



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

**La nueva concepción del espacio fronterizo dentro del giro
geográfico en la práctica y teoría del arte actual: Ursula Biemann,
Rogelio López Cuenca y Antoni Muntadas**

Trabajo de Fin de Máster

Autora: Zahira del Mar Dehn

Tutora: Dra. Anna Maria Guasch

Máster de Estudios Avanzados en Historia del Arte

Departamento de Historia del Arte

Facultad de Geografía e Historia

NIUB: 17161620

2017

A Mama, por enseñarme que puedo lograr todo lo que me propongo, a no tener miedo, a aceptar nuevos retos y por enseñarme a hacer una pausita cuando no sabía cómo seguir.

A Papa, por heredarme sus ganas de perderme por el mundo, por enseñarme a seguir mis pasiones y seguir soñando.

A Rhea, por hacerme cuestionar perspectivas y contextos, por siempre hacerme ver el otro lado de la cosa. Sin su apoyo este trabajo nunca se hubiese realizado.

A Alba, por ser mi modelo a seguir y por enseñarme a siempre aspirar a más.

A David, por creer en mi cuando yo no podía, por su inagotable paciencia y por apoyarme en cualquier momento.

A Anna Maria Guasch, por haberme dado la oportunidad de poder realizar este trabajo. Por haber estado convencida de él, antes de que yo lo estuviera. Por su dedicación y supervisión durante el transcurso del mismo, así como por su continua motivación desde el primer día.

Y, por supuesto, a Anna, Mónica, Nuria, Franciska y Britta, que sin ellas el trabajo no hubiera sido el mismo.

A Bolonia, por enseñarme que una frontera está para superarla...

Índice

Introducción	1
Justificación y objetivos.....	2
Estado de la cuestión.....	4
Marco teórico.....	10
Esquema de trabajo - Metodología.....	16
I. Hacia el discurso del giro geográfico a través de los estudios poscoloniales..	20
1. El espacio poscolonial	20
1.1. Del colonialismo al poscolonialismo	21
1.2. Lo poscolonial y lo global.....	24
1.3. El espacio fronterizo	28
2. El giro.....	30
2.1. <i>Spatial Turn</i>	33
2.2. <i>Mobility Turn</i>	35
3. El giro geográfico - Algo más que geofísica	37
II. Discursos curatoriales en torno al giro geográfico	40
1. <i>Inklusion:Exklusion</i> (1996) El intento de una nueva cartografía del arte en la era del poscolonialismo y de la migración global.....	41
2. <i>Geography and the Politics of Mobility</i> (2003) Una exposición acerca de la geografía y las políticas de la movilidad	45
3. <i>Geografías del desorden. Migración, alteridad y nueva esfera social</i> (2006).....	47
III. Artistas como geógrafos y sus estrategias artísticas	50
1. La visibilización de la frontera	51
1.1. Ursula Biemann	51
1.2. <i>Performing the Border, Europlex y Sahara Chronicle</i>	52
2. Del sur al norte – Pasando por mares	60
2.1. Rogelio López Cuenca	60
2.2. <i>Walls</i>	62
3. Un intento de ‘traducción’ – Desmaterializar la frontera	65
3.1. Antoni Muntadas	65
3.2. <i>On Translation</i>	66
4. Cruzando la frontera	71
4.1. Los artistas fronterizos	71
4.2. Mostrando la frontera	75
IV. La meta de la superación... ..	82
Tabla de ilustraciones	89
Bibliografía	90

Introducción

“La frontera no es el lugar en el que algo termina, sino, como los griegos comprendieron, la frontera es ello, de dónde algo comienza su ser”¹

La frontera, un concepto a la vez histórico como altamente vigente, fácil de explicar en primera instancia, pero al pensarlo tan abstracto que nos faltan palabras. Las fronteras nos son tan indiferentes que apenas las percibimos, para nosotros (desde Occidente) son algo que nos queda lejos, que no es para nosotros, que, en todo caso, solo sirve para protegernos... Habiendo vivido en la zona fronteriza entre África y España, en concreto en Tarifa, me fue posible observar una ambigüedad en la concepción de la frontera, y en concreto, en cuanto a la movilidad en ella: ¿Cómo es posible que nosotros (desde Occidente) podamos viajar libremente traspasando la frontera, mientras que esta posibilidad no sea recíproca? Esta cuestión aún sigue siendo de enorme vigencia y es la que, desde una perspectiva personal, me ha motivado a investigar y a reflexionar sobre las desigualdades en un supuesto mundo global y el porqué surgieron; hasta finalmente, convertirse en la base desde la cual parto para la elaboración de este trabajo.

A lo largo de mi carrera universitaria en Fráncfort, y con el estudio intensivo de las teorías poscoloniales y las teorías de Theodor W. Adorno, me di cuenta de que existe una práctica artística que refleja cuestiones cotidianas, que no muestra una realidad distorsionada por los medios de comunicación. Este interés por un arte que muestra la realidad alejándose de la ficcionalidad fue promovido por mis estudios en la Universitat de Barcelona. En concreto fue gracias a la profesora Anna Maria Guasch que me ofreció una nueva perspectiva acerca del arte contemporáneo y me permitió conocer personalmente a la artista Ursula Biemann y, a nivel teórico, a Antoni Muntadas y a Rogelio López Cuenca.

¹ HEIDEGGER, Martin: “Bauen – Wohnen – Denken”, en: HEIDEGGER, Martin: *Vorträge und Aufsätze. Teil II*, Pfullingen: Günther Neske Vlg., 1967, p. 29. Según: BHABHA, Homi K.: *The Location of Culture*, Londres y Nueva York: Routledge, 1994 [ed. alemán: *Die Verortung der Kultur*, Tubinga: Stauffenburg, 2000, cit. p. 1]. Cit. original en alemán: “Die Grenze ist nicht das, wobei etwas aufhört, sondern, wie die Griechen es erkannten, die Grenze ist jenes, von woher etwas sein Wesen beginnt.”.

Estos factores en su conjunto fueron la motivación para investigar en profundidad las teorías poscoloniales en el mundo del arte y en concreto a los artistas Rogelio López Cuenca y Antoni Muntadas y la artista y comisaria Ursula Biemann que, mediante sus obras seleccionadas para este trabajo, analizan la frontera y, a su vez, forma parte de un discurso que se encuentra en continuo crecimiento.

Justificación y objetivos

Bajo el título *La nueva concepción del espacio fronterizo dentro del giro geográfico en la práctica y teoría del arte actual: Ursula Biemann, Rogelio López Cuenca y Antoni Muntadas* se procurará mostrar con este proyecto cómo, tomando como punto de partida las investigaciones de los estudios poscoloniales, la concepción de lo geográfico ha ido transformándose para llegar a ser algo más que geofísica, abarcando diversas ciencias que antes no fueron relevantes, o lo fueron en menor medida. En concreto se investigará la influencia de esta ‘nueva’ geografía en las artes visuales y cómo es tratada específicamente en algunas de las obras de los artistas mencionados.

La relevancia de esta investigación radica precisamente en que la temática poscolonial y global por su carácter contemporáneo es un ámbito que, se encuentra en continuo crecimiento y cambio, y por ello es importante su continuo replanteamiento y la actualización del estado de la cuestión. Dentro de esta temática, la nueva concepción de la geografía y sobre todo del espacio fronterizo, son cuestiones que no pierden su actualidad, teniendo en cuenta los actuales grandes cambios políticos y sus consecuencias, como son los movimientos migratorios (aunque estos sean presentes hace varios años) o el afán de construir un muro que separe el territorio estadounidense de Méjico bajo la presidencia estadounidense de Donald Trump. Justamente por el carácter contemporáneo de estas problemáticas es interesante mirar atrás y analizar bajo nuevas investigaciones geográficas en el campo de la historia del arte, favorecidas por la creciente importancia de los estudios poscoloniales y la crítica de la globalización desde la perspectiva poscolonial, a los artistas presentes en este trabajo y sus obras

correspondientes, que han contribuido y siguen contribuyendo significativamente al desarrollo de estas nuevas concepciones.

Un creciente interés por los estudios poscoloniales se puede connotar en los últimos años en Alemania.² Debido a ello, en varios centros de investigación y en universidades se han creado nuevos departamentos. En la Goethe Universität de Fráncfort, por ejemplo, se instauró el *Frankfurt Research Center for Postcolonial Studies* en el año 2010, un proyecto que es dirigido por Nikita Dhawan. Gracias a mis conocimientos lingüísticos del alemán y mis estudios a lo largo del Bachelor of Arts en la misma universidad, no solo tuve la posibilidad de acceder a la publicación actual del año 2015 *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung* de Maria do Mar Castro Varela y Nikita Dhawan, que me ha aportado conocimientos esenciales para el planteamiento y desarrollo de esta investigación, si no que además he podido acceder a la biblioteca de la Universidad de Fráncfort y recurrir a todas las publicaciones en lengua alemana acerca de esta temática. El acceso a esta literatura será crucial para la elaboración de este proyecto, ya que la mayoría de dicha literatura únicamente se ha publicado en alemán o no ha sido accesible a través de las bibliotecas en Barcelona y sus alrededores. A su vez mediante la ‘traducción’ de los textos alemanes se ha generado una inclusión de dichas investigaciones para el discurso hispanohablante.

La hipótesis principal postulada en este trabajo se basa en la existencia de una nueva concepción de la frontera que ha surgido a partir de los cambios en el entendimiento de la geografía a través de los estudios poscoloniales y globales. Partiendo de que estos estudios abren las puertas a nuevos territorios influyen de forma decisiva en la geografía y, en consecuencia, en la concepción del espacio y en los movimientos que se realizan en los espacios geográficos. Debido a esto, la concepción de lo que es la geografía, fuera del contexto de una disciplina de la geofísica, ha sufrido un enorme cambio en las últimas décadas, hasta tal punto de que la profesora Anna Maria Guasch propone, en su

² Este auge de los estudios poscoloniales en Alemania es consecuencia de que, como ya indica Viktoria Schmidt-Linsenhoff, hasta mitad de los años 80, los estudios poscoloniales prácticamente fueron ignorados por la historia del arte alemana. Véase: SCHMIDT-LINSENHOFF, Viktoria: *Schwerpunkt: Postkolonialismus*, Osnabrück: Univ.-Verl. Rasch, 2002, pp. 8-9. Véase también: CASTRO VARELA, Maria do Mar y DHAWAN, Nikita: *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*, Bielefeld: Transcript, 2015 (2005), p. 290.

libro *El arte en la era de lo global 1989-2015*, un giro geográfico que también se percibe en las artes visuales. Dentro de este discurso geográfico, la frontera en todas sus facetas, ha supuesto un importante campo de investigación al reunir en sí los discursos poscoloniales y globales, lo que ha conllevado a su vez a una reconceptualización de lo que es la frontera misma, o, mejor dicho, el espacio fronterizo. Partiendo de esto, uno de los objetivos de este proyecto se centra en aclarar el contexto que favoreció un giro geográfico y el impacto en el entendimiento de la frontera. Más allá, el objetivo principal, será analizar la vigencia de la temática de la frontera, dentro del giro geográfico en las artes visuales, analizando críticamente las prácticas artísticas de Ursula Biemann, Rogelio López Cuenca y Antoni Muntadas, y las obras determinadas que han sido seleccionadas para esta investigación.

Estado de la cuestión

El carácter contemporáneo de esta investigación conlleva implícitas ciertas problemáticas idiosincráticas. La temática de la geografía en el ámbito de la historia del arte, o la temática específica de la frontera en relación a los artistas investigados en este trabajo, han sido tratadas muy escasamente de forma explícita. Por esta razón el estado de la cuestión de este proyecto se basará por un lado en publicaciones que trataron sobre la geografía o temáticas geográficas en general en relación con prácticas artísticas, y por el otro lado, en publicaciones que, en concreto, se centraron en la frontera como objeto de investigación en el arte.

La publicación del teórico T. J. Demos *The Migrant Image: The Art and Politics of Documentary during Global Crisis* del año 2013 examina el arte contemporáneo en un mundo en el que la globalización ha llegado a ser un discurso dominante. Lo que Demos llama globalización de crisis, designando una era de creciente desigualdad económica, que se enfrenta al creciente número de migrantes y refugiados hacia el norte en busca de un nivel de vida decente que escapen a regímenes represivos, pobreza generalizada y zonas de conflicto. Sin embargo, los migrantes y refugiados finalmente sólo se ven enfrentados a las fronteras europeas construidas (supuestamente) para una

mayor seguridad en que se exagera la desigualdad política y social a nivel internacional y regional. El estado de globalización de crisis, dividido entre las reivindicaciones neoliberales del libre mercado y la participación democrática; y la política de desigualdad económica, la condición de apátrida y conflictos militares, los que representan el contexto de este libro. Organizado en torno a una serie de estudios de casos que se centran en el trabajo de artistas situados en Europa y América del Norte, Oriente Medio y el Norte de África, este libro investiga una serie de preguntas claves sobre la relación entre la política y la estética, los medios y la movilidad, la disparidad socioeconómica y la promesa artística emancipadora que arroja luz sobre las crisis de la globalización. Estos capítulos interrelacionados plasman las reflexiones críticas de estos artistas que revelan las situaciones de emergencia de nuestro mundo actual de fronteras militarizadas, las relaciones sociales xenófobas y las geografías desiguales dentro y entre el Norte y el Sur. En particular, este libro se enfrenta a las innovaciones estéticas que responden a tales desarrollos, según las cuales los artistas han inventado estrategias documentales críticas y nuevas modelaciones de modos creativos y afectivos de imágenes móviles y videos imaginativos, con los cuales es posible negociar los movimientos crecientes de vidas en todo el globo.³ Concretamente, la publicación examina cómo el arte contemporáneo explora la actual situación global en la que las multitudes se reducen al estado de lo que Giorgio Agamben denomina *bare life*, es decir, la vida despojada de la identidad política y expuesta a la aplicación inmediata del poder por el estado.⁴ Mientras que la movilidad global emerge de la transición a un mundo de fronteras recién abiertas - siendo su símbolo más potente la caída del Muro de Berlín en 1989 y la construcción de una UE sin fronteras- también resulta de la desesperación de las multitudes para superar las cada vez más militarizadas divisiones del poder económico y político entre Europa y África, y América del Norte y sus vecinos del sur. La globalización, según este punto de vista, es una geografía fracturada de fronteras y archipiélagos que divide las transmisiones ininterrumpidas de bienes y

³ DEMOS, T.J.: *The migrant image. The Art and Politics of Documentary during Global Crisis*, Durham y Londres: Duke University Press, 2013, pp. xiii y xiv.

⁴ Véase: FOUCAULT, Michel: *The Birth of Biopolitics. Lectures at the Collège de France, 1978–1979*, Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan, 2008. Véase también: DEMOS, T.J.: *The migrant image*, p. xiv.

capital de los movimientos controlados de las personas. Si bien el crecimiento reciente de la migración es la preocupación sociológica subyacente de este proyecto, este estudio reúne una constelación de términos relacionados -incluyendo el exilio, la condición de apátrida y el nomadismo- que se desarrollan en su especificidad teórica en relación con prácticas artísticas singulares.⁵

La importancia de esta obra radica en su discusión de las problemáticas derivadas de la globalización tratadas en prácticas artísticas actuales. En concreto, el enfoque poscolonial de la geografía y, en consecuencia, de las fronteras al tematizar las visualizaciones de la migración es un elemento clave en las investigaciones de este trabajo.

Una publicación a destacar es *Critical Landscapes. Art, space, politics* del año 2015, editada por Emily Eliza Scott y Kirsten Swenson. En ella se centran en artistas que están creando nuevas prácticas representativas y performativas para revelar el significado social de las características ocultas, o normalizadas, inscritas en la tierra. Sus investigaciones giran en torno a un conjunto de preguntas que están en continua evolución:

“¿De qué manera la tierra es formada a lo largo del tiempo geológico, también contemporáneo, o es formada por las condiciones del presente? ¿Cómo se correlacionan las estructuras ambientales y económicas? ¿Puede el arte estimular maneras más matizadas de pensar e interconectar con la tierra? ¿Cómo podría el arte contribuir a la expansión de la justicia espacial y ambiental?”⁶

La mayoría de los artistas incluidos en *Critical Landscapes* entienden al paisaje/terreno como resultado de complejos procesos y no como algo preestablecido,

⁵ DEMOS, T.J.: *The migrant image*, pp. xiv y xv.

⁶ SCOTT, Emily Eliza y SWENSON, Kirsten: “Introduction: Contemporary Art and the Politics of Land Use”, en: SCOTT, Emily Eliza y SWENSON, Kirsten (eds.): *Critical Landscapes: Art, space, politics*, Oakland: University of California Press, 2015, cit. p. 1. Cit. original en inglés: “In what ways is land, formed over the course of geological time, also contemporary, or formed by the conditions of the present? How do environmental and economic structures correlate? Can art spur more nuanced ways of thinking about and interacting with the land? How might art contribute to the expansion of spatial and environmental justice?”.

neutral, natural o fijo. La influencia del escritor francés Henri Lefebvre, y en concreto de su obra *The Production of Space* (publicada originalmente en 1974), en la que Lefebvre trata la transformación del espacio bajo el capitalismo y teoriza al espacio mismo como producto de relaciones y procesos sociales, es esencial en las investigaciones realizadas para esta publicación. Las prácticas artísticas recogidas en esta publicación investigan las cuestiones centrales del poder y el papel de las representaciones visuales en los debates acerca de la tierra y sus posibles significados y usos. Scott y Swenson ven elemental aclarar en su introducción el concepto de ‘*landscape*’. Así postulan que hace mucho el término de *landscape* es asociado en la historia del arte moderna con composiciones pintorescas y teorizaciones estéticas. Por otro lado, el arte tratado en esta publicación se acerca al *land* mediante conceptos como ‘*use value*’, es decir, la utilización del terreno por el hombre con fines prácticos o ideológicos. Con esto no se quiere postular que se haya alejado de lo estético, sino más bien que problemas de la representación misma forman un aspecto dominante. Las obras examinadas en esta publicación aspiran a reflejar la situación económica, social y política de la tierra en lugar de permitir que esta sea disfrazada por aspectos formales.⁷

Esta publicación ha sido de gran importancia para este trabajo, ya que, la activación del terreno como espacio geográfico jugó un papel esencial en el nuevo entendimiento de lo que es la geografía. La importancia de la activación del terreno además se plasma en las prácticas artísticas, que en varios casos estudian justamente esta activación y sus diversas realizaciones.

El giro al entendimiento de la frontera como espacio fronterizo y como este es tratado en prácticas artísticas y teóricas, es documentado en la publicación *Grenzbespielungen. Visuelle Politik in der Übergangszone*, que fue publicada en el año 2005 en lengua alemana. El libro editado por Beatrice von Bismark es un recopilatorio de textos escritos por diversos autores, en los que la temática de la realización de la frontera y las políticas visuales en las ‘zonas de transición’ son trabajadas bajo diferentes aspectos. En el centro de los textos se encuentra la investigación acerca de la línea fronteriza, que ha pasado a ser un espacio fronterizo, entendida a la vez como una

⁷ Ibid, pp. 2-3.

zona física y metafórica. Dentro del discurso resultante del entrelazamiento de la frontera y del espacio – ambos centrales para los debates acerca de los efectos de la globalización – las diferentes aportaciones de esta publicación tienen el fin de, de diversos modos, invalidar las limitaciones discursivas y políticas, determinadas por el enfoque actual en las ‘transgresiones’ de la línea fronteriza. Por el contrario, a la línea fronteriza se le adjudica, a través de la política de lo visual, un carácter performativo que puede generar un escenario. Von Bismarck pone especial interés en que los discursos acerca de la frontera y el espacio se caracterizan por el hecho de que en ellos las perspectivas políticas, económicas y culturales se encuentran estrechamente ligadas.⁸ El concepto de la ‘*Grenzbespielung*’⁹, en el contexto de esta publicación, opone a la ampliación espacial de la línea fronteriza un espacio en el cual se pueden realizar y generar momentos y procesos, tanto de la articulación como de la negociación de diferencias. Las ‘*Grenzbespielungen*’ parten de la concepción de la línea fronteriza como una zona, que es formada por las acciones realizadas en y con ella, al igual que por el cruce de las condiciones y los requisitos provenientes de las respectivas zonas adyacentes, que aquí en su enfrentamiento, su atravesamiento y su solapamiento están sometidos al proceso de reformulación.¹⁰

Esta publicación es interesante para este proyecto ya que remite a lo que Homi Bhabha introduce como ‘tercer espacio’, relevante para el entendimiento de la evolución que sufre la nueva concepción del espacio fronterizo y en cuanto al análisis crítico de las obras tratadas, además de enfocar las actuaciones con y en la frontera que llevan a su concepción como espacio. Al tratar de forma directa la frontera y su ‘activación’ a través de prácticas artísticas actuales complementadas mediante las investigaciones teóricas, este proyecto se inscribe claramente en esta línea de investigación.

