

NARRANDO COMIDA, HACIÉNDONOS URBANOS: *GLUB* Y LA ESTÉTICA DE LO COTIDIANO¹

*Narrating Food, Becoming Urban:
Glub and the Esthetics of the Everyday*

MIEKE BAL

UNIVERSIDAD DE ÁMSTERDAM (PAÍSES BAJOS)

mieke.g.bal@gmail.com

Resumen: este ensayo ofrece algunas reflexiones sobre el aspecto estético de la ciudad de hoy en día, erigida sobre residuos, e incluso sobre basura. Retoma un primer acercamiento al tema, desarrollado en 2004, a través de un documental sobre el paisaje urbano berlinés bajo la influencia de la migración. La autora se detiene en la textura de la ciudad basada no tanto en las innovaciones tecnológicas que continúan usando energías fósiles, sino en los restos, en la “suciedad” de las costumbres que los migrantes traen consigo desde sus hogares. En particular, se interesa en la costumbre de comer semillas en espacios públicos, elaborando a partir de aquí una mirada a la cultura urbana “desde abajo” y que permite visibilizar otros tejidos sociales.

Palabras clave: *glub* (*hearts*), ciudad, tejido social, semillas narrativas, residuos urbanos, migraciones

Abstract: this essay reflects upon the esthetic appearance of today’s city, built on waste, and even garbage. It takes up and elaborates a previous approach to this subject in 2004, through a documentary on urban landscape, specifically, Berlin’s, under the influence of migration. The author focuses on the texture of the city based not so much on the technological innovations that continue to spend fossil energies, as on the remainders, the “filth” linked to the customs migrants carry from their homes. Mieke Bal is interested, in particular, in the custom of eating seeds in public spaces, from which she develops a look on urban culture “from below”, making visible other social textures.

Keywords: *Glub* (*Hearts*), City, Social Texture, Narrative Seeds, Urban (Intercultural) Waste, Migrations

¹ Traducido por Delia Boyano; editado y complementado por Adriana López-Labourdette.

Este ensayo ofrece algunas reflexiones sobre el aspecto estético de la ciudad de hoy en día, erigida sobre residuos, e incluso sobre basura. Retomo aquí un primer acercamiento al tema, desarrollado en 2004, a través de un documental sobre el paisaje urbano, específicamente de Berlín, bajo la influencia de la migración. Mi interés se detiene en una mirada sobre la textura de la ciudad basada no tanto en las entretenidas innovaciones tecnológicas que continúan usando energías fósiles, sino en los restos, en la “suciedad” de las costumbres que los migrantes traen consigo desde sus hogares. En otras palabras, lo que me interesa es una mirada de abajo hacia arriba, más que una mirada impuesta desde arriba.

Conocemos muy bien esas imágenes que representan la ciudad contemporánea: imágenes que identificamos como “urbanas”: altos edificios, luminosidad 24/7, pantallas, y algunos más de los síntomas de los actuales paisajes urbanos occidentales. En particular, la cultura de la pantalla es tan característica de la cotidianidad urbana en el siglo veintiuno que podemos denominarla “cultura de arriba”.²

Hay además otro aspecto de la vida urbana cotidiana contemporánea que ha sido magistralmente articulado por el artista español Jesús Segura. Se trata de una cultura horizontal, también anclada en la tecnología, que Segura presenta y al mismo tiempo crítica y suspende. Emerge aquí lo que el artista había diagnosticado en 2007: la destrucción del tejido social debido a una suerte de esquizofrenia colectiva, que podemos denominar ‘autismo social’.



Jesús Segura, *Desconectados* (2007). Fotografía a color

El fotógrafo muestra que si constantemente estamos, en términos físicos, en la ciudad donde vivimos, pero estamos mentalmente en Hong Kong, Singapur o en cualquier otro lugar, la vida urbana tal y como la conocimos se vuelve imposible. La fecha de la obra parece imponernos una cronología, según la cual, por ejemplo, en 2007, la tecnología anterior al teléfono inteligente, habría estado basada en el *iPod*, más que en el *iPhone*. Sin embargo, como sabemos, el arte no se deja encerrar en historizaciones estrictas. En 2018, como en 2007, el individualismo alcanza su apogeo avanzando hacia la histeria. En la imagen, las

² Sobre la cultura de la pantalla en el paisaje urbano, véase los trabajos de Nanna Verhoeff. Un ejemplo es el artículo “Interfaces of Media Architecture”, en Alexander Wiethoff and Heinrich Hussmann (eds.), *Media Architecture: Using Information and Media as Construction Material* (Grundfragen der Informationsgesellschaft). Berlín, De Gruyter Mouton, pp. 43-58.

dos figuras de la izquierda abajo parecen inmersas en un suceso violento, probablemente racista, pero al menos interactivo. Sin embargo no es así, pues si miramos mejor, podemos ver que probablemente no hay interacción alguna. El chico a la izquierda podría estar enfadado con un interlocutor lejano. El logro del artista es, precisamente, mantener intacta esta ambigüedad, para dejar en el aire la pregunta: ¿qué es peor, una interacción hostil o ninguna en absoluto? El hombre de la camiseta azul tampoco es de mucha ayuda. ¿Vendrá él al rescate del hombre negro, o está tan absorto en su propio mundo como los demás? Sabemos que la situación se ha vuelto, de hecho, tan peligrosa que algunas ciudades están considerando poner semáforos en el suelo en lugar de en los postes.

En un sentido más positivo, también están ocurriendo fenómenos que contribuyen a la sociabilidad. Estos corresponderían, entonces, a una cultura de abajo, a una cultura incluso del suelo.



