia no caiga en el

---

<sup>13</sup> Compresión del arte como un sistema centro/periferia, entendiendo por centro aquel arte establecido y aceptado por la crítica y por periferia, un arte vanguardista, de temática crítica, que durante los 80 se globaliza. Los artistas críticos se unen para denunciar problemas comunes alrededor del mundo.

olvido (MNCARS, 2017). Para la artista la pasividad ante la injusticia, en muchos casos legitimada por el orden establecido, debe ser sabotada.

### 8.2.1. *Palimpsesto*

Situada en el Palacio de Cristal en Madrid, un edificio construido a finales del siglo XIX con motivo de la *Exposición de Flora de las Islas Filipinas* (1887), y por tanto vinculado directamente a la historia colonial de nuestro país, ha sido una de las contadas iniciativas artísticas dedicadas a la crisis migratoria en España. La elección del emplazamiento, nada casual, connota la creación para que funcione como una especie de contra-monumento. A través de una práctica propia del *sitespecific* de los 80, un espacio conmemorativo ideado para exaltar la identidad nacional, racial o religiosa, se convierte en una representación, apenas perceptible y silenciosa, del vacío causado por la muerte de los migrantes.

Palimpsesto del griego "παλίμ-ψηστος", significa raspado de nuevo; de παλίμ, nuevo y ψηστος, raspar, hace referencia al pergamino en el que, raspado lo escrito, se volvió a escribir notándose en él las huellas de lo raspado (Hualde, 1994). Mediante una obra de ingeniería hidráulica, del suelo surgen gotas de agua que lentamente forman los nombres de hombres y mujeres que perdieron la vida en el mar en su migración a Europa. El mecanismo en que se basa la instalación crea una secuencia entre la visibilidad e invisibilidad estos nombres: "pasado un tiempo el agua es reabsorbida por la superficie haciendo que se desvanezcan las grafías, y así sucesivamente en un ciclo de remembranza y olvido que metaforiza la violencia intrínseca de las políticas de la memoria" (MNCARS, 2017).

La propuesta de la artista se basa en un proceso creativo colaborativo y multidisciplinar. Por un lado, Salcedo llevó a cabo un exhaustivo trabajo de campo en el que se utilizaron múltiples fuentes, publicaciones y bases de datos de ONGs a fin de recopilar los nombres que componen *Palimpsesto*. Por otro, el funcionamiento de esta instalación no habría sido posible sin el conocimiento y participación de un amplio equipo de ingenieros, arquitectos e investigadores de diferentes disciplinas que posibilitaron su existencia formal. Para terminar, el carácter performativo de *Palimpsesto* demuestra que el arte puede abordar este problema en modos que el periodismo, la argumentación, la educación, por no hablar de la política, no pueden (Bal, 2009). Las palabras de Julie H. Reiss en referencia a "*La Casa Viuda III*" son aplicables a la

dimensión performativa de *Palimpsesto*: “siempre hay una relación recíproca de algún tipo entre el espectador y la obra, la obra y el espacio, y el espacio y el espectador. El espectador es de alguna manera considerado como parte integrante de la finalización de la obra” (Citado en Bal, 2009, p.46).

Como se ha mencionado, el contexto europeo actual se enfrenta a grandes retos e inestabilidades que han fundado un sentimiento generalizado de incertidumbre entre la población. La incertidumbre es, para autores como Rancière o Mbembe, un catalizador del miedo, del terror. Los atentados terroristas que ha sufrido Europa durante los últimos años sumados al sentimiento de debilidad causado, en parte, por las secuelas de crisis económica, son un buen ejemplo de ello. La lógica, o aparente falta de ella, en la forma de atentar contra la vida ha cambiado; ha dinamitando el sentimiento de seguridad ciudadana y socavado la confianza de las poblaciones en la capacidad de protección que ofrecen sus gobiernos. Como respuesta refleja, parece haberse instalado una noción del Otro en la conciencia colectiva.

Para Mbembe, la percepción de la existencia del Otro como un atentado a la propia vida, como una amenaza mortal o un peligro absoluto, justifica su eliminación como un refuerzo para mi potencial de vida y de seguridad (Mbembe, 2006, p.24). El atacante, el otro, el extranjero, asume el papel de enemigo de la oposición amigo-enemigo y la desconfianza termina por levantar prejuicios protectores frente esos sujetos que tienen intenciones supuestamente opuestas a las de “los míos”. Se instala así un “estado de emergencia” que, según este autor, termina por justificar la utilización del necropoder, en mayor o menor medida.