⁸ BISMARCK, Beatrice von: “Grenzbespielungen. Visuelle Politik in der Übergangszone. Eine Einführung”, en: BISMARCK, Beatrice von (ed.): *Grenzbespielungen. Visuelle Politik in der Übergangszone*, Colonia: König, 2005, p. 7.

⁹ Este término se podría traducir al castellano como ‘actuaciones en la frontera’.

¹⁰ BISMARCK, Beatrice von: “Grenzbespielungen”, en: BISMARCK, Beatrice von (ed.): *Grenzbespielungen*, p. 8.

El estado de la cuestión de esta investigación no estaría completo sin el trabajo exhaustivo realizado por Anna Maria Guasch en su libro *El arte en la era de lo global 1989-2015*, publicado en el año 2016. El capítulo 14. *El giro geográfico* de esta publicación sirvió como base científica para esta investigación.¹¹ En este, la autora elabora el concepto del giro geográfico aplicado a las prácticas artísticas, basándose en la investigación de tres discursos relevantes: el teórico, el curatorial y el artístico. Así por una parte se centra en el discurso teórico emprendido por Edward Soja mediante su publicación *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space and Critical Theory* de 1989, haciendo referencia a Michel Foucault y Henri Lefebvre. Otra teórica e historiadora del arte esencial en la teoría de Guasch para exponer los cambios que se dieron a lo largo de la posmodernidad para llegar a una nueva concepción de lo que hoy se considera como geografía es Irit Rogoff con su publicación *Terra Infirma. Geography's visual culture*.¹²

Partiendo de esto, Guasch, por otra parte, introduce el discurso curatorial analizando diferentes exposiciones que trataron y contribuyeron a la inclusión de temáticas geográficas en el discurso del arte. En este discurso además enfoca el *Mobility turn* que es de gran relevancia en el giro propuesto por Guasch, centrándose en teóricos como Joaquín Barriendos, Edward Said y Frederic Jameson. Asimismo, las reflexiones acerca del paso de una geoestética a una geopolítica son investigadas. Entrando en el tercer discurso, caracterizado por las prácticas artísticas, Guasch traza un vínculo con las artes visuales, que han incluido la temática de la geografía en la práctica artística, buscando en muchos casos nuevos medios para enfrentarse a esta temática tan compleja.¹³

Los tres artistas tratados en este proyecto, son presentados en la publicación de Guasch, centrándose en cada caso en la relación específica que muestran en relación al concepto de la geografía. En el caso de Antoni Muntadas y Rogelio López Cuenca, con el concepto clave del pensamiento fronterizo. Al introducir en este libro la urgencia de los giros y a continuación desarrollar de forma exhaustiva cada uno de los giros

¹¹ GUASCH, Anna Maria: *El arte en la era de lo global 1989 – 2015*, Madrid: Alianza Editorial, 2016, pp. 161-204.

¹² Ibid, pp. 161-166.

¹³ Ibid, pp. 167-204.

propuestos, esta publicación recoge de forma exhaustiva el estado de la cuestión del giro geográfico, que es tematizado en este estudio. Debido a su actualidad y su gran alcance científico, además de su estructura y sus contenidos, esta publicación, ha ejercido de base y motivación de esta investigación.

Marco teórico

Para llevar a cabo la investigación *La nueva concepción del espacio fronterizo dentro del giro geográfico en la práctica y teoría del arte actual: Ursula Biemann, Rogelio López Cuenca y Antoni Muntadas* se empleará un marco teórico basado en los discursos poscoloniales y, por su estrecho vínculo, aunque en menor medida, las teorías del arte global.

Los estudios poscoloniales significan una reflexión fundamental para la historia del arte actual. Un enfrentamiento con la propia historia y sus principios, de los que durante mucho tiempo se partían, ya que la historia del arte hasta la actualidad está estrechamente ligada a esquemas de orden, valoraciones y formas de representación coloniales. La revisión poscolonial y las cuestiones emergentes de esta, se han articulado, por un lado, en el área de las prácticas expositivas y los museos. Por otro lado, la construcción de la historia del arte misma y la creación de un canon son fundamentalmente afectados por estas cuestiones. Además, no se puede olvidar que las corrientes poscoloniales en el arte contemporáneo que presentan un reto para la ciencia del arte, al pensar en dimensiones poscoloniales la propia generación de teorías. Desde los años 90 se puede connotar una creciente tematización artística de aspectos poscoloniales en las artes plásticas en Europa. Además, las temáticas poscoloniales, globales y migratorias son analizadas y cuestionadas cada vez más en Bienales y exposiciones artísticas.

La ambición multidisciplinar de esta investigación requiere la introducción en este marco teórico de los distintos campos dentro del discurso poscolonial en los que se ubica el presente estudio. A partir de esto, será posible presentar teorías específicas dentro de estas disciplinas – los contenidos investigativos dentro de los estudios poscoloniales, los estudios poscoloniales que se emplearán como método crítico y, los

efectos de las teorías poscoloniales sobre el arte – que contribuirán al desarrollo de esta investigación.

El filólogo Edward Said inició con su libro *Orientalism* de 1978 debates sobre una futura cultura postcolonial, incluyendo conceptos teóricos de Foucault.¹⁴ Según Said, que se centra en el punto de vista del colonizador, lo que en Occidente entendemos por Oriente ha sido concebido como “una inversión negativa de la cultura occidental”¹⁵. Es decir, tematiza como el Oriente resulta de un proceso discursivo. Los estudios de Said fueron continuados en los años 80, por Homi K. Bhabha, Stuart Hall y Gayatri Chakravorty Spivak, entre otros, que al igual que Said utilizan elementos de los contrastes binarios, como lo propio/lo ajeno, Oriente/Occidente, infractor/víctima, colonizado/colonizador. Con esto, divisiones jerárquicas relacionadas con la historia del arte como original y copia, texto e imagen, ‘centro’ y ‘periferia’ son explorados.¹⁶ Además, con los conceptos *imaginative geography* de Said o *third space* de Bhabha se cuestionan términos distinguidos por la influencia colonial y aproximaciones eurocentristas.¹⁷ Otros términos esenciales que se encuentran en los estudios poscoloniales son: ‘zona de contacto’, ‘transgresión’, ‘hibridad’, ‘dislocación’ y ‘traducción’. Mediante estos se reaccionaba ante dominios de poder colonial y se aspiraba a deshacer la contraposición entre lo ajeno y lo propio.¹⁸ La globalización es uno de los temas más discutidos en el área de la historia del arte actual y los estudios poscoloniales, ya que el giro global, entre otras cosas, tuvo como consecuencia la “descentralización de occidente”¹⁹, es decir de la hegemonía euro-americana en el mundo y en consecuencia también en el mundo del arte. La modernidad europea no solo está estrechamente ligada a los procesos imperialistas de la expansión en ultramar, sino

¹⁴ GÜNZEL, Stephan (ed.): *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart: Metzler, 2010, p. 181.

¹⁵ GUASCH, Anna Maria: *El arte en la era de lo global 1989 – 2015*, cit. p. 64.

¹⁶ SCHMIDT-LINSENHOFF, Viktoria: *Schwerpunkt: Postkolonialismus*, p. 8.

¹⁷ GÜNZEL, Stephan (ed.): *Raum*, p. 179.

¹⁸ SCHMIDT-LINSENHOFF, Viktoria: *Schwerpunkt: Postkolonialismus*, p. 8.

¹⁹ MARCHART, Oliver: “Die Globalisierung der Kunst und die »Biennale des Widerstands«: Eine Geschichte der Biennalen von der Peripherie her”, en: Bering, Kunibert y FLECK, Robert (eds.): *Weltbilder: Kunst und Globalisierung*, Dusseldorf: Articum, 2014, cit. p. 89. Cit. original en alemán: “Die Dezentralisierung des Westens”.

que también con la creación de un nuevo orden espacial, las consiguientes prácticas cartográficas y de planificación urbana.

Este tipo de estudios críticos ejercerán como herramientas conceptuales para mostrar en un primer estadio el fondo teórico de los cambios en la concepción de la geografía; mientras que en un segundo estadio permitirán el análisis de las distintas obras seleccionadas que se ubican en esta tradición. La aportación teórica que se formó a partir de la descentralización de Occidente es por tanto significativa para esta investigación en cuanto que este cambio fue un impulso para los artistas al tratar de analizar las situaciones político-sociales de lugares fuera de los territorios ‘hegemónicos’.

En cuanto a la recurrencia a los estudios poscoloniales como método crítico cabe destacar que las aproximaciones poscoloniales se caracterizan por un acercamiento crítico de la persistencia de esquemas de pensamientos, categorías científicas y (auto-)representaciones distinguidos por la hegemonía colonial. Dominik Josef Fink entiende el poscolonialismo como un género histórico-crítico, que construye un poder de oposición con la pretensión de la superación de estructuras coloniales.²⁰ Durante mucho tiempo, la dimensión temporal e histórica de fenómenos sociales fue acentuada, en vez de la espacial y geográfica, aunque está fuera constituyente para el establecimiento y la estabilización del colonialismo. Las formaciones de poder colonial no solo fueron significativas para la expansión del dominio, ideas, instituciones, mercancías y normas europeas, sino también para el establecimiento de prácticas geográficas, que marcaron decisivamente la relación entre la metrópolis y la colonia. Imágenes espacializadas y metáforas espaciales como ‘marginalidad’, ‘fronteras’ e ‘intersticios’ pasaron a ser conceptos centrales en las teorías poscoloniales.²¹

De acuerdo con Fink, los estudios poscoloniales serán empleados como método crítico en este proyecto. Mediante este acercamiento crítico será posible analizar las mismas teorías poscoloniales y globales que se desarrollarán a lo largo del trabajo.

²⁰ FINK, Dominik Josef: *Ausstellungen im Spannungsfeld von Globalisierung und Postkolonialität: eine Analyse der Ausstellungsdisplays und –konzepte von Magiciens de la Terre, Documenta 11 und The global Contemporary*, Fráncfort del Meno: Goethe Universität Frankfurt am Main, 2014, p. 53.

²¹ GÜNZEL, Stephan (ed.): *Raum*, p. 177.

Además, posibilitará indagar las exposiciones y prácticas artísticas presentadas, en cuanto que a través de imágenes espacializadas aspiran a mostrar y superar dichas estructuras coloniales.

El estudio de las relaciones entre los estudios poscoloniales y la historia del arte es esencial en este marco teórico, ya que marcan el contexto del cual surgen las exposiciones que se presentarán, al igual que las prácticas artísticas y las obras correspondientes. Christian Kravagna destaca la conexión esencial entre estas dos áreas, que en la historia del arte están estrechamente unidas y apenas pueden ser contempladas independientemente una de la otra.²² Kitty Zijlmans describe la tarea de una historia del arte global “en la investigación del arte como producto de una cultura que se encuentra en un cambio permanente y que es investigada según los intereses de una cultura determinada en un diálogo con otras culturas.”²³ A principios del siglo XX la globalización del arte se desarrolla en una relación discursiva y política en la cual simultáneamente los movimientos anti-coloniales fueron interconectados globalmente y se comenzó la lucha contra la discriminación racista. Mediante el transnacionalismo se superan fronteras culturales, geográficas y ‘racistas’ del orden mundial colonialista.²⁴ A menudo se remite al año 1989 para tomar referencia al cambio del orden mundial y marcar el comienzo de un nuevo arte y una nueva historia del arte.²⁵ Hans Belting postula el fin de la historia del arte eurocentrista mediante el desarrollo del arte moderno a un arte global. Este arte global, crea nuevas definiciones artísticas y postula un campo artístico internacional, que funciona independientemente del fondo de los artistas. Belting y Peter Weibel, establecen 1989 como año del cambio dado que, según su opinión, a partir de entonces se le permitía al mundo no-occidental expresar su

²² KRAVAGNA, Christian: “Für eine Postkoloniale Kunstgeschichte des Kontakts”, en: *Texte zur Kunst*, n°91, Berlín: Verlag Texte zur Kunst, 2013, p. 111.

²³ ZIJLMANS, Kitty: “Kunstgeschichte und Weltgegenwartskunst”, en: VOLKENANDT, Claus (ed.): *Kunstgeschichte und Weltgegenwartskunst: Konzepte – Methoden – Perspektiven*, Berlín: Reimer, 2004, p. 245.

²⁴ KRAVAGNA, Christian: “Für eine Postkoloniale Kunstgeschichte des Kontakts”, en: *Texte zur Kunst*, p. 115.

²⁵ ZIJLMANS, Kitty: “Kunstgeschichte und Weltgegenwartskunst”, en: VOLKENANDT, Claus (ed.): *Kunstgeschichte und Weltgegenwartskunst*, p. 245.

diversidad política y cultural, reclamar su parte en relación a la historia del arte y disputar el estado exclusivo del arte occidental.²⁶

Así la exposición *Magiciens de la Terre* de 1989 en París es un punto de partida para el arte global. Esta exposición celebrada en el Centre Pompidou y la Grande Halle de la Villette bajo el comisariado de Jean-Hubert Martin, aspiró a superar la división entre artistas occidentales y no-occidentales. Para destacar la igualdad de estas posturas contrapuestas, el comisario decidió no dar informaciones acerca del contexto original.²⁷ Aun así el comisario volvió a incluir esta división tanto en el momento de la selección de los artistas como a nivel de presentación de las obras al presentarlas fuera de su contexto, cosa que favoreció la reafirmación de los prejuicios de los espectadores. En la *documenta X* del año 1997, con Catherine David como comisaria, se cuestionó la historia de la época de la posguerra, la memoria, el movimiento de descolonización y la ‘des-europeización’ del mundo.²⁸ La Bienal de Venecia de 1999 se convirtió, con el comisario Harald Szeemann, en un escenario para mostrar arte contemporáneo de África y, en consecuencia, posicionarlo en el mercado artístico.²⁹ La *Documenta 11*, que señala que la relación de los términos ‘centro’ y ‘periferia’ se ha desplazado a una ‘mezcla’ de culturas, también fue un punto de inflexión, ya que por primera vez una exposición occidental se realizó con un comisario no europeo. Okwui Enwezor focaliza la globalización dentro de sus repercusiones postcoloniales. Las redes sociales y las políticas culturales se usaron para dar límites al discurso global. Mediante plataformas en diferentes lugares del mundo, se intentó superar el punto de vista y las fronteras

²⁶ KRAVAGNA, Christian: “Für eine Postkoloniale Kunstgeschichte des Kontakts”, en: *Texte zur Kunst*, p. 111. Véase también: RODATUS, Verena: *Postkoloniale Positionen?: Die Biennale DAK'ART im Kontext des internationalen Kunstbetriebs*, Fráncfort del Meno: PL Acad. Research, 2015, pp. 25 y 127. Según Rodatus con la fijación temporal, después de 1989, Weibel y Belting, excluyen importantes aportaciones de movimientos anti-coloniales de agrupamientos no occidentales, de décadas anteriores. Se debe tener en cuenta que ya a comienzos del siglo XX se dieron exposiciones orientadas a esta temática, como la celebrada en Calcuta de 1922, en la que se reunieron obras de artistas indios con trabajos de la Bauhaus. Esto señala que ya con anterioridad a 1989, había un interés por tematizar un arte que sobrepasase a los continentes.

²⁷ FINK, Dominik Josef: *Ausstellungen im Spannungsfeld von Globalisierung und Postkolonialität*, p. 4.

²⁸ DAVID, Catherine: Introducción al folleto dX, 1997.

²⁹ BEYME, Klaus von: *Vom Exotismus zur postkolonialen Kunst: Theoretisierung und Politisierung der Kunst im Zeitalter der Globalisierung*, 2008, pp. 1-9. Disponible en: https://www.schader-stiftung.de/fileadmin/content/vom_exotismus_zur_postkolonialen_kunst.pdf (consultado el 10 de diciembre de 2016).

occidentales del arte, al igual que cuestionar la lógica de exposición tradicional.³⁰ Así parece que Okwui Enwezor retomó y desarrolló el concepto básico de la *documenta X* de Catherine David. El comisario nigeriano y americano remite a la difusión explosiva del arte contemporáneo en casi todas las partes del mundo y toma como referencia las revoluciones históricas entre 1989 y los años 90, no sólo en Europa, sino también en Asia y África. A partir de ese momento histórico, con las transformaciones que esto conllevó, los ojos del mundo del arte ya no se centraron exclusivamente en algunas ciudades de Europa y América, sino que se comenzó a tener en cuenta la migración que surge de los procesos inacabados de colonización.³¹ Todos estos procesos llevan a la conclusión de que el arte contemporáneo es un arte que se expande por todo el globo combatiendo las fronteras históricamente impuestas. Con la nueva distribución geográfica, hacen aparición las narrativas nuevas de movilidad y diferencia en las que las teorías de Arjun Appadurai sobre los «paisajes étnicos» son esenciales. El paisaje es entendido como el paisaje que es formado por las personas, refugiados, turistas, exiliados, migrantes, y muchos más, que constituyen el mundo diferenciado por los cambios.³²

La determinación de la era de la globalización después de 1989 cada vez es más discutida. De este modo la historiadora del arte Parul Dave Mukherji critica la importancia universal y propone como fecha de orientación para el arte contemporáneo indio el año 1947, año que marca el comienzo de la descolonización de la India.³³ Que el punto de partida de la globalización sea determinado de manera diferente en los diversos países parece comprensible, aunque a su vez puede ser considerado como una contradicción ante el concepto de la Global Art, ya que así se afirmarían diferentes etapas de desarrollo en el arte de diferentes naciones.

³⁰ Ibid, p. 4.

³¹ ENWEZOR, Okwui: “Dezentriert: Die Moderne, zeitgenössische Kunst und postkoloniale Ambivalenz”, en: *Artworks – Sammlung Deutsche Bank AG: Zentrale, Frankfurt am Main, Leistung aus Leidenschaft*, Fráncfort del Meno, 2012, pp. 196-199.

³² GUASCH, Anna Maria: *El arte en la era de lo global 1989 – 2015*, pp. 25-27.

³³ MUKHERJI, Parul Dave: “Art History and Its Discontents in Globalizing Times”, in: CASID, Jill y D’SOUZA, Aruna (Eds.): *History in the Wake of the Global Turn*, New Haven: Yale University Press, 2014.

A través del desarrollo del marco teórico se ha elaborado una base que funcionará como fundamento para el análisis crítico en el que se tematizarán diferentes teorías y posiciones. Las diferentes posiciones teóricas servirán para comprender los cambios que han surgido en la concepción de la geografía, las consecuencias de esto y, sobre todo, como estas temáticas se ven plasmadas en el arte actual. Así, permitirán trazar vínculos entre la teoría y la práctica artística. Por el otro lado la crítica poscolonial de la globalización y de la persistencia del poder colonial será un elemento clave de investigación para este trabajo, ya que las obras que se tratarán se inscriben en este contexto. La Global Art History sirve en cuanto al entendimiento del contexto del que surgen los giros postulados por Anna Maria Guasch, concretamente el giro geográfico, al igual que las prácticas artísticas como curatoriales inscritas en este e investigadas en el presente proyecto.

Esquema de trabajo - Metodología

Mediante el presente trabajo se aspira a analizar cómo los artistas Rogelio López Cuenca, Antoni Muntadas y Ursula Biemann, mediante sus obras, participan en el discurso geográfico, y en concreto, en el discurso fronterizo en el arte actual. Con el fin de crear una base para poder comprender el contexto del que surge la forma de trabajar de los artistas nombrados y, por ende, sus obras, se trabajará con el marco teórico constituido por los campos de investigación de los estudios poscoloniales y la Global Art History.