Mieke Bal, *Glub/hearts* (2003/2004). Fotograma

En un proyecto de 2004, consistente en una película y una serie de instalaciones, me propuse atraer la atención hacia un fenómeno pequeño, extremadamente modesto, literalmente “de abajo hacia arriba”. A primera vista, tan sólo residuos sucios en la calle. Se trata de la expansión a las ciudades occidentales del *glub* la palabra árabe para referirse a “corazones”, simbolismo afectivo inscrito en el término y que incluyo en mi análisis. Presento un ejemplo de un enfoque, desde la base, para mirar la ciudad de hoy.³

Para presentar la cuestión del arte como fuente de profundización, me gustaría empezar por lo ficcional, desde un tiempo y un lugar completamente distintos.

En la novela de James Purdy, *On Glory's Course* (1984), una madre cuyo hijo acaba de dejar la vida en la pequeña ciudad para probar suerte como

³ Para la película, véase <<http://www.miekebal.org/artworks/films/glub-hearts/>>; y las instalaciones en <<http://www.miekebal.org/artworks/installations/glub-hearts/>>. Ambas han sido realizadas en colaboración con Shahram Entekhabi.

cantante en Chicago permanece sin consuelo tras su partida. La descripción de su estado después de este evento del destino empieza del siguiente modo:

Gradualmente, un cambio notable invadió a la madre de Alec y Ned: una calma peculiar, una resignación, una aceptación de todo. Invertía muchas de sus tardes sumergida en una revista religiosa con una portada tan llena de flores y pájaros que Ned llegó a confundirla inicialmente con un catálogo de semillas, para la reticente diversión de su madre.

La novela de Purdy es una de esas obras maestras de la literatura cuya comprensión proviene de una mezcla, siempre-incongruente, de reconocibles banalidades y verdades caprichosamente profundas, una mezcla que explota el poder de las simples palabras para balancearnos entre uno y otro humor. Lo que acabo de articular podría constituir una definición provisional de lo que llamo la ‘estética de lo cotidiano’. En este caso, el estado anímico gira desde la melancolía hacia la risa, mientras que el motivo bascula desde la religión hacia la semilla. La transición es menos extraña de lo que el pasaje hace parecer.

En estas dos frases, por ejemplo, la aparente calma de la madre es afirmada en la primera frase e indeterminada en la segunda. Al principio, su compostura parece basarse en una religiosidad extremadamente fervorosa, lo cual respondería a otro fenómeno que caracteriza al mundo contemporáneo. El giro incongruente desde un folleto religioso a un catálogo de semillas implica un cambio de humor, de preocupado a divertido, un giro reforzado por la participación de la madre en ello.

Para este ensayo, destaco el giro en el pasaje que completa un cambio dialéctico, a fin de alcanzar el sentido de que la “estética migratoria” puede ser lo que considero el aspecto clave de la cultura urbana en el presente: pasajes, cambios, cambios dialécticos. He estado trabajando en ello durante una década, con películas y exposiciones, especialmente en Murcia con el Profesor Miguel Ángel Hernández Navarro. Junto a él, comisarié entre 2007 y 2008 una exposición de vídeo-arte sobre la estética de la cultura migratoria. La exposición comenzó su gira por cuatro regiones de Murcia, donde el gobierno regional comisionó un documental titulado *Un trabajo limpio* (2007). El proyecto incluía tres encuentros y la publicación de un libro.⁴

Con respecto a la cultura migratoria, el cambio de la religión a las semillas en la novela de Purdy no es en absoluto incongruente, si consideramos las tradiciones religioso-culturales y sus símbolos. Las semillas, alimento de pájaros que las comen y las transportan, o las flores y los árboles que crecen de ellas, pueden ser vistas como una intensificación religiosa, en lugar de su menoscabo. A un nivel más elemental, semillas y árboles, frutas y flores, pueblan los registros de simbolismo religioso del mundo, desde las leyes de la comida islámica hasta las narrativas de celebración; desde la historia bíblica de

⁴ Véanse: el catálogo de Mieke Bal y Miguel Á. Hernández-Navarro (2008), *2MOVE: Video, Art, Migration*. Murcia, España, Cendeac, y el libro colectivo sobre el mismo proyecto; Mieke Bal y Miguel Á. Hernández-Navarro (eds.) (2011), *Art and Visibility in Migratory Culture: Conflict, Resistance, and Agency*, Ámsterdam, Rodopi. Sobre la película *Un trabajo limpio*, de Mieke Bal y Gary Ward (2007), véase el Documental, 19’38” (en bucle), cinema Suitcase. Consultado en <<http://www.miekebal.org/artworks/films/un-trabajo-limpio/>>.

la creación hasta el *Cantar de los Cantares*. De esta suerte, desde el exagerado y ligeramente ridículo fanatismo religioso de un ama de casa frustrada hasta la reacción mundana del ateísmo adolescente del hijo restante, el retorno realista de la madre a la realidad a través de la risa es el resultado que representa la ‘adaptación’. El tema de la adaptación, necesario a la par que deplorable, pero también divertido y a veces alegre, atrae mi atención en este pasaje. El motivo de las semillas y la adaptación indican un alejamiento de la religiosidad, sin desecharla del todo.