El éxito logrado por varios partidos nacionalistas europeos durante las pasadas elecciones, puso de manifiesto cierta inclinación en la política europea hacia un cierre identitario e ideológico. Los discursos de líderes políticos como Donald Trump en Estados Unidos o Marie Le Pen en Francia dieron forma a la inquietud o tensión amigo-enemigo, ya instalada por aquel entonces en parte de la población. Tensión más visible, si cabe, en el caso los inmigrantes procedentes de Oriente Medio entre los que se encontraban y aún se encuentran los migrantes sirios. Contrarias al estilo discursivo europeo, a la esencia de los principios *ius cogens* rectores de Derecho Internacional Público y, en definitiva, al espíritu que representa la Declaración de los Derechos Humanos, algunas de las políticas de la Unión Europea en materia de refugiados han

reducido la complejidad y significado de una vida humana a una simple cifra. De acuerdo a las tesis de Mbembe este tipo de prácticas conducen a la despersonalización de las víctimas, la deshumanización de la política y en último término, a la deshumanización de lo político como consecuencia de las dos anteriores. Surge así una especie de (in)sensibilidad cultural que se torna legítima mediante la repetición a lo largo del tiempo (Berguer & Luckmann, 1967).

El auge de una cultura de la inmunidad protege y llega a justificar crímenes probados (Mbembe, 2006; p.91). Contra esta indiferencia o inmunidad cultural lucha Doris Salcedo a través de su obra. Aunque afirma que “el arte”, como tal, “no puede salvar ni una sola vida”, sí cree en su potencial para lograr que el espectador establezca una relación afectiva y empatice con quienes han sufrido (MNCARS, 2017). La eficacia de los “hábitats críticos” o “espacios políticos” de Salcedo depende en gran medida de la actitud y apertura a la crítica del público (Bal, 2009).

Trabajar con los conflictos es necesario, no para eliminarlos, sino para convertir a los enemigos en adversarios. Para Mouffe (2011), la noción de enemigo implica una distinción (racista<sup>14</sup> para Mbembe) entre nosotros y ellos. Esta distinción convierte al Otro en un contrario al que se debe combatir con fiereza y con el que ni es necesario ni tiene sentido llegar a un acuerdo; por su parte, la noción de adversario, acepta la pluralidad, la distinciones entre los grupos, y todavía la legitimidad y capacidad del Otro para intervenir en el debate. Los adversarios se sitúan conceptualmente en pie de igualdad: “no es un ‘ellos’ sino un ‘tú’, otro al que hacer frente. Alguien con quien la discusión y el desacuerdo son posibles puesto que no se abandona la esperanza de que ese conflicto pueda llegar a resolverse” (Bal, 2009).

El arte puede contribuir a trabajar con este tipo de conflictos (Bal, 2009). Aunque no pueda cambiar el curso de los acontecimientos, sí puede contribuir a que la experiencia de las víctimas no caiga en el olvido. La creación de Salcedo ofrece la posibilidad de humanizarnos a través de las imágenes. Así, en Palimpsesto la artista actúa como

---

<sup>14</sup> Término no necesariamente entendido como discriminación por motivo de raza. El autor desarrolla el concepto aludiendo a un sentimiento de superioridad que justifica la consideración del otro como un ser inferior, menos humano, menos formado, menos persona, que, en consecuencia, no merece el mismo trato, consideración o respeto.

mediadora (Barbancho, 2014) y devuelve la identidad a esas víctimas, anónimas para el gran público, al devolverles sus nombres.

De vuelta al modelo de Suzzane Lacy, la producción artística de Doris Salcedo es considerablemente más homogénea que la de Ai Weiwei. Por un lado, la artista busca empatizar con las víctimas a quienes dedica su obra. Para ello, sus procesos creativos implican una fase previa de experimentación. Sin embargo, para Doris Salcedo esta experimentación es buscada, a diferencia del artista chino. En este sentido se puede afirmar que la colombiana tiene una faceta como artista experimentadora. Por otro, la obra y el estilo de Salcedo tienen un fondo claramente intelectual que permiten clasificarla como artista conceptual. El valor de sus obras reside en cómo se desmaterializa el objeto artístico y cómo se “rematerializa” en el mundo de las ideas y no necesariamente en su capacidad de movilización del público. Es por ello por lo que Doris Salcedo es un excelente ejemplo de artista analista. Busca desviar nuestra apreciación estética del significado de sus construcciones teóricas. Así en *Palimpsesto*, *Atrabilarios*, *La Casa Viuda* o *Shibboleth*, la artista desafía las convenciones de belleza, sin perder la elegancia y sobriedad estéticas que la caracterizan, y sustituye el énfasis en la imagería visual por el texto verbal en la obra, fundamental para entender el significado y mensaje que Salcedo quiere transmitir. El estilo de Salcedo invita a la reflexión, a cuestionarnos el porqué de estas tragedias y a ponernos en la piel de unas víctimas que han sucumbido ante la dinámica del sistema hegemónico. Por tanto, es posible afirmar que sí contribuye a la construcción de lo que Mouffe denominaría un espacio político, a pesar de que su alcance y público es considerablemente más reducidos, quizá selecto, que el de Ai Weiwei.

## 9. CONCLUSIONES

El objetivo de este trabajo de investigación es plantear el arte como una herramienta crítica política a tener en cuenta en el debate académico de las Relaciones Internacionales. Para ello se ha llevado a cabo un estudio de caso basado en el análisis de la obra y discurso de Ai Weiwei y Doris Salcedo dedicados a la crisis de los refugiados siria. Las conclusiones derivadas del análisis de estos artistas se exponen a continuación.