El capítulo primero lleva por título *I. Hacia el discurso del giro geográfico a través de los estudios poscoloniales*. Para entrar en el discurso acerca de la nueva concepción del espacio fronterizo que ha conllevado el giro geográfico, en un primer paso, se da una profundización en las reflexiones y teorías poscoloniales relevantes para el cambio de paradigma que ha experimentado el discurso geográfico. Esto es necesario ya que se parte de la idea de que la concepción de la geografía actual solo puede ser entendida teniendo en cuenta el contexto imperial y poscolonial del que surgió. Por consiguiente estas teorizaciones son esenciales para el análisis de las obras, en tanto que investigan aspectos geográficos. Asimismo, es necesario exponer que se puede entender realmente

por los giros y cómo han surgido, los cambios de paradigma en la concepción del espacio y del movimiento, que influirán en lo que se entiende por el giro geográfico en las artes visuales.

En un siguiente paso, se expondrán en el capítulo *II. Discursos curatoriales en torno al giro geográfico*, tres exposiciones que en su concepción hacen referencia al giro geográfico a diversos modos. Así la exposición *Inklusion:Exklusion. Versuch einer neuen Kartographie der Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration* ha aportado significativamente a esta inclusión del discurso geográfico en las artes visuales a través de los estudios poscoloniales y globales tematizados en la exposición. *Geography and the Politics of Mobility* comisariada por Ursula Biemann es una exposición pionera en cuanto que aspiró a la revisión crítica y contemporánea del término ‘geografía’, aportando así significativamente a la creación de dicho discurso. En el año 2006 José Luis Pérez Pont resalta por su índole socio-crítica en el ámbito del arte, mediante la exposición *Geografías del desorden*. El comisario refleja mediante las cuestiones planteadas – sobre todo acerca de las causas de la migración y la ignorancia ante estas - reflexiones claves dentro del giro geográfico y las obras que serán analizadas en este trabajo. Las exposiciones tratadas no solo son consideradas y expuestas como tales, sino que además son entendidas como aportaciones independientes al discurso teórico.

Partiendo del fundamento teórico previamente establecido mediante las teorías y las exposiciones tratadas, se procesará a analizar los artistas y las obras correspondientes seleccionadas para este proyecto. El esquema seguido en el capítulo *III. Artistas como geógrafos y sus estrategias artísticas* se organizará siguiendo el modelo de presentación del artista y su método artístico, seguido por la descripción temática de las obras. El estudio crítico, tanto de las prácticas artísticas, como de las obras, se realizará conjuntamente recurriendo a los conocimientos adquiridos del fundamento teórico expuesto en los capítulos *I. y II.* Siguiendo un orden cronológico basado en las fechas de producción de las obras seleccionadas, ya que los tres artistas son contemporáneos, se comenzará con Ursula Biemann que, entre otros aspectos, destaca por la elaboración de sus *videoessays*. A continuación, se pasará a una obra de Rogelio López Cuenca quien se centrará sobre todo en el espacio fronterizo constituido por el Estrecho de Gibraltar. Por último, se tratará al artista Antoni Muntadas que, recurriendo al

sentimiento del miedo, investiga la frontera. Se ha de destacar, que para la presentación de la práctica artística y las obras se ha recurrido a un número muy reducido de fuentes bibliográficas, basada prácticamente en publicaciones y textos escritos por los artistas mismos o textos presentes en catálogos de exposición. Esto se justifica por la ambición de querer exponer en estos capítulos las informaciones desde el punto de vista de los artistas mismos. Asimismo, se ha de destacar que este trabajo incluye veintidós ilustraciones seleccionadas de las diferentes obras artísticas incluidas a lo largo del texto del capítulo *III*. Estas ilustraciones gozan de una importancia similar a la del texto, ya que de modo visual presentan ideas y conceptos de forma más concreta y concisa que permitiría una redacción descriptiva.

Finalmente se recogerán sistemáticamente las conclusiones alcanzadas a lo largo de la elaboración de la investigación, que conducirán al entendimiento de la necesidad de obras contemporáneas que tematizen la persistencia de las fronteras geográficas en un mundo aparentemente global.

La metodología empleada para este proyecto se basa prácticamente en la investigación bibliográfica complementada por el análisis crítico de las exposiciones, los artistas y las obras correspondientes tematizadas en este trabajo. Para elaborar cómo teoría y práctica artística interaccionan se empleará el método comparativo en el estudio de los casos. Cabe destacar que la investigación se mueve entre diferentes campos científicos lo que exigirá un método transdisciplinar de trabajo investigativo. Estos campos se moverán entre los ámbitos propios de la historia del arte, las ciencias culturales y geográficas y, en parte, políticas.

Se ha de destacar que se concibe esta investigación, no como una mera recopilación de teorías, sino como un estudio crítico-analítico de la contemporaneidad con el objetivo de potenciar nuevos sentidos que contribuyan a la producción de conocimiento. Asimismo, es fundamental remarcar que, si bien el número de teorías que se estudiará es amplio, este trabajo de ningún modo recoge todas las propuestas teóricas que existen y pretendan dar explicación a los estudios poscoloniales y globales en relación al discurso geográfico.

La inminente supremacía del alemán e inglés como idiomas de discusión en la literatura respectada para este estudio obligará a realizar, para garantizar la fluidez del texto, un trabajo de traducción. Aquellos conceptos o términos que no dispongan de homólogo en castellano por las especialidades de cada idioma, serán presentados en el idioma original en cursiva, ofreciendo en casos complejos una aclaración del término en una note al pie de página.

I. Hacia el discurso del giro geográfico a través de los estudios poscoloniales

“Me encontré a mí mismo [...] repensando la geografía.”³⁴

Esta cita no proviene, como se podría suponer, de la comunidad científica geógrafa. Fue el teórico literario Edward W. Said, el que postuló repensar una nueva geografía. Al igual que Said muchos otros teóricos de los discursos poscoloniales mostraron un interés en cuestiones del espacio. En los debates de los ‘intersticios’, la ‘*grenzverschiebung*’³⁵ y el ‘*overlapping*’ se muestra el intento de retar los pensamientos identitarios que en el marco del colonialismo decisivamente aportaron a la marginalización y subordinación del ‘otro’ colonial a través del (supuesto) Occidente moderno y progresista.

1. El espacio poscolonial

A diferencia de la historiografía convencional, que trabaja en un marco nacional o imperialista, los estudios poscoloniales se diferencian por una conceptualización del espacio y de las relaciones espaciales. Remiten a los efectos retroactivos que el colonialismo ejerce sobre Europa, al igual que a las complejas conexiones entre las metrópolis y las colonias. Planteamientos de conexiones históricas enfatizan que el desarrollo y la institucionalización de ciencias como la geografía solo pueden ser entendidas en el contexto imperial en el que surgieron.³⁶

³⁴ LOSSAUS, Julia: “Postkoloniale Geographie. Grenzziehung, Verortung, Verflechtungen”, en: REUTER, Julia y KARENTZOS, Alexandra (eds.): *Schlüsselwerke der Postcolonial Studies*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2012, cit. p. 355. Cit. original en inglés: “What I find myself doing [...] is rethinking geography.”

³⁵ Este término del alemán se puede traducir como el movimiento o el desplazamiento de la frontera.

³⁶ GÜNZEL, Stephan (ed.): *Raum*, p. 188. Véase también: COOPER, Frederick y STOLER, Ann Laura (eds.): *Tensions of Empire*, Berkeley: University of California Press, 1997.

1.1. Del colonialismo al poscolonialismo

En el año 1986 Immanuel Wallenstein se distanciaba de una concepción lineal de la frontera y propone con su '*Weltsystemtheorie*' una dimensión espacial. Aunque el enfoque de la *Weltsystemtheorie* sea económico, destacan las corrientes asimétricas entre el centro de Europa y sus (semi-)periferias. Wallenstein destaca la importancia de una dimensión espacial global para la dinámica del capitalismo mundial moderno. En estas dimensiones se trata de espacios geográficos concretos en su interdependencia; mientras que las teorías poscoloniales también implican la geografía imaginativa. Demuestra que la representación de las referencias espaciales está íntimamente ligada a las asimetrías del poder global. A su vez muestra como la espacialización de diferencias coloniales y culturales es evocada mediante el discurso sobre la distancia espacial.³⁷ Los conceptos de Edward Said *imaginative geography*, *third space* de Homi K. Bhabha o *border thinking* de Walter D. Mignolo intentan cuestionar los términos establecidos por el colonialismo y las formas de pensar eurocentristas. Esta teorización se entiende como una intervención política que está estrechamente unida a las políticas de ubicación (*politics of location*). Desde esta perspectiva nacen preguntas como: ¿quién habla, desde qué lugar, para quién y hacia quién? De este modo el lugar, la ubicación, son imprescindibles para el análisis de poder, dominio y resistencia.³⁸ Una de las aportaciones más importantes de la teórica Gayatri Chakravorty Spivak son sus teorizaciones acerca del '*gendering*' del sujeto subalterno (*sexed subaltern subject*³⁹). Por Spivak la mujer subalterna es descrita como doblemente vulnerable, por un lado, a través de una explotación económica como consecuencia del imperialismo, y por el otro lado, por la obligación a una subordinación dentro de las estructuras patriarcales. Es esta perspectiva sensible al género la que diferencia decisivamente las teorías de Spivak dentro del círculo de teóricos poscoloniales como Edward W. Said, Homi K. Bhabha o Walter Mignolo. Repetidamente Spivak señala la división del trabajo internacional, que se caracteriza por la explotación de las mujeres del sur como mano de obra barata a

³⁷ Ibid, p. 181.

³⁸ GÜNZEL, Stephan (ed.): *Raum*, p. 179.

³⁹ SPIVAK, Gayatri Chakravorty: "Can the Subaltern Speak?", en: WILLIAMS, Patrick y CHRISMAN, Laura (eds.): *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*, Hemel Hemstead: Harvester Wheatsheaf, 1994 (1988), p. 103.

través de empresas multinacionales. Además, según Spivak conlleva ciertos peligros, suponer que es posible posicionarse cara a cara con la subalternidad del ‘tercer mundo’, ya que, según ella, tanto la interacción, como la representación de los subalternos es inevitablemente prejuiciada. Cuando el sujeto investigador, consciente o inconscientemente, pretende negar sus determinaciones geopolíticas, no se hace invisible, sino que se sitúa en una posición privilegiada.⁴⁰

En la actualidad se puede connotar un creciente interés académico y político por las líneas de contacto entre espacios dominados por premisas poscoloniales y fenómenos migratorios. En este contexto las teorías poscoloniales tratan las cuestiones sobre la identidad cultural y sus relaciones con la desterritorialización y espacios transnacionales. Dentro de este debate el concepto de ‘diáspora’ ocupa una posición destacada. Define a un grupo de personas, que pertenecen a una minoría étnica o que hayan tenido experiencias con la migración forzada. Bhabha destaca que son las experiencias migratorias, que son centrales para los fenómenos globales, que están estrechamente ligados a las narraciones de viajes, comercio y colonialismo. Según él, toda investigación acerca de la migración ha de entrar en el discurso y los fenómenos de la dominación colonial. La presencia poscolonial de los migrantes es entendida como una amenaza por el norte global y de este modo fomentan pensamientos nacionales. Asimismo, investigaciones poscoloniales acerca de la diáspora tematizan las conexiones entre colonialismo y migración y analizan la continuidad colonial de rutas migratorias. Diáspora y colonialismo están ligados por una compleja relación, ya que personas en la diáspora fueron colonizadores, migrantes, reclusos, esclavos, amos coloniales o trabajadores. Así, el concepto de la diáspora asimismo puede ser entendido como una crítica dentro del discurso identitario y en concreto, de procedencias fijas. El espacio de la diáspora, teniendo en cuenta este contexto, puede ser entendido como un concepto que desafía a la frontera, que se construye a partir de una separación clara entre un dentro y un fuera, la inclusión y la exclusión, y el ‘nosotros’ y los ‘otros’.⁴¹

⁴⁰ CASTRO VARELA, Maria do Mar y DHAWAN, Nikita: *Postkoloniale Theorie*, pp. 163-166.

⁴¹ *Ibid*, p. 185.

No menos importante es el concepto de Bhabha de un ‘tercer espacio’ de la ambivalencia y la inestabilidad, que remite al complejo efecto de las potencias, espacios y resistencias coloniales. ‘*Third spaces*’ se forman siempre y cuando diferencias culturales rígidas son desafiadas. Según Bhabha justo en estos espacios comienza una nueva era de la negociación sobre la representación, que exige un razonamiento que se libere de sus historias de origen. En su análisis de la categoría del ‘*in-between*’ de diferencias culturales debatidas, Bhabha habla de las negociaciones en la frontera (*liminal negotiations*), de identidades culturales que cruzan el eje diferenciador de raza, clase, género y tradición cultural. Los procesos de hibridación, en los cuales las culturas son definidas a partir de sus fronteras, dificultan una distinción entre un dentro y un fuera de una cultura. En este sentido la frontera se convierte en un lugar “del cuál algo comienza su ser”⁴². El ‘pensamiento en la frontera’ inspirado por Jacques Derrida, así no solo es de importancia para los análisis de los espacios entre comunidades culturales, sino que además es empleado por Bhabha para desvelar opuestos incorrectos entre la teoría y la práctica.

Al igual que ya hizo Wallenstein Bhabha se centra en las líneas fronterizas de las culturas y analiza lo que sucede entre los espacios culturales. De esta manera se aleja de la tradicional y crítica perspectiva de la interculturalidad y convierte la frontera en el lugar desde el cual se puede pensar una cultura. La idea de estos espacios fronterizos debilita la concepción de una cultura sólida, auténtica y no posible de contaminar, que siempre está vinculada a un lugar concreto. Esto sobre todo es válido para el espacio nacional. La idea de Bhabha de la localización de la cultura es tanto temporal como espacial, ya que el espacio sufre continuos cambios debido al paso del tiempo.⁴³

⁴² BHABHA, Homi K.: *The Location of Culture* [ed. alemán: *Die Verortung der Kultur*, cit. p. 7. Cit. original en alemán: “von woher etwas sein Wesen beginnt”].

⁴³ GÜNZEL, Stephan (ed.): *Raum*, p. 184.

1.2. Lo poscolonial y lo global

Ideas del ‘mundo’ o de ‘lo global’ siguen profundamente ligadas al neocolonialismo. Peter Hulme razonadamente plantea la cuestión de si es realmente posible hacerse una idea del ‘globo’ sin remitir a perspectivas o privilegios imperiales. Lo que destaca de una crítica poscolonial de lo global es que la explotación colonial y las estructuras de poder no son determinadas como algo pasado, sino, que son consideradas en su persistencia actual, sin dejar de lado su dimensión histórica.⁴⁴

La globalización y el poscolonialismo pueden ser determinados como paradigmas dominantes que se centran en transformaciones sociales, políticas y económicas en un mundo cada vez más interdependiente.⁴⁵ Mientras que las teorías poscoloniales en parte son caracterizadas como una perspectiva crítica, que ya había existido antes de las ideas dominantes de la globalización y que se ubica dentro de los procesos de globalización – y al mismo tiempo se enfrenta a estos⁴⁶ – por otro lado, el intervalo entre la publicación *Orientalism* (1978) de Edward Said y *Empire* (2000) de Michael Hardt y Antonio Negri marca el momento de traspaso entre los estudios poscoloniales y las investigaciones globales.⁴⁷ Si lo poscolonial se adelanta a las bases de lo global o las proporciona, o si la globalización ha creado las condiciones históricas y materiales, que han posibilitado el poscolonialismo, queda, según la teórica Revathi Krishnaswamy, sin resolver.⁴⁸ Asimismo, Vilashini Coopan identifica dos perspectivas contradictorias en relación a la globalización: por un lado, es entendida como proceso de la continua descolonización. Por el otro lado, la globalización define una potente reformulación colonial en forma de un capitalismo cada vez más global.⁴⁹ Globalización además puede ser entendida como una ampliación de los sistemas del mundo dentro del capitalismo y colonialismo

⁴⁴ Véase: CASTRO VARELA, Maria do Mar y DHAWAN, Nikita: *Postkoloniale Theorie*, p. 78.

⁴⁵ Véase: GIKANDI, Simon: “Globalization and the Claims of Postcoloniality”, en: DESAI, Gaurav y NAIR, Supriya (eds.): *Postcolonialism. An Anthropology of Cultural Theory and Criticism*, New Brunswick: Rutgers University Press, 2005, p. 634.

⁴⁶ LOOMBA, Ania: “Beyond What? An Introduction”, en: LOOMBA, Ania (ed.): *Postcolonial Studies and Beyond*, Durham: Duke University Press, 2005, p. 8.

⁴⁷ CASTRO VARELA, Maria do Mar y DHAWAN, Nikita: *Postkoloniale Theorie*, p. 79.

⁴⁸ KRISHNASWAMY, Revitha: “Connections, Conflicts, Complicities”, en: KRISHNASWAMY, Revitha y HAWLEY, John C. (eds.): *The Postcolonial and the Global*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008, p. 3.

⁴⁹ COOPAN, Vilashini: “The Ruins of Empire. The National and Global Politics of America’s Return to Rome”, en: LOOMBA, Ania (ed.): *Postcolonial Studies and Beyond*, pp. 84-85.

moderno.⁵⁰ En este caso se trata de una nueva y compleja red, que consiste en actores, capital, trabajo, trabajadores y mercados, al igual que ONGs nacionales y transnacionales.⁵¹

Ya en los años 90 el sociólogo británico Roland Robertson marcó el concepto de la ‘glocalización’, describiendo con él la relación entre lo local y lo global como un cruce recíproco. Por consiguiente, lo global es identificable dentro de lo local – al igual que lo local ya no es descriptible sin lo global.⁵² Según Bhabha la hibridad y el giro cultural posibilitan la articulación de fricción global o transnacional⁵³, mediante lo cual desafiarían las tendencias existentes a la homogenización y estandarización. Asimismo, el antropólogo indio Arjun Appadurai describe los procesos de la globalización como no totalmente negativos. A diferencia del ‘imperialismo cultural’ las nuevas formas de globalización facilitarían el surgimiento de ‘transnaciones deslocalizadas’.⁵⁴

Los modelos explicativos más antiguos de las relaciones culturales globales como el Sistema-tres-mundos o el paradigma de centro y periferia, hoy en día son ampliamente considerados como inadecuados, ya que apenas es posible diferenciar estrictamente las prácticas culturales y determinadas regiones, naciones y culturas. Stuart Hall llega incluso a postular la posibilidad de una ‘cultura global’.⁵⁵ La movilidad – sea material o virtual – da lugar a la imaginación idealizada de integrar grupos que hasta el momento fueron marginados y así gozar del potencial de desestabilizar relaciones de poder imperiales. En estas imaginaciones la esperanza de que la globalización condujera al reemplazo de una hegemonía únicamente occidental es esencial. Así, en los espacios transnacionales se cuestionarían ideas esencialistas y podrían surgir narraciones descentralizadas, ya que los estados nacionales no ofrecen un marco adecuado para la

⁵⁰ CASTRO VARELA, Maria do Mar y DHAWAN, Nikita: *Postkoloniale Theorie*, p. 79.

⁵¹ LOOMBA, Ania: “Beyond What?”, en: LOOMBA, Ania (ed.): *Postcolonial Studies and Beyond*, p. 2.

⁵² CASTRO VARELA, Maria do Mar y DHAWAN, Nikita: *Postkoloniale Theorie*, p. 81. Véase también: GUASCH, Anna Maria: *El arte en la era de lo global 1989 – 2015*, p. 32.

⁵³ BHABHA, Homi K.: *The Location of Culture* [ed. alemán: *Die Verortung der Kultur*, p. 205].

⁵⁴ APPADURAI, Arjun: *Modernity at large. Cultural dimensions of globalization*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996, p. 172.