Mieke Bal, *Glub/hearts* (2003/2004). Fotograma

En lugar de una ficción situada en un medio-Oeste americano atemporal, las semillas localizan las reflexiones en una ciudad europea-occidental contemporánea. Sitúo esta dialéctica en el contexto del día a día en las ciudades urbanas occidentales, y tomo las ‘semillas’ como mi “objeto”: un objeto que ‘cuenta’ historias. La vida cotidiana contiene una estética específica, o la “apariencia” y el “sentir” de un lugar. Esto es “cultura visual”. Una cultura visual en la que los objetos, incluyendo aquellos diminutos y efímeros, cuentan historias, tal y como el grafiti griego de la foto. Todos sabemos que las ciudades han cambiado profundamente bajo el impacto de la migración en masa, y el epifenómeno del post-colonialismo y el neocolonialismo en su mismo centro. En el orden neo-colonial, lo que desde los medios masivos de comunicación hemos aprendido de este cambio tiene que ver con la pobreza y las drogas, así como con el fanatismo religioso, con la hostilidad intergrupala y con la violencia resultante. Esta imagen unilateral emerge incluso en las mentes de las personas más abiertas y progresistas apoderándose de expresiones de nuestro lenguaje. Por ejemplo, hace más de una década solía denominarme a mí misma, con cierto orgullo, una radical. No obstante, este honorable título político significa ahora “terrorista”; una abducción que la filósofa radical de cultura visual, Marie-José Mondzain (2017), ha indicado en su más reciente libro. Estas manipulaciones constantes suceden porque dentro del campo semántico, aunque establecido, cada nuevo incidente resuena con elementos anteriores, haciéndose reconocible dentro de una “constelación de imágenes”. El “reconocimiento”, entonces, deviene una herramienta que puede ser utilizada

apropiada o erróneamente para infundir nuevos conceptos de diferencia cultural o para perpetuar sus versiones más antiguas.

Cuando, por el contrario, se habla de adaptación, tendemos a pensar en la obligación de los migrantes de “adaptarse”. En los Países Bajos, un país con una tradición culinaria particularmente anodina, el hecho de comer comida holandesa fue articulado en algún momento como un ejemplo o requisito de adaptación. ¡Come a lo holandés si quieres ser aceptado! Mientras tanto, el holandés, deseando disfrutar una tarde fuera, no tiene dudas sobre qué significa anteponer la cocina “exótica” a la suya propia; es el “otro”, el inmigrante, el que necesita mostrar evidencias de adaptación. Para la cultura anfitriona, no hay requisitos de adaptación. Sin embargo, el mundo, sin duda, podría mejorar con un concepto de “adaptación mutua”.

Hay un grado de adaptación en la dirección opuesta, que percibo principalmente no en la famosa —e infame— noción humanista de la tolerancia a la alteridad, que es a la par condescendiente como concepto y falsa como realidad social. Más bien la veo en el respaldo a las contribuciones de los migrantes. La comida, como un obsequio visible de lo extranjero, es lo que con más facilidad puede ser percibido como enriquecimiento, y es incorporado continuamente como un bienvenido elemento de la alteridad, principalmente en forma de restaurantes étnicos. Como ocasión para un “turismo en casa”, este elemento provee a la cultura local de una sencilla manera de viajar a través de los sentidos. En una suerte de neo colonialismo, la cultura anfitriona genera así “etnicidad”. Con todo, rara vez hay una conciencia de que “nosotros” debemos ese enriquecimiento a los migrantes.

Si se mantiene en mente la cuestión de lo natural basado en los sentidos, que opera en tal adaptación, deseo destacar en mis reflexiones un ejemplo de adaptación que considero particularmente acertado y recurrente. Una adaptación puesta en juego “a través de la boca” que, sinestésicamente, alude a muchos de los sentidos y es así apta para convertirse en emblema de las relaciones interculturales, vale decir, en su máximo exponente. El nombre de este ejemplo es semillas —*glub* (corazones). Se trata, como veremos, de un fenómeno que encarna la invisibilidad situada entre lo masivo y lo concreto, o contable. En su vínculo con lo residual, este hábito cultural determina la apariencia de las calles, no sólo por las cáscaras tiradas al suelo, sino también porque comerlas constituye una actividad que performa espacios de comunidad, posibilitando la interacción entre gente diferente y, sobre todo, menos indiferente.

Un paseante anónimo en una calle de Berlín hizo el siguiente comentario:

Los musulmanes al igual que los alemanes están... cómo decirlo... entre dos culturas. Ellos pusieron al descubierto cómo nos entendemos, disfrutando, sentándonos juntos, hablando, y comiendo semillas. Ellos captaron la esencia de ese acto, ese sentimiento... y de este modo compran 200-300 gramos de semillas y se sientan, comiéndolas, toda la noche en frente de la tele. (Transeúnte anónimo en Berlín)



Mieke Bal, *Glub/hearts* (2003/2004) Fotograma

Claramente, esta persona “ha captado la escena”; ha escuchado la historia que este fenómeno, estos pequeños objetos, están contando. Esto es, traduciendo literalmente de una frase inglesa, “comida para pensar” (*food for thought*).

La comida es un ámbito que vincula distintos sentidos en uno, mientras que acoge cualquier mezcla aceptable de reconocimiento y de extrañeza. La comida, pues, tiene algo en común con la cobertura mediática, incluso si ella (nos) mueve en la dirección contraria. Considerando dicha situación, he estado explorando modos de articular un análisis que haga uso de la herramienta de reconocimiento en tanto innovación. Ahora bien, cuando hablamos de reconocimiento e innovación juntos, de “apariencias” y su aspecto placentero, nos adentramos en los dominios vecinos de la ‘semiótica’ o de la producción y uso de significado, y de la ‘estética’ que involucra a los sentidos y la reflexión. Nos acercamos, por lo tanto, a la antigua tensión entre innovación y emulación o imitación (reconocible). Me gustaría movilizar estas tensiones para algo tan difícil de aprehender como el día a día: este ámbito cuyos espacios “[...] componen una historia múltiple que no tiene ni autor ni espectador, formado a partir de fragmentos de trayectorias y alteraciones de espacios” (Certeau, 1984: 93).