Tras aplicar los conceptos expuestos en el marco teórico al análisis de caso es posible afirmar que el arte constituye un espacio político desde el que es posible elaborar

una o varias respuestas críticas relevantes. El arte político, tal y como lo entendemos hoy en día, es el resultado del distanciamiento del sistema del arte de su definición puramente modernista. Frente a la perfección técnica y la belleza formal modernista, el arte político hereda la noción conceptual de que lo verdaderamente importante es la idea sobre la que se construye la obra. Idea, que necesariamente se acompaña en este tipo de obras de un discurso crítico y una simbología concretos. Se observa en estas afirmaciones una doble dimensión de lo político: la presente en el propio sistema arte y la que el arte crítico establece frente al orden social establecido. El arte prueba ser un espacio político más en el que el disenso es una constante y en el que la crítica social (un arte socialmente consciente) ha relevado al paradigma puramente técnico y formal impuesto por el modernismo (el arte que no requiere más que existir).

El estudio de la obra y discurso de Ai Weiwei y Doris Salcedo permite extraer diversas conclusiones sobre la dimensión crítica del arte y su posible aplicación al ámbito de las Relaciones Internacionales, como herramienta crítica y voz que humaniza. Aunque cada uno de estos artistas plantea su obra de una forma muy distinta, ambos ofrecen una crítica claramente política en cuanto a que cuestionan las dinámicas del sistema hegemónico. Se adentran en el terreno de lo político al oponerse a la forma para ambos “inhumana” en que se ha gestionado la crisis de los refugiados siria por parte de la Unión Europea. Su discurso muy en línea con el de otros autores y académicos críticos, busca acortar la distancia conceptual entre las víctimas de la injusticia y nosotros mismos (espectadores) al reducirnos a la misma condición: la de seres humanos. Sin embargo, cada uno de los artistas plantea un modelo de crítica muy distinto. Mientras que Doris Salcedo se presenta como una artista conceptual, más cercana a otras actividades intelectuales, el arte conceptual de Ai Weiwei es más rebelde y activista. El artista disidente chino no solo busca concienciar a su público sobre un problema, sino animarlo a actuar en consecuencia.

Como se ha explicado anteriormente, el modelo de Suzzane Lacy ofrece todo un espectro de posibilidades entre las que se mueve el artista político. A través del estudio de caso, se ha visto que cada uno de los artistas puede encuadrarse en más de una de las opciones de Lacy. Así, el artista chino, debido a su actuación a lo largo de todo el espectro de las esferas pública y privada ofrece una imagen más extrema y radical, compartida con otros artistas activistas que ven en el arte un gran potencial de movilización social. Por su parte, Salcedo trabaja en un plano más intelectual y media entre el público y la víctima

en un intento de que los primeros empaticen con los segundos. Al final, es la dimensión discursiva de la obra de arte, analizada en el apartado anterior, la que justifica la naturaleza política concreta de las obras. Así, el artista puede evocar por medio de representaciones visuales que “lo personal es político” en línea con la teoría feminista de los 70, algo que se puede apreciar en el estilo íntimo y la cotidianidad de muchas de las obras de Salcedo, y la concepción del artista experimentador de Lacy (aunque esta no se limita únicamente a la Teoría feminista); o que lo “geográfico es político”, en referencia a los *community artists* de los 80 con proyección claramente internacional e inclinación activista, como se observa en muchas de las obras descritas anteriormente (*Remembering, Shibboleth*, y en general, las obras dedicadas a los refugiados sirios). Por tanto, es posible afirmar que la respuesta del arte es heterogénea en cuanto a forma y contenido. Lo cierto es que este tipo de diferencias recuerdan a las que presentan muchos autores presentes en los debates propios de las ciencias sociales, políticas e incluso las Relaciones Internacionales, en las que las discusiones se deben a pequeños matices interpretativos del objeto de estudio.

De cara a la posible introducción del arte como voz humanizadora en el marco teórico de la disciplina internacional, es necesario destacar que tanto arte como Relaciones Internacionales experimentaron un cambio de rumbo a partir de los años 70, aunque especialmente durante los 80 y los 90, gracias al auge de las teorías críticas. Contra la visión hegemónica racional, técnica, medible y cuantificable, disciplinas como las Relaciones Internacionales o el Arte, vivieron durante esas décadas un viraje epistemológico y entraron en contacto con otros campos del saber como la filosofía, la sociología o las ciencias políticas. Las dos líneas genealógicas propuestas por Paloma Blanco ofrecen una perspectiva muy interesante para justificar cómo a medida que evoluciona la percepción social de los problemas de cada época, el arte invade los espacios públicos y refleja los paradigmas ideológicos que caracterizan cada momento (feminismo, racismo, pobreza, marginalidad, etc.). La coherencia y constancia con que esta disciplina se adapta al cambio de la época en que vive permite afirmar la madurez de esta vertiente artística crítica. Por todo lo anterior, el arte podría llegar a considerarse una herramienta crítica y humanizadora dentro del espectro de las teorías críticas en Relaciones Internacionales.