⁵⁵ HALL, Stuart: “The Local and the Global. Globalization and Ethnicity”, en: MCCLINTOCK, Anne, MUFTI, Aamir y SHOHAT, Ella (eds.): *Dangerous Liaisons. Gender, Nation, and Postcolonial Perspectives*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997, p. 178.

oposición al capitalismo actual. Según Appadurai la globalización lleva a una separación específica (*disjuncture*) de lo económico, lo político y lo cultural y parte de que los ‘*mediascapes*’ e ‘*ideoscapes*’ globales se han convertido en escenarios de la homogenización y heterogeneidad cultural.⁵⁶

No obstante, se argumenta que la asimetría de poder entre el Norte y el Sur global – a pesar de afirmaciones contrarias – mediante la globalización neoliberal es intensificada. Mientras que las colonias en los tiempos del colonialismo europeo exportaban materias primas a los países colonizadores, que a su vez los volvían a importar en forma de productos finales, muchas de las antiguas colonias producen en la fase de globalización actual productos medio-acabados que requieren un trabajo intensivo de baja remuneración, mientras que las antiguas potencias coloniales monopolizan la producción a alto nivel tecnológico.⁵⁷

Otro punto de crítica se basa en que los conceptos claves de la globalización como la hibrididad o la movilidad parecen insuficientes para entender las experiencias materiales y estructurales de la explotación y la privación de derechos. Por consiguiente, la movilidad de lo global es altamente ambivalente, ya que no solo queda dominada por las construcciones imperiales, sino que además es perpetuada constantemente.⁵⁸ Todavía existen voces de mucho peso que dentro de las investigaciones globales hablan de una redundancia del estado nacional. Pero analizando los procesos reales queda evidente que la retórica constante de la globalización va acompañada de una resurrección de las antiguas formas del nacionalismo, patriotismo y fundamentalismo.⁵⁹

De este modo, una de las diferencias esenciales entre las investigaciones globales y las teorías poscoloniales se da en que para las últimas el estado nacional aún sigue siendo un aparato potente, considerando además la relación entre estado y nación. El enfoque de las investigaciones globales se encuentra más allá de la nación, mientras que

⁵⁶ APPADURAI, Arjun: *Modernity at large*, p. 32.

⁵⁷ CASTRO VARELA, Maria do Mar y DHAWAN, Nikita: *Postkoloniale Theorie*, pp. 82-83.

⁵⁸ ASHCROFT, Bill: “Globalization”, en: ASHCROFT, Bill (ed.): *Post-Colonial Transformation*, Nueva York/Londres: Routledge, 2001, p. 207.

⁵⁹ GIKANDI, Simon: “Globalization and the Claims of Postcoloniality”, en: DESAI, Gaurav y NAIR, Supriya (eds.): *Postcolonialism*, p. 619. Véase también: CASTRO VARELA, Maria do Mar y DHAWAN, Nikita: *Postkoloniale Theorie*, pp. 83-84.

las teorías poscoloniales de nuevo analizan la relación compleja entre el poder nacional y transnacional.⁶⁰ Así, según Dhawan parece imprescindible reconsiderar fundamentalmente el papel del estado.⁶¹ Los teóricos poscoloniales de este modo aspiran a delatar las alianzas y tensiones que caracterizan la relación entre la globalización y el nacionalismo. En las antiguas colonias se puede connotar una resistencia a la globalización en nombre del nacionalismo cultural y económico. Y al mismo tiempo la globalización es celebrada por una élite de consumo cada vez más grande.⁶² Según Hall la creciente migración laboral de los antiguos países coloniales, al igual que la devolución intrínseca (*remittances*) a los países de origen son factores que favorecieron a la transformación de la economía global y al establecimiento de una nueva división del trabajo internacional.⁶³ Al igual que las periferias se convirtieron en lugares de producción barata y de explotación de recursos, las antiguas colonias hoy en día siguen estando disponibles para una explotación persistente. La desigualdad económica entre los países altamente industrializados y los países pobres, sobre todo es una consecuencia del colonialismo que se ha dado durante siglos.⁶⁴

Además, la ‘política de ayuda’ que ejerce el occidente sobre las antiguas colonias oculta en realidad intereses económicos y geopolíticos, al mismo tiempo que ‘género y desarrollo’ utilizan como coartada para el Norte global de intervenir políticamente en el Sur global.⁶⁵ Muy extendida es la imagen de los ‘otros’, que siguiendo ‘nuestro’ ejemplo deben experimentar el ‘desarrollo’.⁶⁶ Esta política caritativa oculta la relación histórica entre ‘nuestro’ desarrollo y ‘su’ explotación. Discursos orientales y relaciones de poder neocoloniales son reproducidos, mientras que la idea de una superioridad

⁶⁰ LOOMBA, Ania: “Beyond What?”, en: LOOMBA, Ania (ed.): *Postcolonial Studies and Beyond*, p. 22. Véase también: CASTRO VARELA, Maria do Mar y DHAWAN, Nikita: *Postkoloniale Theorie*, p. 84.

⁶¹ DHAWAN, Nikita: “Coercive Cosmopolitanism and Impossible Solidarities”, en: *Qui Parle: Critical Humanities and Social Sciences. Special Issue: Human Rights between Past and Future*, Lincoln: University of Nebraska Press, 2013, pp. 139-166.

⁶² MENON, Nivedita: “Between the Burqa and the Beauty Parlor? Globalization, Cultural Nationalism, and Feminist Politics”, en: LOOMBA, Ania (ed.): *Postcolonial Studies and Beyond*, p. 210.

⁶³ HALL, Stuart: “The Local and the Global”, en: MCCLINTOCK, Anne, MUFTI, Aamir y SHOHAT, Ella (eds.): *Dangerous Liaisons*, p. 175.

⁶⁴ Véase: CASTRO VARELA, Maria do Mar y DHAWAN, Nikita: *Postkoloniale Theorie*, p. 86.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 87 y pp. 151-218.

⁶⁶ KAPOOR, Ilan: *The Postcolonial Politics of Development*, Londres y Nueva York: Routledge, 2008, pp. 20-21.

cultural occidental continúa siendo hegemónica en gran medida, sin encontrar oposición. Los problemas de los llamados ‘países en desarrollo’ son casi constantemente descritos como ‘faltas’ (falta de educación, democracia, igualdad de género, tolerancia, tecnología o conocimientos científicos) que parecen legitimar al Norte a tomar responsabilidad hacia el Sur global.⁶⁷ Teniendo en cuenta este discurso del desarrollo, se hace evidente que estas problemáticas están directamente ligadas a los estudios poscoloniales.

Los ajustes estructurales sobre el libre comercio han impulsado la economía del Sur global a aumentar la exportación, que tenía como consecuencia una explotación de las zonas francas de exportación. En estas zonas los salarios se mantienen extremadamente bajos, al igual que la formación de sindicatos es impedida activamente. Las trabajadoras se ven obligadas a trabajar durante muchas horas en espacios pequeños, que posibilitan una vigilancia detallada y conllevan una modelación específica de sus cuerpos. Consecuentemente las mujeres no son solo empleadas en las zonas francas de exportación, sino que sus cuerpos, su sexualidad y sus relaciones sociales están determinadas de forma específica por estas zonas. Según Castro Varela y Dhawan el desafío más grande consiste en dejar de instrumentalizar a mujeres como sujetos económicos eficientes.⁶⁸

1.3. El espacio fronterizo

Las relaciones de poder en el espacio colonial, en varios casos inspirados por Foucault, estuvieron en el centro de muchas investigaciones de la década de 1990. En este contexto Mary Louise Pratt introduce el término de la ‘zona de contacto’ mediante el cual describe espacios sociales en los cuales se encuentran culturas que son marcadas por relaciones de poder, desigualdades masivas y represiones. Al contrario del término de la ‘frontera colonial’, que es pensado desde el centro, el concepto de la zona de contacto intenta mostrar la coexistencia espacial y temporal de sujetos que anteriormente parecían separados por un asincronismo geográfico e histórico. Las relaciones asimétricas y conflictivas que se dan en estos espacios sociales conjuntos los

⁶⁷ Ibid, pp. 40-42.

⁶⁸ CASTRO VARELA, Maria do Mar y DHAWAN, Nikita: *Postkoloniale Theorie*, p. 88.

denomina Pratt como transculturación. Siguiendo al sociólogo cubano Fernando Ortiz, Pratt propone analizar las complejas interacciones entre los centros europeos y sus ‘periferias’, en vez de concentrarse meramente en la recepción de las formas de representación metropolitana en las colonias. Europa, desde esta perspectiva, tanto por dentro como por fuera, fue constituida por delimitaciones y modificaciones de las fronteras.⁶⁹

El discurso de las fronteras es uno de los temas centrales de los debates poscoloniales en relación a la producción de espacio y espacialidad. Tanto como metáfora como fenómeno no solo define lo que se encuentra entre los espacios y territorios, sino que a su vez determina propios espacios. Las fronteras muestran lo que en determinados ‘espacios-de-tiempo’ es posible. Así el trazo de fronteras como práctica contribuye a la formación de relaciones de dominación. Siguiendo esta lógica la autora americana Gloria Anzaldúa postula que la frontera puede ser conceptualizada como un espacio en vez de como una línea. En este espacio se cuestiona la identidad de la frontera en sí, en vez de reforzarla. De este modo, los espacios marginalizados pueden ser entendidos como espacios de la resistencia.⁷⁰

Justamente la falta de una identidad clara permite que la hibridad se convierta en un lugar apto para la resistencia a narraciones esencialistas de ‘raza’, ‘cultura’ y ‘nación’. La geógrafa Katharyne Mitchell no niega este potencial de resistencia, aunque si cuestiona si el sujeto diaspórico e híbrido siempre tiene que ser puesto en relación con fines políticos y progresistas. Además, argumenta que ‘lugares fronterizos’ dan lugar a intervenciones estratégicas dentro de estructuras hegemónicas y que, al mismo tiempo, posibilitan que el capitalismo tardío desarrolle constantemente nuevas formas de acumular capital. El empleo excesivo de metáforas abstractas – sobre todo las que son apropiadas por teorías psicoanalíticas conducen, según Mitchell, en muchos casos a su fetichización. Conceptos como lo ‘híbrido’ en estos casos son considerados fuera de su contexto, no mostrando las condiciones históricas, económicas y políticas de las que

⁶⁹ Ibid, p. 187. Véase también: PRATT, Mary Louise: *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, Londres: Routledge, 1992, p. 5.

⁷⁰ GÜNZEL, Stephan (ed.): *Raum*, p.187. Véase también: ANZALDÚA, Gloria: *Borderlands. The New Mestiza. La Frontera*, San Francisco: Spinsters/Aunt Lute, 1999 (1987).

han surgido. Sin su contexto, estos ‘intersticios’ corren el riesgo de convertirse en espacios móviles y reaccionarios. Igualmente, el concepto problemático de la diáspora, que describe a personas que en la mayoría de los casos se mueven entre dos lugares geopolíticos y en consecuencia no habitan un único espacio cultural, resulta ser rápidamente popular. Si la nación es constatada como un espacio abstracto, como en algunos planteamientos poscoloniales, es difícil ligarla a un contexto social o político, imposibilitando localizar la resistencia. En consecuencia cuestiones importantes, como la mayoritariamente violenta creación de los espacios geográficos delimitados, las condiciones sociales y los controles fronterizos, en algunos casos son omitidas.⁷¹

2. El giro

Según la investigadora cultural y filóloga Doris Bachmann-Medick podemos hablar de un giro (*turn*) cuando el enfoque de investigación nuevo ha pasado del nivel figurativo de nuevos campos de investigación al nivel de categorías de análisis y conceptos. Es decir, cuando pasa de mostrar únicamente nuevos objetos de conocimientos a ser un instrumento cognoscitivo. Un cambio conceptual así, mediante *turns*, es tan potente porque en la mayoría de los casos va emparejado con la transformación de conceptos que en un principio eran solo descriptivos para ser conceptos operativos, es decir, a ser conceptos que modifican la realidad.⁷²

Como se ha introducido en el marco teórico de este proyecto, el arte global requiere una ‘reescritura’ de las narrativas que surgen, por sus desafíos inherentes. Tras la modernidad se han dado por superado las categorías que se establecieron para clasificar obras de arte. Los estilos, los ismos, las tendencias artísticas y también las ‘condiciones creativas’ relevantes durante la posmodernidad se han vuelto obsoletas en el discurso

⁷¹ GÜNZEL, Stephan (ed.): *Raum*, p. 189. Véase también: MITCHELL, Katharyne: “Different Diasporas and the Hype of Hybridity”, en: *Environment and Planning D. Society and Space* 15/5, 1997, pp. 533-553.

⁷² BACHMANN-MEDICK, Doris, *Cultural Turns. Neuorientierung in den Kulturwissenschaften*, Hamburgo: Rowohlt-Taschenbuchverlag, 2006, p. 33. [ed. en inglés: *Cultural Turns. New Orientations in the Study of Culture*, Berlín: Walter De Gruyter Incorporated, 2016].

del arte actual. Los planteamientos ya no se caracterizan por lo lineal ni lo filológico, sino que atienden a enfoques de carácter circular y contextuales.⁷³

En una historia del arte poscolonial es inevitable atreverse a entrar en un campo experimental y desarrollar nuevos instrumentos para el análisis del arte, que son reclamados por el arte actual mismo. En este sentido se pueden ubicar las investigaciones de Anna Maria Guasch y su planteamiento basado en los giros como ‘categorías’ de producciones artísticas. En sus reflexiones Guasch remite al ensayo “Turning” de Irit Rogoff que publicó en *e-flux journal* en noviembre del 2008 en el cual esta reflexiona acerca del término ‘turning’⁷⁴ entendiéndolo como un concepto apropiado para explicar las nuevas narrativas y la necesidad de estas que surjan en un mundo global. Rogoff lo expone de la siguiente manera:

“En un ‘giro’ nos *alejamos* o *acercamos* o *movemos alrededor* de algo, y somos nosotros, más bien que *ello*, los que estamos en movimiento. Algo es activado en nosotros, tal vez actualizado, mientras que nos movemos. Y así me siento tentada de desviarme (...) hacia el mismo impulso del *giro*.”⁷⁵

Partiendo de esto Rogoff plantea las cuestiones de si, por un lado, las prácticas artísticas curatoriales son capaces de captar la dinámica de un giro y, por otro, qué tipo de impulso surge en consecuencia de este proceso. El mundo del arte se convirtió en un lugar en el que surgió una extensa práctica para hablar, como un modo de reunión, una forma de acceder a conocimientos y cuestiones. Según Rogoff el ‘giro’ no solo debe producir nuevos formatos, sino también, otros modos de reconocer cuando, mediante prácticas artísticas o curatoriales, algo importante es dicho y por qué.⁷⁶

⁷³ GUASCH, Anna Maria: *El arte en la era de lo global 1989 – 2015*, pp. 159 – 160.

⁷⁴ ROGOFF, Irit: “Turning”, *e-flux*, noviembre de 2008. Disponible en: <http://www.e-flux.com/journal/00/68470/turning/> (consultado el 12 de mayo de 2017). Cabe destacar que Rogoff en primera línea se centra en un giro pedagógico, pero que no disminuye la relevancia de sus reflexiones para esta tesis.

⁷⁵ Ibid, cit. Cit. original en inglés: “In a ‘turn’, we shift *away* from something or *towards* or *around* something, and it is we who are in movement, rather than *it*. Something is activated in us, perhaps even actualized, as we move. And so I am tempted to turn away (...) towards the very drive to *turn*.”

⁷⁶ Ibid.

Como destaca Guasch, “la recurrencia al «giro» [...] respondería en último término a una clara urgencia de lo contemporáneo global.”⁷⁷ Ya que las obras se caracterizan por “el pluralismo estético, por la simultaneidad de diversos *modus operandi* y por una gran multiplicidad de lenguajes que constantemente cambian de estado, aun compartiendo muchos rasgos en común.”⁷⁸ Además los giros permiten entender lo contemporáneo y el presente como un todo, que permiten una convivencia a pesar de la gran diversidad de producciones en todo el mundo. Esta diversidad no solo se da gracias a las diferentes identidades nacionales, “sino que también es consecuencia de la manera en la que los artistas, los curadores o los teóricos buscan presentar posiciones (los «giros») dentro de este campo, giros que se solaparían, se entrecruzarían, y vivirían en diferentes localidades, manteniendo equidistantes relaciones con las ideas universales.”⁷⁹ Los giros buscan nuevas urgencias, como los planteamientos de carácter contextual, es decir, las obras son tratadas en relación a los contextos de los que surgen.

Los diferentes giros o *turns*, como se ha visto, no siguen un orden cronológico, sino que coexisten simultáneamente. Pueden desarrollarse temporalmente paralelos y mostrar fuertes similitudes en relación al contenido. Dos giros de gran importancia para este trabajo y para el desarrollo del giro geográfico son el *mobility turn* y el *spatial turn* que están estrechamente unidos. El *spatial turn* se basa en una creciente relevancia que experimentó el término del espacio en las ciencias culturales y sociales a partir de mediados de los años 80. Este crecimiento de importancia ha sido beneficiado por los cambios políticos que se dieron a finales del mismo año. Tras los enfrentamientos entre bloques se abrieron las fronteras, que antes parecían insuperables, para bienes, capital y personas. A la vez se crearon nuevas fronteras y demandas de espacios. Característico del *spatial turn* es tratar las tensiones que se dan entre la disolución y el retorno del espacio, que se encuentra reflejado en el *mobility turn* en la reflexión de la relación de la movilidad y la inmovilidad. En ambos giros (*turns*) cuestiones acerca de las estructuras de poderes juegan un papel central: ¿Quién tiene el poder de trazar fronteras válidas?, ¿bajo qué condiciones se pueden cruzar estas fronteras? y ¿quién puede o no cruzarlas?

⁷⁷ GUASCH, Anna Maria: *El arte en la era de lo global 1989 – 2015*, cit. p. 159.

⁷⁸ *Ibid*, cit. p. 159.

⁷⁹ *Ibid*, cit. p. 160.

Estas cuestiones han sido impulsadas sobre todo por el *postcolonial turn*, por lo que también se dan paralelismos a este y los giros antes mencionados.⁸⁰

2.1. *Spatial Turn*

Con el término *spatial turn* se denomina esencialmente dos corrientes: la revalorización teórica e investigadora del espacio o, mejor dicho, de la espacialidad en las categorías de las ciencias sociales y culturales a partir de finales de los años 80 y el (re-)descubrimiento de la geografía humana como impulso para debates transdisciplinarios.⁸¹

El término fue introducido en el discurso de los estudios culturales por el geógrafo Edward W. Soja, que usó este término como título de uno de sus capítulos de su libro *Postmodern Geographies*⁸². La publicación de este libro marca un momento clave en el establecimiento de la categoría del espacio en los estudios culturales. En su libro, Soja retoma la teoría de Henri Lefebvre de la ‘producción del espacio’⁸³ y une la geografía a complejos teóricos de la postmodernidad. El capítulo en el que aparece el término *spatial turn*, tematiza consecuentemente el descubrimiento del giro espacial durante el Marxismo del occidente.⁸⁴ Luego retomará este término en su obra *Thirdspace*⁸⁵. Soja entiende a este término como un giro de épocas que se está implementando. En un simposio acerca de la localización del *spatial turn* en el año 2006 en Siegen, Soja defiende que el *spatial turn* no se puede interpretar como un cambio de paradigma en

⁸⁰ LENZ, Ramona: *Mobilität in Europa. Migration und Tourismus auf Kreta und Zypern im Kontext des europäischen Grenzregimes*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2010, pp. 32-33.

⁸¹ GÜNZEL, Stephan (ed.): *Raum*, p. 90.

⁸² SOJA, Edward W.: *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, Londres: Verso, 1989. El capítulo se titula: “Unconverging Western Marxism’s spatial turn”, p. 39.

⁸³ LEFEBVRE, Henri: *La Production de l’espace*, París: Éditions Anthropos, 1974. Véase: AUSTEN, Merlin: *Dritte Räume als Gesellschaftsmodell. Eine epistemologische Untersuchung des Thirdspace*, Múnich: Institut für Ethnologie, 2014, p. 20.

⁸⁴ SOJA, Edward W.: *Postmodern Geographies*, p. 39.