En la película de 2004, un inmigrante enseña a un artista alemán como comer *glub*:

Así, las semillas de calabaza que a menudo parto en pedazos se vuelven pegajosas, por ejemplo, y me meto las cáscaras en la boca.



Mieke Bal, *Glub/Hearts* (2003/2004). Fotograma

Sólo en una concepción precisa y específica de la estética puede este espacio ser de ayuda para acercarnos a la cotidianeidad urbana post- y (no necesariamente) neo-colonial. En el clima político actual, una visión responsable de lo que la estética puede significar y puede (hacernos) llevar a cabo parece indudablemente urgente. Necesitamos una estética en tanto actitud o “ética”, que sea políticamente productiva. De hecho, necesitamos una estética igualmente decisiva, cuando ejercemos una actitud de reconocimiento y al mismo tiempo de diferencia, tal y como lo articula Kaja Silverman bajo la noción de “mirada productiva” (1996 [2009]). Según mi interpretación del punto de vista de Alexander Gottlieb Baumgarten, filósofo de mediados del siglo XVIII, la estética se vincula a los sentidos en el espacio público.⁵ Esto invita a encuentros que a su vez propician la escucha de historias contadas. La presencia de las poblaciones recién llegadas plantea la problemática de la

⁵ Alexander Gottlieb Baumgarten publicó en *Aesthetica* (1750) un ensayo en forma de tratado que aún no ha sido traducido al inglés. He usado la edición alemana del 2007. Para una informativa reseña, véase Tomáš Hlobil (2009), “Review of Baumgarten 2007”. *Estetika: The Central European Journal of Aesthetics*, n.º XLVI/I, pp. 105-110. La noción de “devenir” propuesta por Gilles Deleuze proviene en buena medida de los aportes de Baumgarten. Véanse, por ejemplo, sus ensayos recogidos en *Essays critical and clinical*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997; y Deleuze, Gilles y Félix Guattari (1986), *Kafka: Toward a Minor Literature*, Dana Polan (trad.), Minneapolis, University of Minnesota Press. Para una interpretación en esta línea, remito a João Biehl y Peter Locke (2010), “Deleuze and the Anthropology of Becoming”, *Current Anthropology*, vol. 51, n.º 3, pp. 317-351.

visibilidad. Cuanto más visibles sean estas en tanto grupo, sin embargo, más fácil resultará para la cultura anfitriona percibirlos en términos de diferencia, en una visión siempre en peligro de caer en el racismo o en sus formas mitigadas de exotismo y condescendencia. Las semillas en el espacio público, en el suelo, crean una diferencia que para algunos llega a ser envidiable.



Mieke Bal, *Glub/hearts* (2003/2004). Fotograma

Conectando a través de los sentidos en el espacio público, estos conceptos se prestan a sí mismos, me parece, al análisis tanto de la “alta cultura” como de la cultura visual en el paisaje urbano contemporáneo. A su vez, esto invita a un énfasis en el cuerpo, en el cuerpo representado, pero también en el del espectador que participa en el proceso estético. Inevitablemente, este interés sumará comida, olor y sonido a la ecuación. Se trata de un vínculo social que no es moralista.



Mieke Bal, *Glub/hearts* (2003/2004). Fotograma

En *El umbral del mundo visible* (1996/2009), un libro crucial y de obligada lectura, Kaja Silverman destaca el papel del cuerpo en la toma de decisiones. Apoyándose en un profundo entendimiento del psicoanálisis y su relevancia en la cultura visual, Silverman hace un llamado a una estética de la ética, basada en el reconocimiento de la dificultad de imponer toma de decisiones en un ámbito aparentemente frívolo como es el arte.

Uno de los apartados de su discusión empieza precisamente con un recuento de sus propios encuentros visuales con personas sin techo en la Telegraph Avenue en Berkeley, encuentros en los que un día reconoció en sí misma un “pánico espectacular”. La alternativa a ese pánico espectacular es “la mirada productiva”. Dicho acto de mirar estaría basado en una visión que considero clave para una estética de la cotidianidad contemporánea:

El “tiempo” inconsciente de cualquier percepción dada puede durar toda una vida, y producir una transmutación de los valores mucho más radical que la que puede producir su revisión consciente. Mirar es integrar una imagen en el seno de una matriz constantemente cambiante de recuerdos inconscientes, lo cual puede hacer libidinalmente significativo un objeto culturalmente insignificante, o bien privar de valor a un objeto culturalmente significativo. Cuando una nueva percepción se pone en las inmediaciones de aquellos recuerdos que más nos importan en un nivel consciente, también se ve “encendida” o irradiada, con independencia de su estatus dentro de la representación normativa. (Silverman, 2009: 11-12)

Mi propuesta es conectar esta visión con la teoría estética de Baumgarten. Las memorias del olor y el gusto, junto a las memorias táctiles, son fundamentales para la memoria visual, y juegan un papel importante en cualquier conexión con imágenes o, en términos fílmicos, con “tomas” visuales que pueden ocurrir en el presente. Esta es la razón de por qué *glub*, en toda su modestia y como fenómeno visual —pero también táctil, gustativo y auditivo, o incluso olfativo

cuando está recién asado—, es un signo muy poderoso, síntoma, o metáfora. Míralo, huélelo, pártelo, saboréalo.