En la actualidad los fenómenos migratorios son un objeto de estudio recurrente en el seno de la Disciplina Internacional. En la mayoría de los casos no por su naturaleza

trágica, sino por sus implicaciones políticas, entendidas aquí en un estricto sentido técnico. La crisis humanitaria ocasionada por el desplazamiento de cientos de miles de refugiados que huyen de la guerra siria, es quizá uno de los problemas internacionales más importantes de este momento. La catástrofe ha desencadenado diversas reacciones por parte de los organismos internacionales, gobiernos nacionales, organizaciones humanitarias y la sociedad civil, al menos durante el tiempo que los trágicos eventos han ocupado un lugar en los medios de comunicación. Sin embargo, cuando el foco se desplaza hacia otro asunto de interés, estos hechos parecen caer en el olvido.

La idea de este trabajo surge, por un lado, de un interés personal por estudiar en mayor profundidad los planteamientos de las teorías críticas, puesto que las teorías que dominan los debates académicos resultan a veces muy frías a la hora de analizar sucesos desgarradores, en los que la identidad de las personas se reduce a meras cifras; y por otro, de la sensación de que en el mundo contemporáneo las tragedias dejan de ser tragedias si no se ven, los problemas no existen si no están cerca y el sentido crítico parece estancarse a medida que aumenta el acceso a la información. Nada de esto parece tener sentido en una época caracterizada por la interdependencia, la inmediatez y la facilidad de acceso a los recursos. La guerra siria es una prueba más de las paradojas que caracterizan la realidad internacional en pleno siglo XXI: los problemas que tienen lugar en Oriente Medio afectan al resto de estados; la estabilidad de la Unión Europea depende más que nunca del entorno que la rodea y las posibilidades actuales para concienciar y actuar frente a este tipo de catástrofes no se traducen en una mayor participación e implicación en el conflicto. Asistimos a lo que algunos autores consideran una deshumanización colectiva causada por las dinámicas del sistema. La velocidad a la que cambia el entorno gracias a la tecnología a veces supera la capacidad de adaptación de un ser humano cada vez más habituado a la inmediatez. ¿Nos estamos convirtiendo en el *Homo Consumens* de Fromm?

Frente a la concepción racionalista neoliberal que en muchos casos reduce las profundidades de los conceptos a su mero sentido técnico y la validez de la crítica a su aplicación práctica, el arte y el componente emocional que este implica pueden desempeñar un papel fundamental en la crítica de los problemas del orden establecido. El potencial de un arte socialmente comprometido, discursivamente serio y con una capacidad, poco o nada reconocida hasta ahora, para trabajar con el aspecto emocional en

la resolución de conflictos, puede llegar a plantear grandes aventuras de investigación en el futuro debate académico de las Relaciones Internacionales.

## 10. BIBLIOGRAFÍA

- ACNUR. (2016). Video interview with Ai Weiwei. Recuperado de: <https://www.facebook.com/UNHCR/videos/10155380042238438/>
- Ai Weiwei: Laundromat. Recuperado de Deitch Projects: <http://www.deitch.com/new-york/ai-weiwei-laundromat>
- Al Omari, A. (2018). Bibliografía. Recuperado de: <http://www.abdallaomari.com/biograph/>
- Alexander and Bonin. Doris Salcedo. Recuperado el 18 de marzo, de 2018: <http://www.alexanderandbonin.com/artist/doris-salcedo/biography>
- Amirkhani, J. (2016, noviembre 3). Between citizenry and privilege: Ai Weiwei and Bouchra Khalili, *Artpractical*. Recuperado de: <https://www.artpractical.com/feature/between-citizenry-and-privilege/>
- Arditi, B. (1995). Rastreado lo político. *Revista de Estudios Políticos* (87), 333-351.
- Bal, M. (2010). Arte para lo político. *Estudios Visuales*, 7, 40-65.
- Barbancho Rodríguez, J. R. (2014). Arte social y político: el trabajo de Doris Salcedo. *Laocoonte Revista de Estética y Teoría de las Artes*, 123-129.
- Barbé, E. (2007). *Relaciones Internacionales*. Madrid: Tecnos.
- Baugh, B. (1988). Authenticity revisited. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*,
- Blanco, A. (2018, enero 29). Acuerdo UE-Turquía, dos años después: 3.000M€ para expulsar a 2.000 personas, *El Confidencial*. Recuperado de: [https://www.elconfidencial.com/mundo/2018-01-29/acuerdo-ue-turquia-personas-expulsadas\\_1510770/](https://www.elconfidencial.com/mundo/2018-01-29/acuerdo-ue-turquia-personas-expulsadas_1510770/)
- Blanco, P. (2011). Explorando el terreno. En P. Blanco (Ed.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca. 477-487.
- Berguer, P. L., & Luckmann, T. (1967). *The Social Construction of Reality*. Nueva York: Doubleday & Company.
- Biri, D. (2016, febrero 2016). Ai Weiwei & the aestheticization of refugees. *Greek Left Review*. Recuperado de: <https://greekleftreview.wordpress.com/2016/02/06/ai-weiwei-the-aestheticization-of-refugees/>
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and Politics of spectatorship*. New York, London: Verso.
- Brown, M. (2016, mayo 19 ). Ai Weiwei says EU's refugee deal with Turkey is immoral. *The Guardian*. Recuperado de: <https://www.theguardian.com/world/2016/may/19/ai-weiwei-chinese-artist-eu-refugees-turkey-immoral-humanitarian-crisis-lesbos>
- Córdova Rojas, A. C. (2017). *La dimensión estética de la existencia: La vida como obra de arte* (tesis doctoral). Universidad de Sevilla, Sevilla, España.
- Dabashi, H. (2016, febrero 4). A portrait of the artist as a dead boy: is Ai Weiwei's portrayal of Aylan Kurdi's death his greatest work of suicidal art? *Al Jazeera English*. Recuperado de: [www.aljazeera.com/indepth/opinion/2016/02/portrait-artist-dead-boy-ai-weiwei-aylan-kurdi-refugees-160204095701479.html](http://www.aljazeera.com/indepth/opinion/2016/02/portrait-artist-dead-boy-ai-weiwei-aylan-kurdi-refugees-160204095701479.html)
- Finweek. (2016). Refugee crisis. Perilous Journey. *Finweek*, 9.
- Fromm, E. (2013). *Los aspectos psicológicos del sueldo asegurado*. En *Sobre la Desobediencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Galindo Vélez, F. (2001). Consideraciones sobre la determinación de la condición de refugiado. En Nahimias (Ed.). *Derecho Internacional de los refugiados* (pp. 45-80). Lima: Instituto de Investigaciones internacionales de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