⁸⁵ SOJA, Edward W.: *Thirdspace: journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Cambridge, Mass: Blackwell, 1996.

una sola disciplina: “no solo se trata de un inocente giro pequeño”⁸⁶ sino entender la nueva conciencia del espacio como una reestructuración fundamental ontológica de los ámbitos sociales, humanos e históricos.⁸⁷

Edward Soja se apoya con su concepto del ‘tercer espacio’, término que por primera vez leyó en un escrito de Homi K. Bhabha,⁸⁸ explícitamente en los escritos de Henri Lefebvre, en particular, en su obra *La production de l'espace*. Lefebvre había postulado que el espacio no es únicamente materialista-positivista ni sólo estaba presente, sino que también se trata una construcción social. En consecuencia a esto cada sociedad produce su propio espacio en el que las relaciones sociales de reproducción, al igual que las de condiciones de producciones económicas están inscritas.⁸⁹ Lefebvre distingue tres componentes diferentes de lo espacial, el componente físico, el mental y el componente social, que luego traduce a los tres tipos de espacios: el espacio percibido, el espacio concebido y el espacio vivido. Lefebvre mismo parte desde el marxismo como base filosófica de su teoría del espacio y en consecuencia está interesado sobre todo en las relaciones de producción y reproducción, que se pueden percibir en la práctica social y espacial de una sociedad. Aunque este no sea el enfoque principal de Soja, este está entusiasmado con el Meta-Marxismo de Lefebvre. Debido a la magnitud de la producción social del espacio que así es incluida, se anula la dicotomía rígida del materialismo dialéctico, se abre un tercer espacio de la diferencia. Este promete con su apertura radical, según Soja, nuevas políticas y nuevos actores con unas identidades nuevas, en un mundo nuevo y globalizado. Soja habla en su trialectica de ‘producción

⁸⁶ Informe del simposio: *Geocode der Medien. Eine Standortbestimmung des spatial turn*. 12.10.2006-14.10.2006, Siegen. Disponible en: <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/tagungsberichte/id=1353> (consultado el 06 de diciembre de 2016). Cit. original en inglés: “it’s not some innocent little turn”.

⁸⁷ Ibid.

⁸⁸ SOJA, Edward W.: *Thirdspace*, p. 141.

⁸⁹ LEFEBVRE, Henri: *La Production de l'espace*, París: Éditions Anthropos, 1974. [ed. en inglés: *The production of space*, Malden: Blackwell, 2011, p. 32]. Véase: AUSTEN, Merlin: *Dritte Räume als Gesellschaftsmodell*, p. 20.

del espacio’, ‘hacer historia’ y ‘composición de relaciones sociales’⁹⁰ y sobre todo se deja inspirar por el concepto del espacio vivido de las representaciones, para el tercer espacio. Siendo consciente de querer posicionarse con su práctica emancipada a las desigualdades de la reestructuración económica de un mundo globalizado, une al tercer espacio con su estrategia política del *thirthing-as-Othering* mediante lo cual se posiciona explícitamente ante las convulsiones que surgieron en consecuencia del *spatial turn*:

“He decidido de llamar esta nueva conciencia Thirdspace y a comenzar su desarrollo describiéndolo como un producto tercero de la imaginación espacial, la creación de otro modo de pensar sobre el espacio que se inspira en los espacios materiales y mentales del tradicional dualismo pero extendiéndose más allá de ellos en alcance, sustancia y significado.”⁹¹

2.2. *Mobility Turn*

La movilidad, el movimiento de las personas, ha experimentado un enorme incremento a partir del siglo XX. Las personas ya no estaban atadas a un mismo lugar, sino que se podían desplazar constantemente tanto en el ámbito local, como global. Debido a estas circunstancias, no asombra que a comienzos del siglo XXI los temas de migración, movilidad y los diálogos entre lo local y lo global hayan sido fuente de varios discursos artísticos: el *mobility turn*, por consiguiente, es tratado en bienales, exposiciones y espacios alternativos. Para estos fue esencial ligar la dimensión ‘simbólica’ y la dimensión ‘física’ de la movilidad, para así conllevar a la destrucción del tradicional mapa poscolonial. El cruce del movimiento de los cuerpos y de la representación cultural del espacio dan lugar a una red de significados que es

⁹⁰ Véase: AUSTEN, Merlin: *Dritte Räume als Gesellschaftsmodell*, pp. 20-21. Aquí presentes con los términos en inglés: ‘production of space’, ‘making of history’ y ‘composition of social realations’.

⁹¹ SOJA, Edward W.: *Thirdspace* (2007), cit. p. 11. Véase: AUSTEN, Merlin: *Dritte Räume als Gesellschaftsmodell*, p. 21. Cit. original en inglés: “I have chosen to call this new awareness Thirdspace and to initiate its evolving definition by describing it as a product of a ‘thirthing’ of the spatial imagination, the creation of another mode of thinking about space that draws upon the material and mental spaces of the traditional dualism but extends well beyond them in scope, substance, and meaning.”.

modificada por un contexto social que a su vez ha sido transformado por los desplazamientos.⁹²

Según Joaquín Barriendos, el *mobility turn* intenta conciliar la subjetividad contemporánea con las políticas de la movilidad en el contexto de un *giro geoestético*.⁹³ Este *turn* es uno de los giros epistemológicos que más ha afectado a la concepción contemporánea de lo que se entiende por lo geográfico. Para Barriendos es importante introducir este *turn*, para poder entrar en el debate de “hasta qué punto las políticas de la movilidad pueden convertirse en realidad en saberes no colonialistas; esto es, para saber en qué momento la movilidad misma se convierte en pensamiento fronterizo (...)”⁹⁴.

La realidad pos-migratoria describe la desvinculación de las intenciones migratorias del deseo de llegar a un lugar de emigración determinado como domicilio. Se trata más bien de una diversidad de viajes repetitivos, desplazamientos de temporadas y de permanentes existencias de asilo, exilio, tránsito o como trabajadores fronterizos. Esta situación requiere una reevaluación de la relación entre lugar, persona y movimiento. En esta ‘tradición’, entre otros, los artistas Ursula Biemann y Rogelio López Cuenca se benefician del potencial subversivo del arte incluyendo la movilidad en la frontera como caso de estudio en sus prácticas artísticas. Poniendo, por un lado, especial interés en las nociones de proximidad y localidad y en las prácticas diarias, Biemann en especial, se centra en la investigación de la vida cotidiana y los movimientos transfronterizos correspondientes. Por el otro lado, son los movimientos migratorios, los del cruzar de la frontera, los que cobran gran relevancia en las obras de estos dos artistas.

⁹² GUASCH, Anna Maria: *El arte en la era de lo global 1989 – 2015*, pp.167-168.

⁹³ Ibid, p. 167.

⁹⁴ BARRIENDOS; Joaquín: *La Descolonización del pensamiento geográfico*, cit. p. 3. Disponible en: <http://artglobalizationinterculturality.com/wp-content/uploads/2012/11/Joaquin-Barriendos-La-Descolonizacion-Del-Pensamiento-Geografico.pdf> (consultado el 17 de diciembre de 2016).

3. El giro geográfico - Algo más que geofísica

“Cortamos al mundo por el medio, como si fuera una escultura, separándolo y dividiéndolo. El término ‘marca’ ha pasado a ser un verbo, algo que marca la tierra, y en este proceso de marcar el término se refiere a como la tierra es usada, como una tierra se diferencia a si misma de otra tierra a través del modo que es y ha sido tierra-marcada, marcada por la colonización, tierra marcada por guerras, por millones de razones. Este proceso de marcar es lo que constituye y define el estado cambiante de la tierra.”⁹⁵

Los capítulos anteriores han creado la base teórica para entender cómo ha surgido la necesidad de los giros en el arte actual. Estos han servido para trazar la evolución que se ha realizado en las últimas décadas; los elementos y las teorías implicadas para llegar a una nueva concepción de la geografía. Anna Maria Guasch habla de una geografía discursiva, con lo cual clasifica estos cambios de la geografía como un transcurso lógico en la evolución de su concepción. Se ha mostrado que, por la creciente circulación de personas, datos y bienes, se han creado nuevos territorios culturales, sociales y virtuales que por su descripción se extraen de las categorías geocientíficas.⁹⁶

Un punto de inflexión crucial en la concepción de la geografía dentro del contexto artístico ha sido la exposición *Geography and Politics of Mobility* comisariada por Ursula Biemann. Como más adelante será tematizada en un capítulo, aquí solo se trazarán las aportaciones más esenciales. La geografía ya no debe ser entendida como una disciplina de la geofísica, sino más bien como una cualidad transformadora, ya que actualmente los individuos no están obligados a permanecer en un lugar concreto. En el curso de la globalización, como señala Ursula Biemann, el pensamiento geográfico se

⁹⁵ CALZADILLA, Guillermo, cit. según: SCOTT, Emily Eliza y SWENSON, Kirsten (eds.): *Critical Landscapes*, cit. p. 1. Cit. original en inglés: “We cut the word in half, as if it was a sculpture, separated, divided it. The word ‘mark’ now becomes a verb, something that marks the land, and in that marking the term means how the land is used, how a land differentiates itself from another land by the way it is being and has been marked-land marked by colonization, land marked by war, by millions of reasons. These marking processes are what constitutes and defines the changing status of a land.”

⁹⁶ GUASCH, Anna Maria: *El arte en la era de lo global 1989 – 2015*, pp.161-163.

ha convertido en un instrumento de análisis crucial. Este pensamiento se basa en la comprensión postmoderna, por la cual lo natural, lo social y lo cultural se relacionan entre sí. La exposición trata la transformación del espacio, entendiendo el término ‘transformación’, además de entenderlo como la modificación de lugares, como la configuración inter-discursiva del arte y la geografía. En este contexto hay que destacar el libro *Terra Infirma. Geography’s visual culture* de la autora ya mencionada Irit Rogoff en el cual cuestiona si el arte es capaz de rediseñar la relación entre la geografía, el lugar y la movilidad, ya que, según ella, la disciplina de la geografía no estuvo en condiciones de representar las revoluciones que se dieron en el mundo poscolonial, posmigratorio y poscomunista.⁹⁷ Rogoff pretende “trazar vínculos (...) entre la dislocación de individuos y la disrupción de narrativas colectivas y de lenguajes de significación en el campo de la visión”⁹⁸. Por otro lado, realiza una investigación epistemológica en el contexto geográfico que tematiza los debates surgidos de los procesos de desterritorialización.⁹⁹

Dentro del discurso de la geografía el aspecto de la frontera es de una importancia decisiva, ya que en ella convergen los elementos que han aportado al nuevo entendimiento de geografía. El concepto de la frontera en la modernidad constituye a la frontera como una línea separadora y no como un espacio, sin posibilitar transiciones y cruces, sin posibilidades de contacto. En consecuencia, en la modernidad, la frontera ejerce primordialmente la función de la in- y exclusión, la separación de dentro y fuera.¹⁰⁰ A través de la crítica poscolonial de las categorías de la modernidad las fronteras se amplían en su dimensión espacial (*spatial turn*) y temporal a espacios fronterizos. La línea fronteriza es entendida como una zona que se forma a través de las acciones que se realizan con y en ella. Es un intersticio, es parte de los espacios con los que respectivamente limita, sin disolverse completamente en ellos. En este ‘tercer

⁹⁷ BIEMANN, Ursula (ed.): *Geography and the Politics of Mobility* (cat. exp.), Viena: Generali Foundation, 2003, pp. 19-21.

⁹⁸ GUASCH, Anna Maria: *El arte en la era de lo global 1989 – 2015*, cit. p. 164.

⁹⁹ ROGOFF, Irit, *Terra Infirma. Geography’s visual culture*, Londres y Nueva York: Routledge, 2000. Véase: GUASCH, Anna Maria: *El arte en la era de lo global 1989 – 2015*, p. 164.

¹⁰⁰ GEISEN, Thomas: “Grenzen und Ambivalenz”, en: GEISEN, Thomas: *Grenze: sozial – politisch – kulturell: Ambivalenzen in den Prozessen der Entstehung und Veränderung von Grenzen*, Fráncfort en el Meno: IKO-Verl. F. Interkulturelle Kommunikation, 2003, p. 116.

espacio’, por definirlo con la terminología de Homi K. Bhabha, se construyen “las condiciones discursivas, que permiten, que el significado y los símbolos de la cultura no sean uniformes y establecidos desde el principio”¹⁰¹. La condición para que esta línea se convierta en espacio es su activación. Definiendo al espacio según Michel de Certeau, el espacio es un lugar “con el que se ejerce algo”¹⁰², de manera que son tanto los movimientos narrativos como los físicos, los que, entrelazados, realizan esta transformación. Así se puede entender que la geografía fronteriza es un espacio que se encuentra en continuo movimiento y a su vez es creada por el mismo movimiento. Esto podría corresponder con el concepto de marcación propuesto por Guillermo Calzadilla como un hecho artificial y no natural realizada por el ser humano que define al territorio en general.

¹⁰¹ BHABHA, Homi K.: *The Location of Culture* [ed. alemán: *Die Verortung der Kultur*, cit. p. 37]. Cit. original en alemán: “[D]ie diskursiven Bedingungen die Äußerung, die dafür sorgen, dass die Bedeutung und die Symbole von Kultur nicht von Anfang an einheitlich und festgelegt sind [...]”.

¹⁰² BISMARCK, Beatrice von: “Grenzbespielungen”, en: BISMARCK, Beatrice von (ed.): *Grenzbespielungen*, p. 9. Véase también: CERTEAU, Michel de: *L’Invention du Quotidien. 1: Arts de Faire*, París: Nouvelle édition, 1980 [ed. alemán: *Kunst des Handelns*, Berlín: Merve-Verlag, 1988, cit. p. 218]. Cit. original en alemán: “mit dem man etwas macht”.

II. Discursos curatoriales en torno al giro geográfico

Exposiciones y sobre todo instituciones museísticas se han convertido en un campo de tensión dentro de los debates poscoloniales, ya que hasta hoy en día, la tradición colonial de mostrar lo ‘otro’ o a los ‘otros’ es muy poderosa. Por esta razón, justo en este ámbito es importante realizar una revisión crítica. Hasta la actualidad términos como ‘arte primitivo’ siguen vigentes, que supuestamente de forma positiva remiten al origen de objetos de países africanos o sudamericanos, pero a la vez crean una dicotomía en relación al arte europeo y, de esta forma, impulsan a la exclusión de estas obras. Como destaca Schmidt-Linsenhoff, las instituciones que tratan el arte del pasado no se inscriben en un *postcolonial turn*, en cambio exposiciones de arte contemporáneo a partir de los años 90 ofrecen en varios casos plataformas para posiciones poscoloniales.¹⁰³ Se ha de destacar que también es necesario revisar de forma crítica las exposiciones que aspiren a inscribirse en el *postcolonial turn*, ya que muchas de ellas en realidad no se conciben con un fin investigativo, sino que son empleadas por los museos para adscribirse características atractivas con respecto al posicionamiento dentro del mercado artístico. Asimismo, los museos destacan su carácter innovador, cosmopolita, propagando una *political correctness*, como medio de atracción del público.

En general se debe cuestionar en qué medida los museos pueden ejercer como lugares de encuentro y debate, bajo los principios poscoloniales. James Clifford describe, empleando el término antes introducido de Lousie Pratt, el museo como ‘zona de contacto’ colonial, interactiva y mutuamente relacional. Para ello son analizadas las dependencias del entendimiento y las relaciones de poder asimétricas. Desde su perspectiva, el museo es un espacio en el cual puede generarse una relación dinámica y productiva a partir de un debate que está sometido a los cambios histórico-políticos.¹⁰⁴

¹⁰³ SCHMIDT-LINSENHOFF, Viktoria: “Das koloniale Unbewusste in der Kunstgeschichte”, en: BELOW, Irene y BISMARCK, Beatrice von (eds.): *Globalisierung/Hierarchisierung. Kulturelle Dominanz in Kunst und Kunstgeschichte*, Marburg: Jonas, 2005, p. 19.

¹⁰⁴ CLIFFORD, James: *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge, Massachusetts, Londres: Harvard University Press, 1997, pp. 188-219.

Varios proyectos expositivos poscoloniales se caracterizan por entrelazar los ámbitos artísticos, curatoriales y científicos. Así el medio de la exposición es empleado como plataforma, no solo para visualizar cuestiones poscoloniales, sino también para posibilitar su experimentación a través de un debate crítico. Contraponiéndose a las narraciones lineares de muchos museos y exposiciones, se puede connotar una polifonía transdisciplinar y transcultural.

1. *Inklusion:Exklusion* (1996)

El intento de una nueva cartografía del arte en la era del poscolonialismo y de la migración global¹⁰⁵

“El paisaje humano puede ser entendido como un paisaje de la exclusión.”¹⁰⁶

La exposición *Inklusion:Exklusion. Versuch einer neuen Kartographie der Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration* se realizó en el marco del festival *steirischer herbst* que se realizó en 1996 en Graz. El concepto expositivo elaborado por el comisario Peter Weibel se basó en los discursos alrededor del colonialismo, la migración y el multiculturalismo, enfocados desde diferentes disciplinas científicas.

En el catálogo correspondiente a la exposición se presentaron sesentaicuatro artistas de cinco continentes, cuyas obras tratan fenómenos pos- y neocoloniales, además de problemáticas migratorias y, de este modo, destacan las fronteras de la exclusión. Estos artistas pasaron parte de su vida en antiguas colonias y ahora, en parte, viven en

¹⁰⁵ Título original: *Inklusion:Exklusion. Versuch einer neuen Kartographie der Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration*.

¹⁰⁶ SIBLEY, David: *Geographies of Exclusion: Society and difference in the West*, Londres: Routledge, 1995. Véase: WEIBEL, Peter (ed.): *Inklusion:Exklusion. Versuch einer neuen Kartographie der Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration* (cat. exp.), *steirischer herbst 96*, Graz, Austria, 22 de septiembre-26 de octubre de 1996, Colonia: DuMont Buchverlag, 1997, cit. p. 8. Cit. original en alemán: “Die menschliche Landschaft kann als Landschaft der Exklusion gelesen werden.”.

ciudades del ‘*homeland*’. Estos artistas visualizan las complejas problemáticas de asimilación e identidad cultural. Mediante el concepto expositivo los artistas son liberados de sus pasadas determinaciones geopolíticas y étnicas y entran en un diálogo intercultural. Como se ha destacado previamente en torno a la exposición *Magiciens de la Terre*, el criterio seguido para la selección de los artistas en esta exposición es igualmente ambigua. Esta ambigüedad se basa en que Weibel aspira a superar las fronteras que dan lugar a una inclusión o exclusión dentro del mundo del arte pero, a su vez, al seleccionar los artistas según su procedencia, subraya el carácter determinante de las mismas fronteras.

El curador Peter Weibel trata en la exposición y el correspondiente catálogo un tema que desde hace años es el centro de su investigación. En las exposiciones, las cuales organizó en 1992 *Identität: Differenz. Eine Topographie der Moderne* y en 1993 *Kontext Kunst. The Art of the 90s*, tematiza al Modernismo como estrategia de colonización oculta. Además, critica la neutralidad política de las galerías o museos recurriendo al término ‘*White Cube*’ marcado por Brian O’Doherty en 1976. El ‘cubo blanco’ es entendido como sinónimo de la sala museística blanca, en la cual es expuesto arte norteamericano y europeo y es presentado libre de discrepancias sociales, religiosas, de género, ideológicas o étnicas.¹⁰⁷ Weibel identifica al ‘cubo blanco’ como mecanismo de exclusión de cualquier obra cultural y artística que no haya sido creada por un sujeto blanco, masculino y occidental. Por lo tanto, estas obras difieren de la norma europea codificada. “Por esta razón nuestros ‘museos de arte’ están llenos de productos artísticos occidentales y para el arte de otras civilizaciones hemos creado las supuestas ‘casas de culturas’. [...] La división de ‘museo artístico’ y ‘museo etnológico’ señala la línea fronteriza entre la inclusión y la exclusión.”¹⁰⁸ Asimismo Weibel

¹⁰⁷ O’DOHERTY, Brian: “Inside the White Cube” (I parte), en: *Artforum*, Nueva York, 1976.