Mieke Bal, *Glub/hearts* (2003/2004). Fotograma

Hasta ahora, *glub* parece un fenómeno nuevo en muchas ciudades occidentales, con excepción de España, donde ya ha estado presente desde hace mucho tiempo. Ahora bien, el reconocimiento es tan crucial como la innovación. En un libro posterior, Silverman ofrece una teoría de la imagen que es también una teoría de la fotografía, de los sueños, de la memoria y de la subjetividad. El término clave aquí es “hábito visual”. En el centro está la cuestión de una perceptibilidad que requiere una forma. En su debate sobre este concepto, Silverman escribe:

Si, tratando de dar sentido a este extraño conjunto de memorias inconscientes, soy incapaz de evitar atribuirles la condición de un sujeto, esto es porque la subjetividad en sí misma, en su sentido más profundo, no es otra cosa que una *constelación de memorias visuales* que están luchando por alcanzar una forma perceptual. (2000: 89)

La bella metáfora de las memorias luchando para conseguir una forma, por lo tanto, una visibilidad, alude al psicoanalista Christopher Bollas, quien aplica la metáfora al pensamiento, a ideas, no a memorias:

A menudo encuentro que aunque estoy trabajando en una idea sin saber exactamente qué es, pienso, estoy comprometido en pensar una idea que se esfuerza en tenerme pensando en ella. (1987: 10)

Pienso que la mayoría de nosotros tiene memorias de tales momentos. Ahora bien, con miras a hacer funcionar realmente la conexión para una estética como la que intento articular, debemos retomar las últimas palabras de la definición

de Silverman de “hábitos visuales”, esto es, la forma perceptual: “Las ideas, también, deben alcanzar una forma”. Este es el lugar donde el nosotros de la escritura, en tanto profesores, curadores y estudiantes, intentamos actuar para articular ideas, y donde la ‘constelación de memorias visuales’ que ‘somos, como sujetos’ se reúnen. Y esta lucha para conseguir una forma perceptiva y un pensamiento articulado puede ser también considerada una adecuada definición de arte.

La forma invoca la visibilidad tanto como, en segundo lugar, su consecuencia, lo amorfo, su opuesto. En el centro de una estética que “funciona” hay una ruptura entre estos opuestos. Lo amorfo no supone invisibilidad. La opción no es o ver formas totalmente modeladas o no ver nada, sino “formar” un “hábito visual” que nos permita aprender a ver lo que, a falta de una forma reconocible, parece invisible. Esta es la novedad de lo contemporáneo que alimenta la estética de lo cotidiano. Estos pensamientos me han llevado, en un primer paso, a ese lugar donde la migración y su estética, en otras palabras, la “estética migratoria” es más visiblemente presente, bien que, de facto, sea invisible: a saber, en las ciudades.



Estambul y Berlín. Mieke Bal, *Glub/hearts* (2003/2004). Fotograma

La interrogante que empecé a plantearme fue: ¿cómo se ha vuelto estéticamente más placentero el “aspecto” de las ciudades, en el sentido de Baumgarten, más animado, “colorido” si se quiere, en los últimos años? Esta estética también puede resumirse como “interesante”, provista esta palabra del significado de genuino interés, “comprometedora”, haciéndonos interesados, en oposición a des-interés e “indiferencia”. El aspecto de una ciudad es difícil de precisar, aún más de documentar y analizar. Este reconocimiento me llevó a considerar una forma diferente de análisis, un modo que podría, para hablar con el antropólogo Johannes Fabian (1990), “realizar” el análisis “no sobre sino con” la gente que deseamos conocer. La mayor cercanía que podía lograr era a través del medio cinematográfico. El cine es una herramienta para hacer visible aquello que está ahí para que todo el mundo lo vea, pero permanece oculto, porque no tiene una forma que destaque.

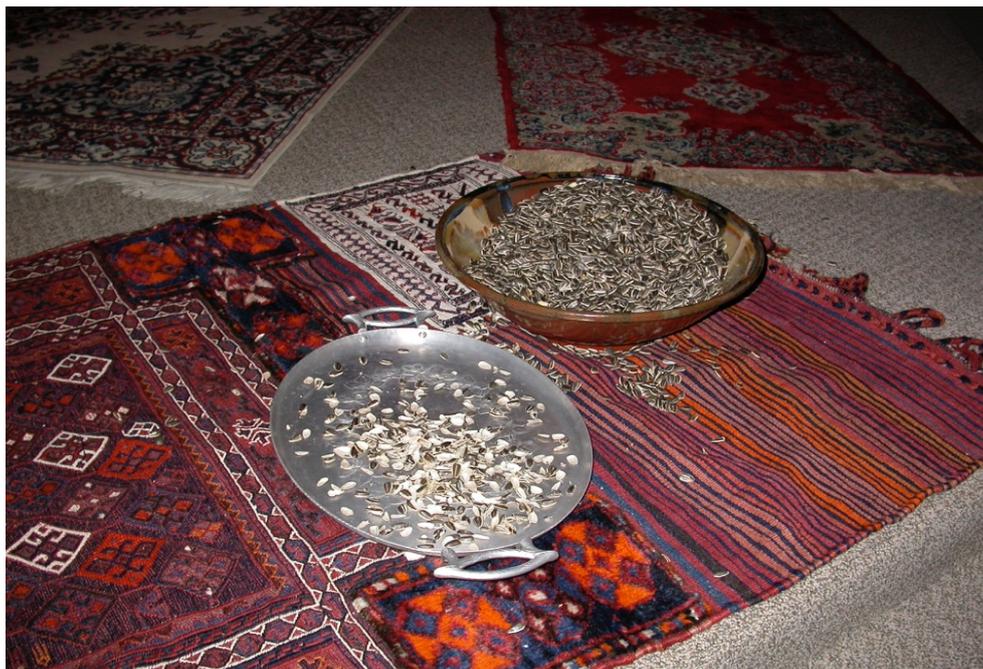
Esta es la razón por la que he empezado a usar el cine como un modo de explorar la forma en que se presentan las cosas —a diferencia de, por así decirlo, explicar ‘por qué’ estas se ven de este modo. Como herramienta de investigación, la película que hice, *glub* (*Corazones*), no es un ‘objeto’ de análisis sino una ‘instanciación’ de esta actividad. Podría, de hecho, haber una conexión entre dos fenómenos aparentemente desconectados.