- Giraldo Díaz, R. (2008). La resistencia y la estética de la existencia en Michel Foucault. *Entramado*, 90-100.
- Guedel, A. (2015). *Manifesto*. Recuperado de Excessivism: <http://excessivism.com>
- Hariman, R., & Lucaites, J. (2007). *No Caption Needed: Iconic Photographs, Public Culture, and Liberal Democracy*. Chicago: University of Chicago Press.
- Holzer, V. (2012). *La Convención sobre el Estatuto de los Refugiados de 1951 y la protección de las personas que huyen de conflictos armados y otras situaciones de violencia*. Recuperado de ACNUR: [http://www.acnur.es/PDF/proteccion\\_convencion51\\_personas\\_huyen\\_conflictos\\_20130107093435.pdf](http://www.acnur.es/PDF/proteccion_convencion51_personas_huyen_conflictos_20130107093435.pdf)
- Hualde, C. E. (1994). *Diccionario Etimológico de Helenismos Españoles*. Burgos: Ediciones Aldecoa.
- Jones, J. (2016, mayo 3). Ai Weiwei is making a feature film: I'm worried. *The Guardian*. Recuperado de: <https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2016/may/03/ai-weiwei-feature-film-refugee-crisis>
- Kaprow, A., & Kelley, J. (2016). *Entre el arte y la vida : ensayos sobre el happening*. Barcelona: Alpha Decay.
- Kordik, A. (2018, febrero 25). Excessivism - A Phenomenon Every Art Collector Should Know. *Widewalls*. Recuperado de: <https://www.widewalls.ch/excessivism-art-movement/>
- Kunsthall Charlottenborg. (2017, junio 20). *Ai Weiwei: Soleil Levant*. Recuperado de Kunsthall Charlottenborg: <https://kunsthallcharlottenborg.dk/en/exhibitions/ai-weiwei-soleil-levant/>
- Lacy, S. (1995). Debated Territory: toward a Critical Language for Public Art. En Lacy (Ed.), *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press.
- Lakshmi, R. (2016, enero 30). Chinese artist Ai Weiwei poses as a drowned Syrian refugee toddler. *The Washington Post*. Recuperado de: [https://www.washingtonpost.com/news/worldviews/wp/2016/01/30/chinese-artist-ai-weiwei-poses-as-a-drowned-syrian-refugee-toddler/?noredirect=on&utm\\_term=.21cfcaf7bbcb](https://www.washingtonpost.com/news/worldviews/wp/2016/01/30/chinese-artist-ai-weiwei-poses-as-a-drowned-syrian-refugee-toddler/?noredirect=on&utm_term=.21cfcaf7bbcb)
- Lisson Gallery. (2017, marco 18). *Ai Weiwei unveils largest installation to date at National Gallery Prague*. Recuperado de Lisson Gallery: <https://www.lissongallery.com/news/ai-weiwei-unveils-largest-installation-to-date-at-the-national-gallery-prague-czech-republic>
- Martínez Ferrer, J. (2017). El Oriente Medio en 2016: tendencias y perspectivas hacia 2017. En Ministerio de Defensa (Ed.), *Panorama estratégico 2017: Instituto Español de Estudios Estratégicos* (pp.109-156). Madrid: Publicaciones de Defensa.
- Mbembe, A. (2006). Necropolitique. *Raisons Politiques* (21), 29-60.
- MNCARS. (2017). *Doris Salcedo. Palimpsesto*. Recuperado de Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: [http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/dossier\\_de\\_prensa\\_exposicion\\_doris\\_salcedo\\_para\\_web.pdf](http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/dossier_de_prensa_exposicion_doris_salcedo_para_web.pdf)
- MoMA. (2018, marzo 12). Citizens and Borders. Recuperado de MoMA: Citizens and Borders: <https://www.moma.org/calendar/groups/17?locale=en>
- Mortensen, M. (2017). Constructing, confirming, and contesting icons: the Alan Kurdi imagery appropriated by #humanitywashedashore, Ai Weiwei, and Charlie Hebdo. *Media, Culture & Society*, 1142-1161.