Véase también: GUASCH, Anna Maria: *El arte en la era de lo global 1989 – 2015*, p. 123.

¹⁰⁸ WEIBEL, Peter: “Jenseits des weißen Würfels. Kunst zwischen Kolonialismus und Kosmopolitismus”, en: WEIBEL, Peter (ed.): *Inklusion: Exklusion*, cit. p. 11. Cit. original en alemán: “Daher sind unsere ‘Kunstmuseen’ voll mit westlichen Kunstprodukten und für die Kunst anderer Zivilisationen haben wir sogenannte ‘Häuser der Kulturen’ gebaut. [...] Die Trennung in ‘Kunstmuseum’ und ‘Völkerkundemuseum’ markiert genau die Grenzlinie von Inklusion und Exklusion.”.

relaciona la crítica posmodernista con la crítica poscolonial. Para el catálogo de exposición ha reunido a varios autores que extensamente han investigado problemas de estructuras poscoloniales, globalización, al igual que, la identidad cultural y la exposición de arte extra-europeo: Etienne Balibar, Homi K. Bhaba, Jean Fischer, Jean-Hubert Martin, Alexandre Melo, Masao Miyoshi, Olu Oguibe, Edward W. Sain y Saskia Sassen. Adicionalmente son publicados artículos de artistas que además ejercen como críticos de arte: Rasheed Araeen, Gordon Bennett, Candice Breitz, Jimmie Durham, Kendell Geers y Vik Muniz.

En el área germano parlante Weibel fue el primero en realizar el intento de diseñar una nueva cartografía, aunque solo parcialmente, de una cultura global. Para ello Weibel tematiza las estructuras de poder políticas y económicas actuales. Partiendo de la formación de los estados nacionales que se han establecido en Europa desde el siglo XVIII, que Weibel entiende como entidades territoriales, que define la nacionalidad de sus habitantes y dirige las actividades sociales y la economía nacional. Mitos de una historia nacional, fantasías de una memoria colectiva y la idea de un arte y una cultura común constituyen la identidad nacional. Por lo contrario, las antiguas colonias se enfrentan al problema que las potencias coloniales, mediante el establecimiento de fronteras de forma arbitraria que han destrozado culturas étnicas e históricas, discriminando o destruyendo sus tradiciones, religiones y lenguas e imposibilitando una construcción de identidad nacional y cultural. En un mundo de movimientos migratorios masivos y producciones culturales cosmopolitas, el concepto de identidad debería de avanzar a un concepto dinámico de identidad que se orienta en términos como frontera, transgresión y diáspora.¹⁰⁹ La búsqueda de las propias raíces además es dificultada por la perduración de la dependencia económica de la antigua potencia colonial.

En el artículo incluido en el catálogo de exposición Masao Miyoshi remite a que el desarrollo global tiene como consecuencia, que el colonialismo en forma de consorcios transnacionales y vínculos económicos hoy en día sea más activo que nunca. Un aspecto

¹⁰⁹ MELO, Alexandre: “Identität als Übersetzung”, en: WEIBEL, Peter (ed.): *Inklusion: Exklusion*, p. 77.

que destaca Miyoshi es la necesidad de las grandes empresas de mano de obra mal formada y barata, que en su búsqueda de trabajo se desplacen hacia los grandes centros y, de este modo, influyen en la distribución de la población.¹¹⁰

Como Weibel mismo anuncia, a través de la exposición y del catálogo correspondiente, persigue mostrar un nuevo atlas de prácticas artísticas y lo compara con el descubrimiento de un nuevo continente cultural más allá de las fronteras geopolíticas. En pocas palabras, mediante esta exposición el comisario tematiza cuán limitado es el acceso al sistema de arte, y en concreto, al ‘*White Cube*’, el espacio expositivo de la modernidad.¹¹¹

Se ha mostrado que el título emblemático hace referencia a la problemática de la inclusión y de la exclusión de determinadas prácticas artísticas, grupos de personas y culturas en la sociedad y el mundo del arte occidental. Haciendo referencia a la cartografía y a los paisajes humanos se puede connotar la aspiración del comisario de repensar la geografía presente - que no solo es entendida en su dimensión territorial - sino la voluntad de crear nuevos puntos de partida que conducen a un nuevo entendimiento de la geografía. La reflexión crítica es continuada por Weibel en el catálogo de exposición, en el cual en primera instancia analiza de manera crítica su propia práctica curatorial necesariamente basada en la inclusión y exclusión de artistas y obras. Esta autorreflexión designa el carácter del concepto expositivo y ejerce como hilo conductor a lo largo de todo el concepto expositivo.

¹¹⁰ MIYOSHI, Masao: “Eine Welt ohne Grenzen? Vom Kolonialismus zum Transnationalismus und zum Niedergang des Nationalstaates”, en: WEIBEL, Peter (ed.): *Inklusion:Exklusion*, p. 47.

¹¹¹ REUTER, Julia y KARENTZOS, Alexandra (eds.): *Schlüsselwerke der Postcolonial Studies*, p. 251.

2. *Geography and the Politics of Mobility* (2003)

Una exposición acerca de la geografía y las políticas de la movilidad

En la exposición *Geography and the Politics of Mobility*, que se realizó en el año 2003 en la Generali Foundation en Viena, Ursula Biemann estuvo presente como comisaria y como artista. El *leitmotiv* de esta exposición trataba la revisión contemporánea del término geografía en relación a las cuestiones acerca de la movilidad, de redes humanas y electrónicas, dentro del campo de tensión de la fortaleza de Europa. Una cuestión clave, que se trataba en varios debates actuales, giraba en torno al papel que juega el arte en la creación de relaciones entre occidente y contextos extra-europeos o el contexto de las minorías. Cinco colectivos y los trabajos que estos han realizado para la exposición, se encuentran en el centro de este proyecto y aportan a la discusión de esta pregunta. Los cinco colectivos fueron: Bureau d'études de Francia, Frontera Sur RRVT de España y Suiza, Makrolab de Eslovenia, multiplicity de Italia y Raqs Media Collective de la India.¹¹²

La exposición, como Ursula Biemann misma explica, trató el momento del cambio de lugares y geografías en una época en la que sujetos ya no están ligados a un lugar en concreto. En el foco no se encuentra la formación de subjetividades dislocadas, que se crean a través de la migración global o la participación en actividades virtuales globales, sino se han contemplado los lugares mismos, que se crean en el marco de estos procesos. Una de las cuestiones que aparece constantemente es la forma en la que las rutas humanas y el tránsito de signos e informaciones visuales se inscriben de forma material en el terreno y forman determinados paisajes culturales y sociales. La reflexión espacial y geográfica ha adquirido una gran importancia en la posmodernidad y se ha convertido en el desarrollo de la globalización en un instrumento de análisis. Es importante destacar que en este caso la geografía no se entiende como una disciplina de las geociencias, sino que denomina a un modo específico de producción y organización de conocimientos. Un modo, que considera la interacción entre condiciones naturales, sociales y culturales. Este modelo funciona como plataforma teórica, a partir de la cual es posible reflexionar sobre la sociedad, en un sentido espacial más amplio y más

¹¹² BIEMANN, Ursula (ed.): *Geography and the Politics of Mobility*, p. 8.

complejo. Gran importancia tendrán los conceptos de frontera, conexión y transgresión. Aunque todos estos fenómenos hoy en día parezcan elementos de procesos sistemáticos del mundo y de las redes globales, los términos lugar y zona cobran una mayor importancia. No obstante, el entendimiento del ‘lugar’ ha variado decisivamente. La ‘geografía’ investiga lugares, que no solo son caracterizados por los seres humanos que lo habitan, sino que también mantienen relaciones de distintos niveles y que son implicados en los movimientos. Los procesos llegan de lo local, privado y escondido hasta lo público, transnacional y sistémico.¹¹³

El centro de atención de la exposición se sitúa en las existencias translocales, las prácticas culturales transformativas y en el mismo movimiento. En el sentido geográfico, la exposición sigue la lógica de determinados ciclos humanos dentro de un orden mundial cambiado. Dentro de estos se sitúan los servicios telefónicos en la India, barcos con inmigrantes ilegales en el mar Mediterráneo, la industria europea de cárceles y caminos de contrabando a lo largo de la frontera española y marroquí. Estos lugares y no-lugares relatan de una reestructuración de la relación entre lo social y lo territorial.

En otro nivel, la exposición abarca diferentes formas de colaboración y alianzas temporales, que han practicado los artistas en el campo cultural. Con el fin de acumular conocimientos acerca de cómo operan estos círculos, ha de observarse cómo se repiten discursiva- y semióticamente, y cómo marcan el espacio que atraviesan y así le asignan un significado. La geografía trata de sistemas operativos y culturales, que son concebibles y representables dentro de las categorías geográficas. Los artistas y autores implicados están convencidos de que ellos mismos están personalmente implícitos en la labor de escribir una geografía, que aporta a la creación de ese mismo espacio que describen.¹¹⁴

El espacio expositivo fue concebido, a su vez, como una localidad temporal. Este espacio recibió su significado a través del tránsito de las personas y la exposición de proyectos temporales. Debido a esto, ninguna de las obras presenta una posición

¹¹³ Ibid, p. 14.

¹¹⁴ Ibid, p. 15.

acabada, sino que participan en la creación del *network*, del que surge dicho posicionamiento. El cambio/giro que Biemann muestra con esta exposición, se hace visible en la variación discursiva de los términos lugar y dislocación en la concepción actual. Esta nueva cartografía ya no se transmite a través de una identidad diaspórica, es decir, a través de un sujeto con una historia determinada. Más bien, se trata de la creación de una plataforma teórica, en la que género, sujeto, movilidad y espacio se articulen conjuntamente. En este contexto la exposición parece remitir a la concepción del espacio museístico como ‘zona de contacto’, ya que respondiendo al concepto expositivo mismo la interacción con el público es fomentada.

“Trata de cuerpos geográficos, de cuerpos con un plan de viaje. Se trata de identidades que viajan, que inscriben su ruta en el paisaje.”¹¹⁵

3. Geografías del desorden.

Migración, alteridad y nueva esfera social (2006)

“¿Cuánta irresponsabilidad cabe debajo de una alfombra? ¿Cuánto silencio pueden soportar nuestros oídos? ¿Podemos vivir mirando permanente hacia otro lado?”¹¹⁶

Con estas cuestiones comienza José Luis Pérez Pont, el comisario de la exposición *Geografías del desorden*, realizada en el año 2006 en Valencia, su introducción al catálogo de exposición correspondiente. Cuestiones fuertes, emblemáticas, dirigidas a un público con la esperanza de hacerlo reflexionar y de posicionarse ante una temática tan vigente, que ya – apenas - es imposible de ignorar: la migración.

¹¹⁵ Ibid, cit. p. 16. Cit. original en alemán: “Es geht um geographische Körper, um Körper mit einem Reiseplan. Es geht um reisende Identitäten, die ihre Ruten dem Land einschreiben.”

¹¹⁶ PÉREZ PONT, José Luis: “Introducción”, en: PÉREZ PONT, José Luis (ed.): *Geografías del desorden: Migración, alteridad y nueva esfera social* (cat. exp.), Universitat de València, La Nau, Valencia, 2006, cit. p. 13.

Esta exposición reúne a artistas y autores que investigan en sus correspondientes disciplinas las razones diversas y complejas por las cuales se dan los desplazamientos de población, sus causas y sus consecuencias. El comisario decidió enfocar las investigaciones basadas en datos de estudio, ya que el carácter amplio de la problemática tratada hace imposible llegar a resultados concluyentes por exhaustivos que fueran las investigaciones. Pérez Pont parte de la idea de que queriendo imponer una construcción del orden y el progreso económico, se ha llegado a la exclusión de un grupo de personas determinado. Los desarrollos que se dieron durante la modernidad han llevado a la explotación de personas, recursos y territorios que son origen del desorden, que “genera contingentes forzados al desarraigo por la practica escapista que supone la migración.”¹¹⁷ Este desorden surgido por la modernización, en fin, no solo lleva a la migración de miles de personas, sino también a una nueva geografía en todo el planeta sucumbida a las regiones económicamente dominantes. Es decir, los efectos de la modernidad encuentran su continuidad en la actualidad a través de las políticas industriales, que mediante la expansión de ventas y la renovación de productos “garantizan la reproducción durable de los capitales.”¹¹⁸ En este contexto se puede connotar un vínculo con la exposición *Inklusion:Exklusion* comisariada por Peter Weibel, en cuanto que también tematiza la exclusión de un grupo determinado de personas. En este caso específico la exclusión es producto de un colonialismo económico basado en la jerarquización de diferentes territorios y personas a través del capitalismo occidental.

Con las obras mostradas en esta exposición se aspiró a facilitar al espectador un panorama amplio complementado con diferentes enfoques a cerca del significado actual de la migración. Aquí es donde enlaza otra crítica introducida por Pérez Pont esencial para esta exposición, que remite a la, aunque muy presente en los medios de comunicación, temática migratoria, que se basa generalmente en la difusión de tópicos sin fondo investigativo. Los intereses de los medios de comunicación en la creación de

¹¹⁷ PÉREZ PONT, José Luis: “Introducción”, en: PÉREZ PONT, José Luis (ed.): *Geografías del desorden*, cit. p. 13.

¹¹⁸ GARCÍA CANCLINI, Néstor: *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*, Barcelona: Gedisa, 2004, cit. p. 176.

unas imágenes determinadas de los ámbitos migratorios se basan generalmente en la atracción de público mostrando imágenes que evoquen compasión. A lo que Pérez Pont realmente aspira y lo que el mismo críticamente pone en cuestión al comienzo de su introducción es el deseo de, no meramente exponer las problemáticas relacionadas a la migración, sino proporcionar al lector herramientas de reflexión para aportar al entendimiento de los factores que hayan contribuido al desarrollo de la situación actual.¹¹⁹

Al igual que las cuestiones postuladas por Pérez Pont al comienzo del capítulo, las cuestiones que enuncia al final de éste ilustran de forma emblemática las reales cuestiones, motivaciones y esperanzas traducidas al concepto expositivo.

“¿Queríamos ser sujetos pasivos en el expolio de recursos naturales en nuestras regiones? ¿Receptores de residuos industriales, nucleares y tecnológicos? ¿Explotados como fuerza de trabajo, desposeídos de personalidad jurídica, en un nuevo formato de esclavismo diseñado para producir los artículos de lujo de los Estados más ricos? Parémonos a pensar.”¹²⁰

“Nadie, es un buen ejemplo.”¹²¹

¹¹⁹ PÉREZ PONT, José Luis: “Introducción”, en: PÉREZ PONT, José Luis (ed.): *Geografías del desorden*, pp. 14-15.

¹²⁰ *Ibid*, cit. p. 15.

¹²¹ ORIHUELA, Antonio: “El infierno es el paraíso visto desde la otra parte”, en: PÉREZ PONT, José Luis (ed.): *Geografías del desorden*, cit. p. 379.

III. Artistas como geógrafos y sus estrategias artísticas

Las prácticas artísticas poscoloniales, entre las que se inscriben las prácticas de los artistas tratados en esta investigación, han alcanzado una propia dinámica de reflexión, que se basa en la mutua recepción de arte y ciencia y, no menos importante, crean impulsos nuevos para los ámbitos científicos. En este contexto no solo se puede adscribir a las obras una mera función ilustrativa dentro de los debates poscoloniales, sino, se han de analizar como contribuciones autónomas dentro de este discurso.

Como se ha expuesto anteriormente, a finales de los años 80 el discurso del arte se extendió a otras temáticas teóricas, como la etnografía, la geografía, los estudios culturales o poscoloniales. Esta ampliación del discurso surgió al mismo tiempo que los procesos de globalización aumentaron y las prácticas artísticas se orientaron en contenidos semánticos. El arte se convirtió en un medio mediante el cual se podía conocer al mundo, no en el sentido de descubrir algo desconocido, sino con el objetivo de reorganizar el conocimiento existente y crear así un producto complejo y estético, del cual pueden surgir nuevos significados.¹²² En este contexto Anita Moser defiende que los artistas en sus investigaciones acerca de la realidad no solo incluyen el espectro de fenómenos empíricos, sino también todo tipo de comunicación, relación e interacción entre artista y público.¹²³ Estos cambios demuestran una transformación de paradigma fundamental: las prácticas artísticas ya no se conciben con el fin de la presentación de las obras en sí, si no se persigue la construcción de situaciones estéticas.

Mediante el acceso geográfico a la producción artística es posible enfocar el lugar mismo, centrarse en la transformación del espacio. Entendiendo al artista como geógrafo este no solo investiga, a través de su arte, los objetos, sino también, en como el espacio es creado por las acciones que se realizan en él. De este modo la geografía se

¹²² BIEMANN, Ursula: *Mission Reports. Artistic Practice in the Field, Video Works, 1998 – 2008* (cat. exp.), Umea: Bildmuseet, Arnolfini, Umea, 25 de noviembre de 2007-20 de enero de 2008 [ed. alemán: *Mission Reports. Künstlerische Praxis im Feld. Videoarbeiten 1999 – 2011*, Nurnberg: Verlag für Moderne Kunst, 2012, p. 8].

¹²³ MOSER, Anita: *Die Kunst der Grenzüberschreitung. Postkoloniale Kritik im Spannungsfeld von Ästhetik und Politik*, Bielefeld: transcript-verlag, 2011, p. 35.

convierte en espacio de investigación artística a la vez de ejercer como método investigativo. En consecuencia, los artistas geógrafos, no solo analizan la producción del espacio, sino que, mediante sus propias acciones, aportan a la producción de nuevos espacios.

1. La visibilización de la frontera

1.1. Ursula Biemann

“Yo no busco la realidad – un concepto que ha resultado ser completamente ficticio – más bien estoy interesada en generar una construcción artificial.”¹²⁴

Ursula Biemann, artista, comisaria y teórica, es conocida por sus análisis de cuestiones actuales acerca de la movilidad, la migración, el género y la globalización. Desde el comienzo fue esencial para ella determinar un área geográfica y política, y determinar el campo de investigación en un punto de intersección de diferentes métodos de producción de conocimientos, como lugar de práctica artística. A través de los *videoessays* son analizados territorios controvertidos en todo el globo y son formuladas complejas geografías humanas, con todos sus efectos secundarios y aspectos no documentados.¹²⁵

La mayor parte de sus esfuerzos entre el 1988 y el 1999, Biemann los dedicó a convertir el complejo material de fotografías, textos y gráficos de pared en obras de arte conceptuales. Pero en muchos casos esto resultó inapropiado para tratar reflexiones tan complejas. Diez años más tarde, cuando comenzó a experimentar con grabaciones de video encontró un medio, que era apropiado para hablar de la globalización. La superposición de la imagen y el texto, el movimiento a través del tiempo mediante el tiempo del video, la calidad narrativa de secuencias de imágenes y la dimensión sonora de voces, música y sonidos del medio ambiente encajan como una especie de

¹²⁴ BIEMANN, Ursula: *Mission Reports*. [ed. alemán: *Mission Reports*, cit. p. 13]. Cit. original en alemán: “Ich bin nicht auf der Suche nach Realität – ein Begriff, der sich als komplette Fiktion erwiesen hat -, ich bin eher daran interessiert, ein artifizielles Konstrukt zu generieren.”.

¹²⁵ *Ibid*, pp. 5-9].

compresión sensorial, pero no en el sentido de una reducción.¹²⁶ Según Biemann el video le posibilita hablar de lugares, que están alienados de la cultura que les rodea, pero a la vez están conectados por encima de los continentes, a través de estructuras empresariales o sistemas migratorios improvisados. En sus videos narra de lugares del deseo y de la violencia, creados por género, movilidad y trabajo. Elementos importantes son las reflexiones teóricas, que presenta como un conjunto de conocimiento. Estos conocimientos provienen de entrevistas con expertos, material investigado y de interpretaciones personales de las circunstancias *in situ*. Otro elemento importante dentro de las obras es la voz de la autora. Mediante ella se crea una dislocación, uniendo de manera translocal lugares y términos dispares. En su conjunto, todos estos elementos crean el formato que predomina en la práctica de la artista, el *videoessay*.¹²⁷

1.2. *Performing the Border, Europlex y Sahara Chronicle*

*Performing the Border (1999)*¹²⁸

“En la frontera cada una y cada uno se convierte en un sujeto transnacional”¹²⁹

La zona geográfica en la que se desarrolla este *videoessay* es la Ciudad Juárez, una ciudad desierta que se encuentra en la frontera de México y los Estados Unidos y a lo largo de la cual se han ido asentando fábricas maquiladoras.