Mieke Bal, *Glub/hearts* (2003/2004). Fotograma

En primer lugar, en lo que concierne al presente, el mundo del arte en Berlín —ciudad siempre ligeramente rígida, burguesa— se ha convertido durante las últimas dos décadas en algo mucho más animado, cuando la mayoría de las personas que habitan y animan ese mundo berlinés son extranjeros. En segundo lugar, partiendo de la “constelación de memorias” de nuestro hábito visual en la vida cotidiana, las calles de algunos vecindarios de la ciudad parecen más desordenadas, lo cual las hace más agradables, incluso estéticamente placenteras.

Mientras esto podía ser percibido en Berlín y mucho tiempo antes en Irán, pero sin realmente tener noticia de ello, fue en Turquía donde Sharam Entekhabi reconoció el hábito de comer semillas en oriente medio: girasol, calabaza, y otros variados tipos, en la calle. Las semillas o lo que se come de ellas, las cáscaras, las tiendas y puestos, la gente rompiendo las cáscaras y escupiéndolas fuera; lo ves y no lo ves, oculto como está en la cotidianeidad. Es un fenómeno que representa la invisibilidad implicada en ambos procesos: la hiper-visibilidad de la presencia dominante y lo amorfo de lo situado entre lo numerable y lo masivo.



Mieke Bal, *Glub/hearts* (2003/2004). Fotograma

Totalmente material, las semillas son elementos numerables pero su cantidad no importa. En su lugar, lo que caracteriza a las semillas o *glub* es su presencia masiva. Este hábito cultural determina el aspecto de la calle, no sólo porque las cáscaras son tiradas al suelo, sino también porque comer es una actividad colectiva que genera interacción entre distintas personas: es menos in-diferente. Este aspecto, un “síntoma” de la migración en sí misma, que sólo se vuelve visible una vez que te das cuenta, ha hecho de Berlín una ciudad mucho más animada, como lugar urbano pero también como universo del arte. En lo que respecta al intento de articular una estética de lo cotidiano, el mundo del arte en Berlín y de *glub* en las calles se han convertido en una metáfora el uno para el otro.

Glub denota las semillas comestibles tostadas y saladas, tradicionalmente ingeridas en muchas sociedades no-europeas, pero mayormente asociadas al mundo árabe, como una merienda de bajo coste. A partir de los múltiples significados de las semillas, tomamos este fenómeno híper-visible de lo visible-cercano, dada la transformación irregular de ciertas partes del centro de la ciudad, debido a la ingesta de semillas, como punto de partida para un recorrido por el centro urbano. A partir de ahí, la película explora los varios significados y connotaciones de las semillas, así como la implementación de la “estética migratoria” en el paisaje urbano de Berlín y la consiguiente escena artística. En su lucha para conseguir una forma perceptiva, las semillas adquieren “agencia”. Habitando el mundo de las semillas, envueltos en el olor de las semillas al ser tostadas, el habitante de la ciudad contemporánea es imperceptiblemente animado a ser más comunicativo, dejar la prisa, y mitigar la hasta ahora estricta separación entre la casa y el mundo exterior.



Mieke Bal, *Glub/Hearts* (2003/2004). Fotograma

Los barrios de inmigrantes tienen más cáscaras en el suelo que los barrios más cerrados en sí mismos, burgueses. Como resultado, aquellos atraen más pájaros, en particular palomas. Alimentar palomas es una actividad de turistas. Entonces, las semillas conectan desplazamientos a largo plazo a través de la migración con las excursiones a corto plazo del turismo. Los ‘pájaros’ transportan semillas, y ahora las ‘personas’ lo hacen transportando un hábito cultural desde otro lugar hasta Europa Occidental. Mientras el mundo del arte parcialmente se movía desde los barrios occidentales, Kreuzberg, en el Este, se había convertido en el área más notablemente animada por inmigrantes y sus restaurantes, y este, de hecho, se puso de moda, “candente”, durante la filmación de la película.

Como el Berlín del Este después de la caída del muro, las semillas contienen el potencial de crecer, de florecer, de evolucionar, cambiar y reproducirse. Tanto en la postura del cuerpo que impone la ingesta de estas semillas, como en las connotaciones adjuntas a ellas, se inscribe en esta costumbre un sutil elemento de género. Es obvio que las semillas recuerdan a todos su propio potencial para crecer y multiplicarse.

Las semillas también son alimento. Ingeridas entre las comidas, casi permanentemente, ellas constituyen una forma de no-comida. Esta función de la semilla como comida extraoficial conecta a la semilla con la invisibilidad y lo amorfo, pero su consumo constante, que provoca los sonidos al quebrarlas, los olores, y el desecho que cambia tanto el aspecto de la calle como el sonido del andar, la hace al mismo tiempo ser hiper-visible. Las semillas se relacionan menos con la religión como una connotación de la idea de migrar, que con el desempleo en las tierras natales, las cuales, otorgando poco dinero y mucho tiempo, a la vez explica y justifica la migración como un derecho humano.