- Mouffe, C. (2007). Artistic Activism and Agonistic Spaces. Recuperado de Art&Research: <http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/mouffe.html>
- Mouffe, C. (2011). *En torno a lo político*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- National Gallery Prague. (2018, abril 1). *Ai Weiwei. Law of the journey*. Recuperado de Národní galerie Praze: <http://www.ngprague.cz/en/exposition-detail/aj-wej-wej/>
- Paredes, D. (2009). De la estetización de la política a la política de la estética. *Revista de Estudios Sociales*, 91-98.
- Pogrebin, R. (2016, octubre 2016). Ai Weiwei Mends Art and Activism in Shows About Displacement. The New York Times. Recuperado de: <https://www.nytimes.com/2016/10/21/arts/design/ai-weiwei-mends-art-and-activism-in-shows-about-displacement.html>
- Preece, C. (2015). The authentic celebrity brand: unpacking Ai Weiwei's celebrated selves. *Journal Of Marketing Management*, 616-645.
- Rancière, J. (2004). El giro ético de la estética y la política. *Geografías del pensamiento contemporáneo*. Barcelona: Forum de la Caixa.
- Richard, N. (2003). Lo político y lo crítico en el arte. *Revista Crítica Cultural*, 28, 13-36.
- Riordan, S. (2017). Europa en la encrucijada. En Ministerio de Defensa (Ed.), *Panorama estratégico 2017: Instituto Español de Estudios Estratégicos* (pp.83-109). Madrid: Publicaciones de Defensa.
- Rodríguez, V. (2018, febrero 2). Francisco Leiro lleva a Siria al stand de El Mundo en Arco 2018. *Expansión*. Recuperado de: <http://www.expansion.com/fueradeserie/arquitectura/2018/02/20/5a855b9de5fdea3b388b4644.html>
- Ruiz de Santiago, J. (2001). Derechos Humanos, Derecho de los Refugiados: evolución y convergencias. En Nahimias (Ed.). *Derecho Internacional de los refugiados* (pp. 6-44). Lima: Instituto de Investigaciones internacionales de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Sahagún, F. (2017). Introducción. En Ministerio de Defensa (Ed.), *Panorama estratégico 2017: Instituto Español de Estudios Estratégicos* (pp.42-45). Madrid: Publicaciones de Defensa.
- Schmitt, C. (1984). El concepto de "lo político". Mexico: Folios Ediciones.
- Strafella, G. (2015). "Twitter Bodhisattva": Ai Weiwei's Media Politics. *Asian Studies Review*, 138-157.
- The Guardian. (2016, enero 1). Ai Weiwei sets up studio on Greek island to highlight plight of refugees. The Guardian. Recuperado de: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/jan/01/ai-weiwei-sets-up-studio-on-greek-island-of-lesbos-to-highlight-plight-of-refugees>
- Weibel, P. (2014). People, Politics, and Power. *Global Activism, Art and conflict in the 21st century*, 24-29.
- Weiwei, A. (2012). *Weiwei-isms*. Princeton: Princeton University Press. Recuperado en: [https://books.google.es/books?id=XDyGTRe\\_5xEC&pg=PR5&hl=es&source=gbbs\\_selected\\_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false](https://books.google.es/books?id=XDyGTRe_5xEC&pg=PR5&hl=es&source=gbbs_selected_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false)
- Wikipedia. (2018, marzo 30). Ai Weiwei. *Wikipedia the Free Encyclopedia*. Recuperado el 30 de marzo de 2018 de: [https://en.wikipedia.org/wiki/Ai\\_Weiwei](https://en.wikipedia.org/wiki/Ai_Weiwei)
- Yepes Muñoz, R. D. (2012). *La política del arte: cuatro casos de arte contemporáneo en Colombia (tesis doctoral)*. Universidad Pontificia Javeriana, Bogotá, Colombia.

# ANEXOS

---

La respuesta del arte  
Ai Weiwei  
Doris Salcedo

## LA RESPUESTA DE ARTE

---

1.