Fig. 1. Ursula Biemann,
Fotograma del video *Performing the Border*, 1999.
Disponible en: <http://www.geobodies.org/art-and-videos/performing-the-border>

¹²⁶ Ibid, pp. 8-9.

¹²⁷ Ibid, pp. 12-13. Biemann misma destaca el carácter extremadamente subjetivo de sus obras, que se distancian de un género meramente documental.

¹²⁸ *Videoessay* del año 1999, con una extensión de 43 minutos. Véase: <http://www.geobodies.org/art-and-videos/performing-the-border> (consultado el 15 de diciembre de 2016).

¹²⁹ BIEMANN, Ursula: *Mission Reports*. [ed. alemán: *Mission Reports*, cit. p. 18]. Cit. original en alemán: “An der Grenze wird jede und jeder in einen transnacionales Subjekt verwandelt.”

Se trata de un territorio transnacional, que ha convertido la vida rural mejicana en un 'hightech-slum', en el que las trabajadoras viven en poblados improvisados que carecen de infraestructuras. El mercado laboral global del Sur es femenino, migratorio y orientado a la maximización absoluta de la producción. Solo cuerpos intercambiables, que se dejen convertir en una mercancía reciben un visado para este lugar de producción transnacional. Ciudad Juárez hace décadas es un laboratorio de la desregulación, donde la matriz de la globalización es claramente visible. La ciudad fronteriza muestra bajo qué circunstancias se produce la tecnología que es requerida por una sociedad móvil, digital y obsesiva. En *Performing the Border* la artista une a esta cultura digital con un lugar determinado y le aporta una personificación en la figura de un *cyborg* femenino y mejicano. El mercado laboral industrial y sexual están muy ligados en este complejo económico, consecuentemente la frontera no solo es determinada por el género, sino que a su vez se trata de un terreno extremadamente sexualizado. Como es mostrado en este *videoessay* las empresas transnacionales se enriquecen extremadamente al pagar salarios mínimos a las trabajadoras que se ven obligadas a vender sus cuerpos adicionalmente a través de la prostitución, que forma parte del capitalismo global. A su vez, la figura étnica, erotizada, determinada por su género de la trabajadora mejicana, se convierte en la articuladora de la frontera.¹³⁰



Fig. 2. Ursula Biemann, Fotograma del vídeo *Performing the Border*, 1999. Disponible en: <http://www.geobodies.org/art-and-videos/performing-the-border>

La naturaleza de esta frontera tiene un impacto masivo en las definiciones tradicionales de identidad. El caso más evidente se da en que las mujeres han abandonado el papel que en la sociedad tradicional mejicana, restringido a la reproducción, se les había asignado y se convierten en la fuerza de producción principal de las Maquiladoras. Medidas involuntarias de control de natalidad y pruebas de

¹³⁰ Ibid, p. 18.

embarazo forman parte de la vida laboral, ya que un embarazo significaría el despido inmediato.¹³¹

En este contexto se debe destacar otro sujeto, que se diferencia de todos los demás mencionados: la traficante Concha, que de noche ayuda a mujeres embarazadas a cruzar la frontera, para que sus bebés nazcan en territorio americano. Es la figura que mejor personifica el potencial de una existencia en la frontera; una figura subversiva, que entiende usar los huecos y las grietas a lo largo de la valla fronteriza. Es un sujeto que se encuentra en continuo movimiento a través de la zona transnacional.¹³²

Otra figura que testimonia el derrumbamiento de la identidad es la del asesino en serie, que “confunde su propia frontera física con la frontera de la nación”¹³³. Desde 1995 hasta el tiempo del rodaje (1998-1999) más de cuatrocientas mujeres fueron asesinadas aproximadamente según el mismo esquema. Biemann emplea los asesinatos en serie como ejemplo ilustrativo de la colisión violenta entre cuerpos, sexualidad y tecnología que se da en esta zona fronteriza. La parte final del video trata de entender el perfil del asesino o de los asesinos en serie, en relación al perfil social, económico y político del lugar del crimen. La autora, teniendo en cuenta el análisis cultural de asesinos en serie del profesor Mark Seltzer, en el que la producción industrial juega un papel esencial, llega a la conclusión de que el problema patológico de la yo-frontera tiene como resultado la incapacidad del asesino de diferenciarse de otros, y que esta falta de diferenciación de la personalidad se articula en la violencia dirigida a la diferencia sexual, única diferenciación fundamental de la que es capaz.¹³⁴



Fig. 3. Ursula Biemann, Fotograma del video *Performing the Border*, 1999. Disponible en: <http://www.geobodies.org/art-and-videos/performing-the-border>

¹³¹ Ibid, p. 25.

¹³² Ibid, p. 29.

¹³³ Ibid, cit. p. 25. Cit. original en alemán: “[D]er seine eigene physische Grenze mit der Grenze der Nation verwechselt.”.

¹³⁴ Ibid, p. 28.

Mediante estos elementos la artista cuestiona cómo las dimensiones discursivas y materiales de la creación de la frontera son capaces de crear no solo subjetividades, sino también geografías fronterizas enteras, es decir, bajo qué circunstancias se constituyen simultáneamente manifestaciones personales y espaciales.

“Se necesita el cruzar de los cuerpos, para que la frontera se vuelva real, de lo contrario solo se tiene una construcción discursiva. En una frontera no hay nada natural. Se trata de un lugar extremadamente construido, que mediante las personas que la cruzan, es reproducida, porque sin el cruzar no existe la frontera. Entonces solo es una línea imaginaria, un río o una muralla ...”¹³⁵

Europlex (2003)¹³⁶

“Si en vez de dirigir nuestra atención al mero acto ilegal de cruzar la frontera, la dirigiríamos a esas imprecisas transacciones económicas medio legales, que provocan múltiples movimientos dentro de las zonas fronterizas, lograríamos acercarnos mucho más al entendimiento de dichos lugares”¹³⁷

Europlex es un *videoessay* que Ursula Biemann ha realizado en colaboración con la antropóloga visual Angela Sanders. En él se tematiza la frontera ibero-marroquí, que comprende todo el Estrecho de Gibraltar, los barcos que lo cruzan, ambos enclaves españoles en la zona marroquí y las plantaciones de verduras andaluzas, cuyo cultivo queda en manos de trabajadores africanos. Con este proyecto, cuyo planteamiento es

¹³⁵ Ibid, cit. p. 20. Cit. original en alemán: “Es braucht die querenden Körper, damit die Grenze real wird, sonst hat mal bloß ein diskursives Konstrukt. An einer Grenze ist nichts Natürliches. Sie ist ein hochgradig konstruierter Ort, der durch die Leute, die sie queren, reproduziert wird, denn ohne Überquerung gibt es keine Grenze. Dann ist sie bloß eine imaginäre Linie, ein Fluss oder eine Mauer...”

¹³⁶ *Videoessay* del año 2003, en colaboración con Angela Sanders, con una extensión de 20 minutos. Véase: <http://www.geobodies.org/art-and-videos/europlex> (consultado el 15 de diciembre de 2016).

¹³⁷ BIEMANN, Ursula: *Mission Reports*. [ed. alemán: *Mission Reports*, cit. p. 62]. Cit. original en alemán: “Wenn wir unsere Aufmerksamkeit, statt auf den simplen Akt des illegalen Grenzübertritts, auf diese diffusen, halblegalen ökonomischen Transaktionen lenken, die vielfachen Bewegungen innerhalb der Grenzgebiete auslösen, kommen wir einem Verständnis dieser Orte viel näher.”

antropológico, se realiza el proceso de visualizar circunstancias espaciales, por lo cual a la vez se trata de un proyecto geográfico. Entendiendo a la geografía, de nuevo, como una realización en el espacio de las relaciones entre la dinámica social y económica, que unen a sistemas locales con transnacionales.¹³⁸

En esta obra se presenta un inventario del terreno, usando las diferentes formas de movilidad. Estas son expresión de las diferencias económicas entre Europa y África, que se manifiestan sobre todo a lo largo de la frontera terrestre y en los enclaves españoles. El Estrecho de Gibraltar adquiere su importancia cultural, sobre todo, de los cruces, sean de portacontenedores que salen desde el oeste de África; de barcos que

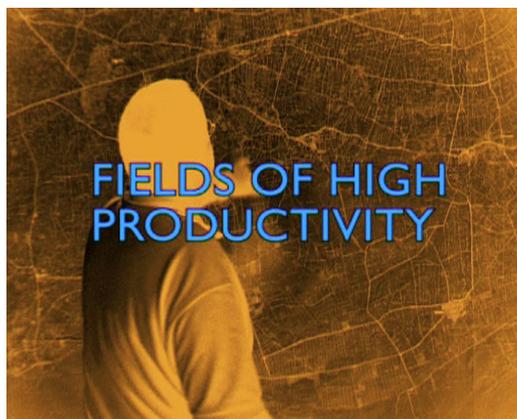


Fig. 4. Ursula Biemann,
Fotograma del vídeo *Europlex*, 2003.
Disponible en: <http://www.geobodies.org/art-and-videos/europlex>

transportan a inmigrantes en sus travesías peligrosas; de patrullas en helicóptero, que vigilan el estrecho; de ondas de radio o de radares; de trabajadores migrantes de plantaciones, que recolectan verduras para el mercado europeo; de guardias fronterizos; y muchos más. Son concretamente estas movilidades cotidianas las que se reflejan en los videos de esta obra, movilidades que son vividas a nivel local y a la vez producen ‘microgeografías’ que, en estrecha conexión, representan un esquema global.¹³⁹ Los enclaves españoles, impulsados y controlados por la economía europea, y el norte de Marruecos crean un espacio, que es definido por las personas que cruzan o que circulan entre los imperativos territoriales de la frontera. El interés de ambas autoras de esta obra se centra en la observación de las ‘contra-geografías’- que a menudo resultan invisibles- y de las prácticas disidentes que suceden en zonas fronterizas legales.¹⁴⁰

¹³⁸ Ibid, p. 62.

¹³⁹ Ibid, pp. 62-63.

¹⁴⁰ Ibid, p. 63.

El *videoessay* mismo es constituido por varios videos llamados *Logs*, que tematizan los movimientos circulares de personas alrededor del paso fronterizo que separa a Ceuta de su alrededor marroquí. *Border Log I* trata las actividades de contrabando en esta zona, que se ha convertido en parte de la cultura cotidiana.¹⁴¹ En *Border Log II* las autoras acompañan a trabajadoras domésticas, que viven en Tetuán, en su viaje diario a la ciudad española. En este video las autoras resaltan la curiosa circunstancia de que, a pesar de que ambos territorios se encuentren en inmediata cercanía, se da una diferencia temporal de dos horas entre ellas. Es decir, las trabajadoras se desplazan diariamente entre las zonas horarias española y marroquí, por lo que su ritmo de vida es constantemente asincrónico y ellas mismas se convierten, dentro del sistema económico fronterizo, en viajeras por el tiempo. *Border Log III* muestra una frontera que es mucho menos visible, que la frontera fijada alrededor de Ceuta. Se trata de la frontera de la zona transnacional de Tánger, en la que trabajadoras marroquíes fabrican productos para proveedores europeos.¹⁴²

En su conjunto los *Border Logs* describen diversas prácticas, que convierten al área de la frontera en una realidad translocal, y cómo esta, se manifiesta en las diferencias horarias, que desacoplan el contexto marroquí de la realidad de los enclaves españoles. Con ellas se quiere mostrar la porosidad y la subversión permanente del espacio nacional.¹⁴³



Fig. 5. Ursula Biemann, Fotograma del video *Europlex*, 2003. Disponible en: <http://www.geobodies.org/art-and-videos/europlex>

“Los pasos fronterizos que regulan la afluencia de personas, son los únicos puntos visibles, en los que los caminos que se extienden por regiones enteras convergen y de esa manera unen a los continentes.”¹⁴⁴

¹⁴¹ Ibid.

¹⁴² Ibid, p. 66.

¹⁴³ Ibid, p. 68.

¹⁴⁴ Ibid, cit. p. 62. Cit. original en alemán: “Die Grenzübergänge mit ihren Trichterfunktionen, die der Regulierung des Zustroms von Menschen dienen, sind die einzigen sichtbaren Punkte, an denen die Fäden zusammenlaufen, die sich über ganze Regionen erstrecken und Kontinente verbinden.”.

Sahara Chronicle (2006-2009)¹⁴⁵

“Movilidad no sería el enorme recurso, que es para los poderosos, si no fuera complementada por la sujeción de los indefensos a su territorio”¹⁴⁶

El contexto histórico del que surgió este proyecto surge de los efectos que ha tenido el acuerdo de Schengen, entre varios países del continente europeo, a partir de los años 90, en la movilidad y los flujos migratorios de África. Mediante el acuerdo se debían suprimir las fronteras dentro de Europa y proporcionar una movilidad libre. Para poder garantizar esto se debían reforzar las fronteras exteriores, por lo que la carga principal cayó en los países



Fig. 6. Ursula Biemann, Fotograma del vídeo *Sahara Chronicle*, 2006-2009. Disponible en: <http://www.geobodies.org/art-and-videos/sahara-chronicle>

correspondientes, sobre todo en los países del mar Mediterráneo, con sus fronteras costeras. Este reforzamiento de las fronteras tuvo repercusiones inmediatas en los flujos migratorios del norte de África y progresivamente también en los del sur. Mediante un acuerdo de asociación, Europa delegó el control de las fronteras a los estados del Magreb (Marruecos, Argelia, Túnez y Libia). Es decir, a países en los que hace décadas el tránsito de personas ilimitado era corriente. La introducción de una obligación de visado para personas que querían acceder al Magreb desde el sur, imposibilitaba el cruce de la frontera a personas que entendían esto como su derecho natal. La artista, en definitiva, trata que, la libre circulación dentro de Europa compró a coste de la libre circulación dentro de África. *Sahara Chronicle* es una antología de videos que describe el éxodo subsahariano en dirección a Europa como una práctica social incrustada en

¹⁴⁵ Antología de 12 videos de los años 2006-2009, con una extensión de 78 minutos. Véase: <http://www.geobodies.org/art-and-videos/sahara-chronicle> (consultado el 15 de diciembre de 2016).

¹⁴⁶ BIEMANN, Ursula: *Mission Reports*. [ed. alemán: *Mission Reports*, cit. p. 104]. Cit. original en alemán: “Mobilität wäre nicht enorme Ressource, die sie für die Mächtigen darstellt, würde sie nicht durch die Fesselung der Machtlosen an ihr Territorium ergänzt werden.”

circunstancias locales e históricas. Con sus conexiones transversales y su extensa geografía esta obra a su vez es un reflejo de las redes migratorias. En plena diáspora económica y política, dentro de un mundo en el que el capitalismo es transfronterizo, la mano de obra migratoria es la personificación humana de la dislocación cultural y la discriminación social.¹⁴⁷

El escenario de la parte más importante de esta obra, como Biemann afirma, es uno de los terminales de camiones, para viajes por el desierto, en Agadez. Esta ciudad es la puerta sureña al Sahara y una de las vías principales del oeste de África, centro de comercio y la capital de los Tuareg. El video narra los éxodos de una multitud de hombres y unas pocas mujeres jóvenes del oeste de África, que van en busca de una vida mejor en Magreb o de un futuro incierto en Europa. Con la esperanza de poder encontrar lo que buscan, arriesgan sus vidas intentando cruzar el Sahara. Los que logran llegar hasta el mar Mediterráneo y continúan su viaje hasta Europa, intercambian el peligro de morir en el desierto por morir ahogados en el mar. El sistema que surge de las practicas necesarias para poder realizar este éxodo migratorio conllevan a la creación del espacio translocal.¹⁴⁸ Los Tuareg, siendo una tribu nómada, para cuya cultura es esencial el movimiento a través de la geografía, han sufrido enormemente los impactos de la limitación de los territorios del Sahara. Su espacio de existencia ha sido dividido entre Argelia, Libia, Mali, Níger y Chad, privando a los Tuareg de un territorio propio, por lo que son una minoría dividida entre los estados antes mencionados.¹⁴⁹ Mediante los Tuareg Biemann ilustra como movimientos ‘legales’ han pasado a ser migración ilegal.

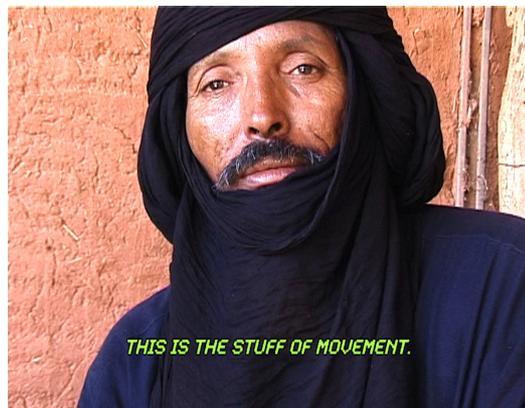


Fig. 7. Ursula Biemann, Fotograma del vídeo *Sahara Chronicle*, 2006-2009. Disponible en: <http://www.geobodies.org/art-and-videos/sahara-chronicle>

¹⁴⁷ Ibid, pp. 104-105.

¹⁴⁸ Ibid, pp. 112-114.

¹⁴⁹ Ibid, pp. 115. Véase también: Ibid, pp. 117-212: En esta obra también se tematiza la correlación de rutas de recursos con rutas migratorias.

Las medidas de vigilancia y el carácter paradójico de las fronteras impuestas en el Sahara se muestran en *Oujda Frontierland*, uno de los doce videos que componen *Sahara Chronicle*. Se muestra a un grupo de policías marroquíes que patrullan a lo largo de la frontera con Argelia, en búsqueda de indicios migratorios. Al levantarse una tormenta de arena se borran todas las marcas geográficas e imposibilita cualquier orientación. T. J. Demos ve en esta ceguera una alegoría interpretándola como símbolo de la lucha entre la movilidad y la política de represión y exclusión. Porque, ¿qué pasa con el concepto de una frontera geográfica si el terreno mismo está en movimiento? Los contornos de las naciones se vuelven borrosos, en su lugar aparece un terreno en gran parte indefinido, el verdadero lugar del migrante.¹⁵⁰

„Las personas del Sahara viven en espacios abiertos; la movilidad es, en esta geografía, más importante que cualquier otra cosa”¹⁵¹

2. Del sur al norte – Pasando por mares

2.1. Rogelio López Cuenca

“Lo más interesante pasa siempre en la frontera”¹⁵²

Rogelio López Cuenca lleva a cabo un análisis crítico de los medios de comunicación masivos mediante sus obras, exposiciones, talleres, cursos o investigaciones en espacios públicos. En concreto crítica que los medios de comunicación instrumentalizan el lenguaje para así imponer unos juicios de valor determinados y adoctrinar la opinión pública, transmitiendo una imagen construida que responde al estereotipo establecido por los estados de poder. Para esto recurre en sus

¹⁵⁰ DEMOS, T. J.: “Sahara Chronicle. Migrantische Geografie in Ursula Biemanns Videoessays”, en: BIEMANN, Ursula: *Mission Reports*. [ed. alemán: *Mission Reports*, p. 181].

¹⁵¹ BIEMANN, Ursula: *Mission Reports*. [ed. alemán: *Mission Reports*, cit. p. 114]. Cit. original en alemán: “Die Menschen der Sahara leben in offenen Räumen; Mobilität ist in dieser Geografie wichtiger als alles andere.”