Según comenta Tarek Mehdi, un inmigrante de Túnez que pasa de “sin papeles” a ser dueño de una panadería:

Sabes que nuestra gente tiene poco trabajo, así que tienen mucho tiempo libre y compran glub, lo comen, para pasar el tiempo... se convierte en algo así como una tradición, la gente lo come con la familia para pasar la tarde, con toda la familia algunas veces; es muy bonito lo que he escuchado de que se está extendiendo ahora fuera, hacia otros países europeos de modo que ellos compran GLUB, lo comen, para pasar el tiempo... se convierte en algo así como una tradición. (Tarek Mehdi, entrevistado en Berlín por Mieke Bal sobre *Glub/hearts*, 2003/2004)



Mieke Bal, *Glub/hearts* (2003/2004). Fotograma

Reconociendo que esta forma del comer es una “tradición inventada”, Tarek Mehdi llama la atención sobre la situación de desempleo y aburrimiento. No hay necesidad de idealizar la situación que este hombre describe, o negar que la situación tiene sus raíces en el colonialismo tras la poscolonialidad, para seguir viendo la resiliencia cultural expresada en estas pocas palabras. Sumándose al evidente disfrute de la ingesta de *glub*, el entrevistado evalúa también el vínculo social resultante.⁶

El cruce de comer semillas y arte, dos ámbitos hasta ahora desconectados, abren un gran número de inesperadas conexiones. Lo amorfo de la gran cantidad de semillas sobre el suelo, por ejemplo, produce a veces formas bellas, y a veces la necesidad de centrarse en las caras y las bocas de las personas que las comen o, en este sentido, de hablar sobre este hábito de alimentación. Al tiempo que la película avanza, también nos volvemos conscientes de la relación próxima tanto entre la invisibilidad o la híper-visibilidad de las

⁶ Tarek Mehdi fue el personaje principal y la principal fuente de inspiración de mi primera película, *1001 jours* (2002). Después ha participado en varios otros proyectos. Véase <<http://www.miekebal.org/artworks/films/mille-et-un-jours/>>.

semillas, y lo que Bataille (1985), con su empuje crítico, teorizó —¡pero se negó a definir!— como lo informe.

Yve-Alain Bois y Rosalind Krauss apuntan que el interés de Bataille por lo informe no viene desde la “forma” ni desde el “contenido”, sino desde “la operación que desplaza ambos términos” (Bois y Krauss 1997: 15). De acuerdo con dicha interpretación, Bataille no entiende bajo “operación” “ni un tema, ni una sustancia, ni un concepto”, tres posibilidades que por tanto ‘no’ atribuiré al “aspecto” de la ciudad. Bataille más bien propone la palabra ‘informe’ como una calificación instructiva.

No es tan sólo un adjetivo que tiene un significado dado, sino un término que sirve para hacer desaparecer (*déclasser*) cosas en el mundo. (16)

Bois y Krauss continúan comentando:

No es tanto un motivo demasiado estable, al que podamos referir, un tema simbolizable, una cualidad dada, como un término que permite gestionar una desclasificación, en el doble sentido del descenso y del desorden taxonómico. Nada en y de sí mismo, lo informe sólo tiene una existencia operacional; es un performativo [...]. (18)

Esta apreciación de lo informe bien podría ser una descripción de *glub*: ni como comida ni como imagen, sino como performance generadora de imagen.

Si ahora vinculo los tres elementos de la estética de la ingesta de semillas —“reconocimiento” recíproco, constelación de memorias visuales que subrayan nuestro “hábito visual”, y el uso performativo militante de lo “informe”— podemos empezar a ver qué tipo de estética estamos observando, o, más bien, en qué tipo de estética estamos participando. Todo este tiempo, eso sí, hemos estado hablando de un hábito de alimentación, de un minúsculo aperitivo que es tan adictivo como ninguno, que produce sed, comunicación y desechos. Nada especial, nada espectacular. Aun así, es una parte fundamental de la ciudad de hoy.

Mieke Bal, *Glub/heart* (2003/2004)

En su lugar, este hábito de alimentación del migrante viene a abarcar muchos elementos culturales diferentes, o memorias, de acuerdo al lugar donde creció la persona. En muchas de las declaraciones de los participantes aparece el estrecho vínculo entre valores culturales, alimentación, y esfera artística. Así, *glub*, los diminutos corazones de las semillas que constituyen el corazón de los hábitos culturales, en toda su diversidad, representa —para citar a un personaje de *Sans Soleil*, la magistral película de Chris Marker— aquellas “cosas que aceleran el corazón”. *Glub* es una contribución a una estética de la ciudad anfitriona donde el elemento “vinculante” de la definición de Baumgarten es mejorado. Las conexiones que el consumo de *glub* favorece pueden basarse, por ejemplo, en el deseo de alcanzar el sabor del exceso de tiempo tunecino, y ser utilizado por el hombre urbano occidental para desacelerar su vida. O bien, tal conexión podría estar basada en el reconocimiento de la moderación como una forma de cortesía, al recuperar los modos en que la vida contemporánea la ha hecho menos relevante, pero no menos deseada. O podría incluso evocar memorias específicas.