Francisco Leiro

*Alepo* (2017)

ARCO Madrid



Alepo en el stand de El Mundo de ARCO



Leiro en su estudio muestra Alepo

Fuente: <http://www.elmundo.es/papel/cultura/2018/02/22/5a8dc8b346163fb1698b464b.html>

2.

Abdalla Al Omari  
*The Vulnerability Series (2017)*



*The Queue*, 2016  
Óleo y acrílico sobre lienzo  
160 × 210 cm  
Ayyam Gallery



*The Mediterranean*, 2015  
Óleo y acrílico sobre lienzo  
200 × 150 cm  
Ayyam Gallery

## AI WEIWEI

---

### 3. *The Coca-Cola Vase* (1957)

Ai Weiwei

Firmado y fechado en 2011 en la parte inferior  
acrílico en jarrón dinastía Han  
30 by 30 by 27cm.; 11 7/8 by 11 7/8 by 10 5/8 in.



Fuente: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/lot.56.html/2014/contemporary-art-evening-auction-114024>

### 4. *Study of Perspectives Series* (1995-2003)

Ai Weiwei

Museum of Modern Art (MoMA)  
Nueva York



*Study of Perspective - Berne*  
Gelatin silver print  
15 5/16 x 23 1/4" (38.9 x 59 cm)



*Study of Perspective - Eiffel Tower*  
Gelatin silver print  
15 5/16 x 23 1/4" (38.9 x 59 cm)



*Study of Perspective - Hong Kong*  
 Gelatin silver print  
 19 11/16 x 27 9/16" (50 x 70 cm)



*Study of Perspective - Mona Lisa*  
 Gelatin silver print  
 15 5/16 x 23 1/4" (38.9 x 59 cm)



*Study of Perspective - San Marco*  
Gelatin silver print  
15 5/16 x 23 1/4" (38.9 x 59 cm)



*Study of Perspective - White House*  
Gelatin silver print  
15 5/16 x 23 1/4" (38.9 x 59 cm)



*Study of Perspective - Tiananmen Square*

Gelatin silver print

15 5/16 x 23 1/4" (38.9 x 59 cm)

Fuente: [https://www.moma.org/collection/works/117099?artist\\_id=34722&locale=en&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/117099?artist_id=34722&locale=en&page=1&sov_referrer=artist)

*5. Remembering (2009)*

Ai Weiwei

Haus der Kunst, München (Alemania)



Imagen: Ai Weiwei

Fuente: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/feb/15/ai-weiwei-remembering-sichuan-earthquake>

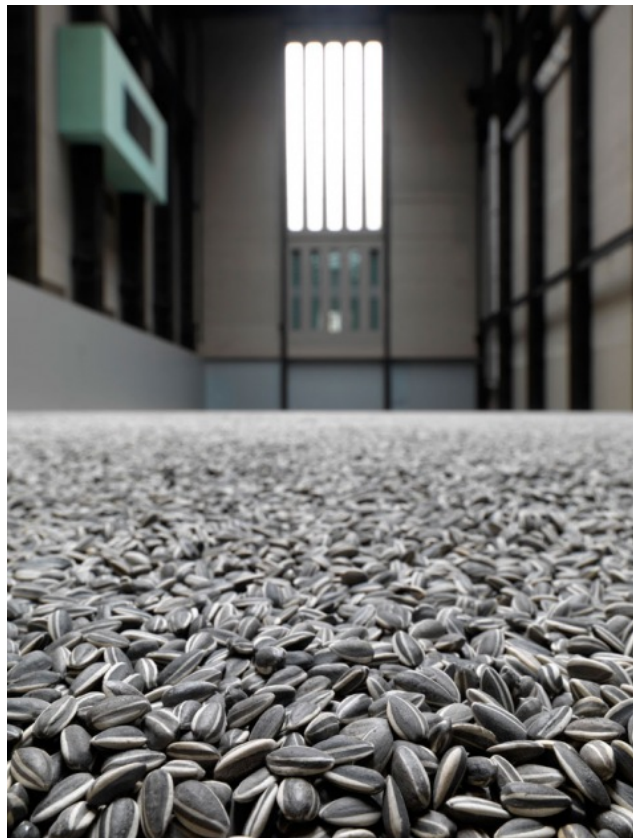


Remembering (detalle)  
Imagen: Public Delivery

Fuente: <https://publicdelivery.org/ai-weiwei-remembering-haus-der-kunst-muenchen-2009/>

## 6. *Sunflower Seeds* (2010-2011):

Ai Weiwei  
Tate Modern Turbine Hall  
(Londres)  
Imagen: Tate Modern



Fuente: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series/unilever-series-ai-weiwei-sunflower-seeds>

## 7. Konzerthaus de Berlin (2015)

Ai Weiwei

Vista de la instalación en el Konzerthaus de Berlin

Imágenes: Ai Weiwei en @aiww



Fuente: <https://www.instagram.com/p/BBucyW1qDzw/?taken-by=aiww>



Fuente: <https://www.instagram.com/p/BBucWD2qDyu/?taken-by=aiww>

## 8. *Soleil Levant* (2017)

Ai Weiwei

Vista de la instalación Kunsthall Charlottenborg, Copenhague

Imágenes: Anders Sune Berg



Fuente: <https://kunsthallcharlottenborg.dk/wp-content/uploads/2017/06/31A7151-1.jpg>



Fuente: <https://kunsthallcharlottenborg.dk/wp-content/uploads/2017/06/31A7130-1.jpg>

## 9. *Laundromat* (2016)

Ai Weiwei  
Deitch Projects in New York  
Imágenes: Deitch Projects



Fuente: <http://www.deitch.com/new-york/ai-weiwei-laundromat>

**10. *Law of the Journey* (2017)**

Ai Weiwei  
National Gallery (Praga)  
Imágenes: National Gallery Prague



*Law of the Journey* (detalle)



Fuente: <http://www.ngprague.cz/en/exposition-detail/ai-wei-wei/>

## 11. Alan Kurdi:

Alan Kurdi (2015)  
Imagen Original: **Nilüfer Demir**



Fuente: <http://100photos.time.com/photos/nilufer-demir-alan-kurdi>

Apropiación de Ai Weiwei (2016)  
Imagen: Rohit Chawla  
India Today



Fuente: <https://www.indiatoday.in/magazine/special-report/story/20160215-ai-weiwei-tribute-to-syrian-refugee-aylan-kurdi-828413-2016-02-03>

## DORIS SALCEDO

---

### *12. Atrabilarios (1992-2004)*

Doris Salcedo

Zapatos, paneles de yeso, pintura, madera, fibra animal e hilo quirúrgico

43 nichos y 40 cajas, dimensiones generales variables.

Museo de Arte Moderno de San Francisco (SFMOMA), 2005



Fuente: <https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/atrabiliarios/>

### *13. Casa Viuda (1992-1995)*

#### *La Casa Viuda VI (1995)*

Puertas de madera, silla de acero y hueso

Tres partes:  $190.2 \times 99.1 \times 47$  cm;  $159.7 \times 119.3 \times 55.8$  cm;  $158.7 \times 96.5 \times 46.9$  cm  
Colección de Israel Museum, Jerusalem, obsequio de Shawn and Peter Leibowitz, New York, al American Friends of the Israel Museum

Imagen: D. James Dee



#### *La Casa Viuda I (detalle), 1992–94*

Puerta de madera, silla de madera, ropa e hilo

$57.8 \times 59.7 \times 38.7$  cm

Worcester Art Museum (MA), Gift of the Friends of Contemporary Art, 1994.241

Image © Worcester Art Museum



*La Casa Viuda III (detalle) (1994)*

Puertas de madera, somier de madera y ropa

Dos partes:  $258.5 \times 86.4 \times 6$  cm y  $83.2 \times 86.4 \times 5.1$  cm

Colección privada



Fuente: [https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/la\\_casa\\_viuda/index.html](https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/la_casa_viuda/index.html)

*14. Plegaria Muda (2008-2010)*

Doris Salcedo  
Madera, compuesto mineral, cemento y hierba,  
Dimensiones generales variables.  
White Cube  
Photo: Jason Mandella



Fuente: [http://whitecube.com/artists/doris\\_salcedo/](http://whitecube.com/artists/doris_salcedo/)

*15. Shibboleth (2007- 2008)*

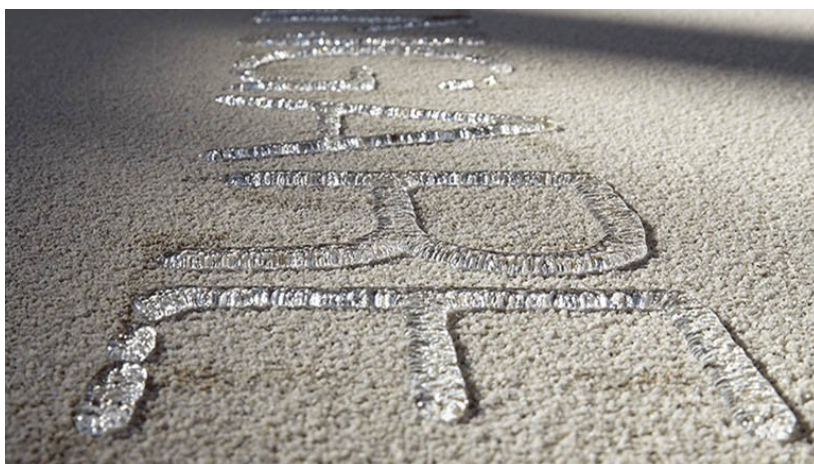
Doris Salcedo  
Tate Modern Turbine Hall  
(Londres)  
Imagen: Tate Modern



Fuente: <https://www.tate-images.com/results.asp?image=P20334>

## *16. Palimpsesto (2017-2018)*

Doris Salcedo  
Vista de la instalación  
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía  
Imágenes: Juan Fernando Castro



Fuente: <http://www.museoreinasofia.es/en/exhibitions/doris-salcedo>