Como se puede apreciar en la película, el impulso de la narrativa surge con increíble frecuencia siempre que mencionamos, mostramos u ofrecemos *glub* durante el proyecto. Las múltiples historias componen, o más bien, llevan a cabo “algo” entre una voz personal y cultural —estas dos, sobre todo, no pueden ser distinguidas. La película intenta escapar de la obsesión con las mezquitas y la violencia, y en su lugar ofrece una cuidadosa consideración y

disfrute de los aspectos estéticos específicos de la migración, tales como la “visión” contemporánea y el “sentir” de las ciudades europeas occidentales. Para esta instalación, ese es el vínculo entre el consumo de semillas y el arte: de un ámbito de la fecundidad a otro; cada uno, para beneficio de ambos, siendo metáfora uno del otro.



Mieke Bal, *Glub/hearts* (2003/2004)

Como he sugerido antes, una parte esencial del fenómeno analizado —y otra herramienta para el análisis que complementa el trabajo intelectual— es la exuberante narración que tuvo lugar durante la grabación. El no-tema, la no-sustancia, y el no-concepto de las semillas impulsaron claramente a las personas con quienes hablamos —desde gente en la calle, compradores y comerciantes, hasta artistas, comisarios, o programadores de ordenadores— a irrumpir prácticamente en una narración, tan pronto como deducían que el consumo de semillas era el tema de la película. Esta generosidad lingüística sugirió una instalación extendida de vídeo.

Para esto enlazamos aquellas historias que eran demasiado largas o, por otras razones, no adecuadas para la película (de tan sólo 30 minutos), y las pusimos en una de las dos bandas sonoras. La otra pista registra el sonido de romper y comer las semillas, y escupir las cáscaras. En monitores frente a las pantallas en las que la película se estaba proyectando, mostramos los torsos de un gran número de individuos comiendo semillas, mirando a cámara, frente a un fondo blanco. El sonido de comer, producido por los individuos haciendo contacto visual con el espectador de la instalación, refuerza, refleja y responde

al sonido del consumo de semillas en la película y en la galería donde se ofreció a los visitantes un ilimitado suministro de semillas para comer durante su visita. La instalación de sonido crea una incertidumbre acerca de los niveles de realidad.

Los bustos pretenden evocar, aunque fugazmente, a los emperadores romanos en los museos de arte. Ellos, como estos individuos bien situados, son honrados por un retrato. El incipiente individualismo es caracterizado cuando la imagen de uno da paso, fundiéndose, a otro. En el instante de un único fotograma, los ojos de una persona habitan la cara de la próxima. A través de una exploración performativa del sentido, basada en la estética de lo cotidiano en el medioambiente urbano, este proyecto se comprometió con la relación entre la (no)comida y el proceso social de consumo de semillas en la esfera pública. Estaba interesada en ver si los lectores, espectadores y estudiantes, en lugar de sentirse inconsolablemente tristes después de expirar una pureza étnica que nunca había existido, eran capaces de sentirse “entretenidos a regañadientes” por la “visión” actual de las capitales del mundo. En esto podrían seguir a la madre del joven Ned de la novela de Purdy, porque los límites permeables entre la religión y las semillas son de hecho muy divertidos. Ambas prácticas son interrogantes analíticas. Ambas articulan lo que aún no había sido enunciado. Y en el proceso de hacerlo, se esfuerzan a la vez por dar forma a ideas, fenómenos e imágenes en busca de una forma perceptual o intelectual. Esto, reconozco con reticencia, también me divierte.

BIBLIOGRAFÍA

- BAL, Mieke; Gary Ward (2007), *Un trabajo limpio*. Cinema Suitcase, Documental, 19'38". Consultado en <<http://www.miekebal.org/artworks/films/un-trabajo-limpio/>> (29/04/2018).
- _____ y Miguel Ángel Hernández-Navarro (eds.) (2008), *2MOVE: Video, Art, Migration*. Murcia, Cendeac.
- _____ (2011), *Art and Visibility in Migratory Culture: Conflict, Resistance, and Agency*. Ámsterdam, Rodopi.
- _____ y Shahram Entekhabi (2004), *Glub/hearts*. Documental, 30'. Consultado en <<http://www.miekebal.org/artworks/films/glub-hearts/>> (29/04/2018).
- _____ (2003/2004), *Glub/hearts* (Installations). Consultado en <<http://www.miekebal.org/artworks/installations/glub-hearts/>> (29/04/2018).
- BATAILLE, Georges (1985), *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939*. Allan Stoekl (ed.). Minneapolis, University of Minnesota Press.
- BOIS, Yve-Alain y Rosalind Krauss (1997), *Formless: A User's Guide*. Nueva York, Zone Books.

- BOLLAS, Christopher (1987), *The Shadows of the Objects. Psychoanalysis of the Unthought Known*. Nueva York /Londres, Routledge.
- De Certeau, Michel (1984), *The Practice of Everyday Life*. Steven Rendall (trad.). Berkeley, University of California Press.
- FABIAN, Johannes (1990), *Power and Performance: Ethnographic Explorations through Proverbial Wisdom and Theater in Shaba, Zaire*. Madison, University of Wisconsin Press.
- MONDZAIN, Marie-José (2017), *Confiscation – des mots, des images et du temps. Pour une autre radicalité*. Paris, Les Liens Qui Libèrent.
- SILVERMAN, Kaja (1996 [2009]), *The Threshold of the Visible World*. Nueva York /Londres, Routledge. [*El umbral del mundo visible*. Madrid, Akal].
- SILVERMAN, Kaja (2000), *World Spectators*. Stanford, Stanford University Press.
- VERHOEFF, Nanna (2017), “Interfaces of Media Architecture”, en Wiethoff, Alexander y Heinrich Hussmann (eds.). *Media Architecture: Using Information and Media as Construction Material (Age of Access? Grundfragen der Informationsgesellschaft)*. Berlín, De Gruyter Mouton. pp. 43-58.