¹⁵² ACHIAGA, Paula: “Rogelio López Cuenca”, en: *El Cultural*, cit. artículo del 02.05.2001, disponible en: <http://www.elcultural.com/revista/arte/Rogelio-Lopez-Cuenca/850> (consultado el 20 de junio 2017).

obras a diversos recursos para provocar e invocar al público a asumir su responsabilidad respecto a los discursos dominantes. Cuenca hace esto proponiendo nuevas narraciones, siendo crítico con las políticas hegemónicas y los mecanismos de control.¹⁵³ En su trabajo de exploración crítica la concepción del ‘otro’ como mero objeto no participativo en la historia ‘universal’, constituye uno de los ejes centrales. De este modo López Cuenca se posiciona en el discurso Occidente/Oriente propio de los estudios poscoloniales, y, sobre todo, de Edward W. Said. Para su crítica el artista recurre a una variación “del uso de la norma lingüística”¹⁵⁴ que se basa en “la parodia, la manipulación, las recontextualizaciones, la cita, la ironía, el intertexto”¹⁵⁵, para así constituir nuevos modos de narración. Es decir, emplea la palabra como medio discursivo para así convertirla en un medio fructífero en su práctica artística. Igualmente, trabaja con materiales visuales que obtienen un protagonismo principal en sus obras. Tanto en las imágenes empleadas como en la recurrencia a elementos lingüísticos, el artista, se apropia de los medios propios de la transmisión de informaciones empleadas por los medios de comunicación, para formular una crítica de los mismos. La crítica de la imagen del fenómeno migratorio que es difundida en los *mass media* es un tema recurrente en las obras del artista. En estas critica la descontextualización de la realidad, siendo base de su creación el mostrar marginalidad, estigmas de prejuicios, violencia o ilegalidad, complementadas con un lenguaje específico, que mediante términos militares transmite la impresión de que la amenaza de una invasión existiera de verdad. Por otro lado, si las víctimas de la migración pertenecen a un grupo altamente vulnerable como son los niños o mujeres embarazadas, las imágenes reales tienen el ‘honor’ de aparecer en los medios de comunicación del ‘norte’, pero no con el propósito de informar sobre los sucesos y las realidades migratorias, sino más bien pretenden “suscitar una fugaz compasión escudada en un fatalismo cínico.”¹⁵⁶

¹⁵³ LÓPEZ CUENCA, Rogelio: “J(em)’ Accuse”, en: *Hojas de Ruta. Rogelio López Cuenca* (cat. exp.), Museo de Arte Contemporáneo Español en Valladolid, 25 de enero-4 de mayo de 2008, Valladolid: Patio Herreriano, Museo de Arte Contemporáneo Español, 2009, p. 65.

¹⁵⁴ Ibid, cit. p. 67.

¹⁵⁵ Ibid, cit. p. 68.

¹⁵⁶ VEGA, Elo: “Walls. Detrás de nosotros estamos ustedes”, en: *Hojas de Ruta*, cit. p. 77.

Como el artista mismo aduce, concibe sus obras en la conciencia de que forman una red, un tejido sumergido del permanente diálogo dentro de la herencia cultural, que es constituido por obras previas a las suyas, las obras contemporáneas a ellas y por las obras que aún quedan por venir. Así se puede connotar un intento de emancipación de las catalogaciones sistemáticas establecidas en la historia del arte, ya que estas subyacen a ciertos imperativos de orden cultural. Asimismo, considera que las obras son el resultado de un proceso colectivo, que se basa en las diferentes lecturas de un código común que se encuentra en continua actualización.¹⁵⁷

2.2. Walls

Walls (2006)¹⁵⁸

“En las zonas fronterizas los habitantes de ambos territorios viven en un choque constante.”¹⁵⁹

La obra videográfica *Walls* fue realizada por el artista Rogelio López Cuenca en colaboración con Rafael Marchante y Elo Vega y se concibió como una instalación de doble proyección. Una de las proyecciones muestra grabaciones de las vallas fronterizas de la ciudad de Melilla tomadas por cámaras de vigilancia, mientras que la otra proyección visualiza material documental de los espacios fronterizos de Tijuana y Melilla, complementados por la versión castellana, inglesa y



Fig. 8. Rogelio López Cuenca,
Fotograma del vídeo *Walls*, 2006.
Disponible en:
<http://www.lopezcuenca.com/walls.html#>

¹⁵⁷ Ibid, p. 69.

¹⁵⁸ Instalación con doble proyección de video sonoro en bucle del año 2006, con una extensión de 8 minutos y 50 segundos. Véase: *Hojas de Ruta*, p. 71 y <http://www.lopezcuenca.com/walls.html#> (consultado el 13 de abril de 2017).

¹⁵⁹ VEGA, Elo: “Walls”, en: *Hojas de Ruta*, cit. p. 74.

griega del poema *Muros* de Constantino Kavafis. Como Elo Vega misma enuncia en la obra *Walls* se decidió proceder con un acercamiento distinguido por “un tipo de autoría múltiple, difusa, performativa, que cruzase [...] las fronteras del tema y de los géneros [...]”¹⁶⁰. Mediante la doble proyección, que imposibilita al espectador contemplar la obra de una sola vez, el empleo de varias traducciones y un texto mayoritariamente ilegible se aspiró de proponer al espectador un diálogo abierto, que ‘obligase’ a este a moverse y a renunciar su punto de vista único, en definitiva, a convertirse en un espectador activo.¹⁶¹

Dentro del contexto de la exposición *Geografías del desorden*, comisariada por José Luis Pérez Pont, en la que surgió esta obra, esta se ubica en la temática de la frontera, y su realización y justificación dentro de la globalización económica. Los artistas aspiran a visualizar que los muros y las vallas que ‘realizan’ a las fronteras son entendidas como fragmentos de una línea que “atravesará al mundo entero, configurando un territorio



Fig. 9. Rogelio López Cuenca, Fotograma del vídeo *Walls*, 2006. Disponible en: <http://www.lopezcuencia.com/walls.html#>

surcado por viejas cicatrices”¹⁶² que hoy en día, según él, son aún más intensas y profundas por la globalización económica. La división del mundo durante el colonialismo entre los países colonizados y los países colonizadores se ha traducido a la actualidad en la división del mundo en Sur y Norte, Tercer y Primer Mundo, respectivamente. Estas divisiones, que se fortalecen por los principios de la globalización llevan al incremento de desigualdades económicas y sociales, son visibilizadas, realizadas y marcadas por muros y vallas legitimadas por tratados y acuerdos despiadados. El interés en mantener la hegemonía económica en las potencias mundiales que son los Estados Unidos y la Unión Europea se defiende mediante una política de migración altamente restrictiva justificada oficialmente por razones de

¹⁶⁰ Ibid, cit. p. 76.

¹⁶¹ Ibid, pp. 76-79.

¹⁶² Ibid, cit. p. 75.

seguridad. Un mecanismo crucial en esta persistencia de este dominio se manifiesta en la explotación económica de millones de trabajadores inmigrantes, tanto de los que se han trasladado al interior de estas potencias, como la mano de obra (barata) que se ha instalado en las zonas fronterizas.¹⁶³

Asignándole un papel fundamental a los habitantes a ambos lados de las zonas fronterizas, como ya se ha introducido mediante el citado a comienzo de este capítulo, se destaca una cotidianidad marcada por una situación constante de choque. A consecuencia de la disgregación de la economía local, en la zona ‘sur’ de la frontera, esta sufre un fuerte crecimiento de la pobreza. Este incremento de pobreza tiene como consecuencia movimientos migratorios que se



Fig. 10. Rogelio López Cuenca,
Fotograma del vídeo *Walls*, 2006.
Disponible en:

<http://www.lopezcuenca.com/walls.html#>

dirigen al ‘norte’, que a su vez invierte en medidas de seguridad construyendo muros para reforzar sus fronteras y así protegerse de los flujos migratorios. Debido a ello, los migrantes, para escapar de su vida precaria, están obligados a recorrer caminos cada vez más peligrosos, captados por las grabaciones de las cámaras de seguridad. Detrás de los discursos de seguridad, que tratan del peligro de los ‘ilegales’ o ‘clandestinos’ se persigue realmente una generación planeada e intencionada de trabajadores sumisos y baratos, que son explotados sin límites en el trabajo negro y en el subempleo. Para poder justificar y tolerar esta suma de atrocidades, y es justo aquí donde se sitúan varias investigaciones de López Cuenca, es necesaria la creación de una determinada imagen del ‘otro’.¹⁶⁴ El artista mostrando al ‘otro’ deshumanizado, critica como es construida y difundida esta imagen por los medios de comunicación masivos que se mueven entre los conceptos correlativos “‘un inmigrante = un desempleo’ o ‘un inmigrante = un

¹⁶³ Ibid, pp. 73-74.

¹⁶⁴ Ibid, pp. 74-76.

delincuente”¹⁶⁵ y los viejos prejuicios sobre la naturaleza bárbara y cultura enemiga de los valores occidentales del ‘otro’. Se crea una ‘geografía del miedo’, de la que también hablará Antoni Muntadas, cuya realidad se basa en el repudio de las diferencias arraigado en la conexión de los “inmigrados a culturas extrañas, consideradas retrógradas, fanáticas, primitivas, sin otra solución a sus problemas que su integración en el sistema global de mercado.”¹⁶⁶

Otra realidad en este contexto que es tratada por los tres artistas, es el surgimiento de la industria maquiladora en las zonas fronterizas entre Estados Unidos y Méjico a partir de los años 60. Según Elo Vega “la valla [fronteriza] tiene una altura que se duplica en el caso de las mujeres”¹⁶⁷, principal mano de obra en las fábricas maquiladoras. Como también se ha mostrado en la obra *Performing the Border* de Ursula Biemann la naturaleza de esta frontera fomenta una mercantilización del cuerpo de la mujer, ya que el trabajo en las fábricas es diseñado para el cuerpo femenino y por su naturaleza posibilita una “extensión del mercado a todos los ámbitos de la vida continúa generando y garantizando la subordinación y la marginación de las mujeres.”¹⁶⁸

3. Un intento de ‘traducción’ – Desmaterializar la frontera

3.1. Antoni Muntadas

Antoni Muntadas es un artista multimedia que para sus proyectos artísticos emplea sobre todo videos, instalaciones, formatos de audio y acciones en el espacio público. La metodología empleada por él es crucial para la realización de sus obras basándose en la investigación y documentación de un concepto que transmita una idea concreta y su construcción semántica. Asimismo, la obra artística de Muntadas se caracteriza por estar constituida por varios niveles narrativos, desde el género del documental audiovisual, la crítica, el ensayo y el periodismo. Para convertir estas prácticas narrativas en material artístico Muntadas las descontextualiza de su ámbito original. Varios de sus trabajos tratan los ‘mecanismos invisibles’ que forman la producción y recepción del discurso

¹⁶⁵ Ibid, cit. p. 76.

¹⁶⁶ Ibid, cit. p. 76.

¹⁶⁷ Ibid, cit. p. 76.

¹⁶⁸ Ibid, cit. p. 76.

mediático contemporáneo y a su vez, señalan la concepción objetiva y subjetiva del lenguaje y la imagen. En general sus obras reflejan temas políticos, sociales y de comunicación, al igual que analiza la relación entre el espacio privado y público dentro de un marco social. Su trabajo artístico se centra en una deconstrucción crítica de los medios de comunicación, los sistemas de representación y la información como la televisión, la prensa, la publicidad y la arquitectura – tanto como espacios públicos, como invisibles redes de telecomunicación – que forman el paisaje mediático contemporáneo. De este modo Muntadas cuestiona los canales de información, que son empleados para difundir ideas concretas o censurar información.¹⁶⁹

3.2. *On Translation*

En 1995 Muntadas inicia su proyecto *On Translation*, que es formado por obras específicas que a su vez constituyen una serie, es decir, se encuentran inscritas en un conjunto globalmente determinado. El tema principal de esta serie es la comunicación transcultural. Ambas obras tematizadas en este estudio pertenecen a la misma serie y solo las separan dos años de producción, además de los vínculos que se presentarán a continuación, serán expuestas conjuntamente.

“*On Translation* es una serie de obras que exploran cuestiones de transcripción, interpretación y traducción. Del lenguaje a los códigos. Del silencio a la tecnología; de la subjetividad a la objetividad; del acuerdo a las guerras; de lo privado a lo público; de la semiología a la criptografía. El papel de la traducción/los traductores como hecho visible/invisible.”¹⁷⁰

¹⁶⁹ OTT, Liese: “Muntadas/On Translation. Ética y estética de una paradoja”, en: *Muntadas: Entre/Between* (cat. exp.), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid, 22 de noviembre de 2011-26 de marzo de 2012, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: ACTAR, 2011, pp. 216-217. Véase también: PÉREZ PONT, José Luis (ed.): *Geografías del desorden*, p. 385.

¹⁷⁰ LÓPEZ DEL RINCÓN, Daniel: “On Translation: Miedo/Jauf-Fear/Miedo”, en: GUASCH, Anna Maria (ed.): *La memoria del otro* (cat. exp.), Museo Nacional de Bellas Artes en Santiago de Chile, 29 de abril-10 de junio de 2010, Santiago de Chile: Museo Nacional de Bellas Artes, 2010, cit. p. 154.

On Translation: Fear/Miedo(2005)¹⁷¹ y *On Translation: Miedo/Jauf* (2007)¹⁷²

“Cualquier frontera se plantea como un lugar de separación (barrera) pero también como un espacio de tránsito (puerta) y, sin embargo, la fluidez en ambos sentidos nunca es la misma.”¹⁷³

On Translation: Fear/Miedo y *On Translation: Miedo/Jauf* son producciones audiovisuales en las que Muntadas se centra en los territorios fronterizos entre Tijuana y San Diego (México y Estados Unidos) y del estrecho de Gibraltar entre Tarifa y Tánger (España y Marruecos) respectivamente. El elemento unificador, independientemente de la procedencia de los protagonistas entrevistados en ambas



Fig. 11. Antoni Muntadas, Fotograma del vídeo *On Translation: Miedo/Jauf*, 2007. Disponible en: <http://www.desorg.org/titols/on-translation-miedo-jauf/>

obras, es el sentimiento del miedo. Ambas obras se concibieron con el fin de ser emitidas en la televisión pública de los países citados. Mediante esto se pretendía intervenir a través de uno de los *mass media* que mayor control social ejerce.

De gran relevancia es el título que es compuesto por dos partes: *On Translation* hace referencia a la serie en la cual se ubican las obras, mientras que el subtítulo *Fear/Miedo* o *Miedo/Jauf* hace referencia al lugar concreto de análisis. El título contrapone el término ‘miedo’ en los idiomas de la frontera que es tratada: inglés y castellano, y, castellano y árabe.

¹⁷¹ Producción audiovisual del año 2005, con una extensión de 30 minutos. Véase: <http://www.desorg.org/titols/on-translation-fear-miedo/> (consultado el 18 de abril de 2017).

¹⁷² Producción audiovisual del año 2007, con una extensión de 52 minutos. Véase: <http://www.desorg.org/titols/on-translation-miedo-jauf/> (consultado el 18 de abril de 2017).

¹⁷³ GUASCH, Anna Maria: *El arte en la era de lo global 1989 – 2015*, cit. p. 184.

El medio empleado por Muntadas, en las obras tratadas en este proyecto, es el del video-documental. Para construir estos videos Muntadas alterna material de archivos televisivo, periodístico, documental e imágenes que muestran las correspondientes fronteras. Así mismo, un exhaustivo trabajo de campo fue requerido por el artista, que complementó el material mediático con entrevistas personales



Fig. 12. Antoni Muntadas, Fotograma del vídeo *On Translation: Miedo/Jauf*, 2007. Disponible en: <http://www.desorg.org/titols/on-translation-miedo-jauf/>

realizadas *in situ* que mostraron una gran diversidad en cuanto al sexo, edad y horizontes profesionales, cuyo común denominador, independientemente del lado de la frontera que habiten, son las experiencias diarias caracterizadas por las tensiones que provoca dicha frontera y su reflexión acerca del miedo.¹⁷⁴ Para las grabaciones de las entrevistas, el artista sigue un esquema uniforme, posicionando a los interlocutores ante un fondo negro, descentrando el plano o a la derecha o a la izquierda, dependiendo del lado de la frontera que habite el entrevistado. Es mediante estas entrevistas que la dualidad idiomática del título se prolonga a lo largo de toda la obra, complementando las declaraciones dadas en un idioma, mediante subtítulos o pantallas en negro con campos de texto en el otro idioma y viceversa. Cabe destacar que los escritos varían en el color según el idioma empleado: en ambas obras el castellano es representado en blanco, mientras que el inglés aparece en amarillo y el verde es asignado al árabe.¹⁷⁵

La temática central de ambas obras es la problemática de la frontera, que para Muntadas es entendida como algo más que un territorio geográfico. La frontera geográfica y los paisajes físicos son empleados para crear un discurso que incluya las voces y los rostros de las personas que habitan en ella. Como ya indica el título de las

¹⁷⁴ OTT, Liese: “Muntadas/On Translation”, en: *Muntadas: Entre/Between*, p. 216.

¹⁷⁵ Destaca que Muntadas emplee el color amarillo y verde a la hora de mostrar los títulos al comienzo de cada obra, teniendo en cuenta que estos a lo largo de la obra misma son reservados para los escritos correspondientes a cada obra en lengua inglesa y árabe.

obras estas acentúan las variables lingüísticas de forma simétrica en los territorios implicados. Por primera vez Muntadas emplea el concepto del “«miedo» como uno de los paradigmas sintomáticos de la globalización”¹⁷⁶, además de destacar el papel fundamental de los elementos mediáticos que, mediante la manipulación, aportan a que este miedo se extienda. Los prejuicios que condicionan a este miedo son creados y reforzados a través de los medios de comunicación, que se aprovechan del desconocimiento de la cultura del ‘otro’.¹⁷⁷ Partiendo de este vínculo entre los *mass media* y el miedo se ha de destacar que ambos son unos de los elementos principales de control al ser instrumentalizados políticamente.

En estas obras no solo se trata de traducir la realidad fronteriza de un modo objetivo, sino además poner empeño en la interpretación subjetiva de las personas entrevistadas. En ambas obras el artista opta por alejarse de imágenes que representan la problemática de la violencia, en los espacios fronterizos que mayoritariamente son distribuidos por los medios de comunicación, a la vez de evitar de destacar imágenes de opresión que pudiesen favorecer su legitimación. Además de tratar aspectos relacionados con la frontera como el narcotráfico, la migración, el exilio y el desarraigo, que constituyen las tensas situaciones jurídicas y sociopolíticas, el artista, le otorga un espacio a lo emocional. De este modo, Muntadas enfoca dichas problemáticas recurriendo al sentimiento del ‘miedo’; ‘*fear*’ o ‘*jauf*’, en vez de a la violencia u opresión, dependiendo de la perspectiva tomada.¹⁷⁸ Pero como destaca Anna Maria Guasch, el miedo, para el artista, “no es sólo un sentimiento abstracto sino también un lugar, un *locus*.”¹⁷⁹



Fig. 13. Antoni Muntadas,
Fotograma del vídeo *On Translation: Fear/Miedo*, 2005.
Disponible en: <http://www.desorg.org/titols/on-translation-fear-miedo/>

¹⁷⁶ OTT, Liese: “Muntadas/On Translation”, en: *Muntadas: Entre/Between*, cit. p. 216.

¹⁷⁷ GUASCH, Anna Maria: *El arte en la era de lo global 1989 – 2015*, p. 184.

¹⁷⁸ OTT, Liese: “Muntadas/On Translation”, en: *Muntadas: Entre/Between*, p. 216.

¹⁷⁹ GUASCH, Anna Maria: *El arte en la era de lo global 1989 – 2015*, cit. p. 184.

Un elemento crucial en estos proyectos es el aspecto ético que tiene la labor de ‘traducir’ para Muntadas. La contraposición objetiva de las declaraciones subjetivas resultantes de las entrevistas con las imágenes que constituyen el discurso de los medios de comunicación engendran numerosas contradicciones. Estas a menudo permanecen invisibles y pueden ser de índole política, económica, cultural, antropológica y mediática. En estos casos la traducción no es entendida como el acto de ‘transmitir’ “como testigo privilegiado y compasivo [...] sino que, para el artista, «traducir» quiere decir «comprometerse», en el sentido de desbrozar el terreno.”¹⁸⁰

Aunque ambas obras muestren fuertes similitudes, cada una de ellas tiene que ser analizada en la conciencia de su propio contexto. En la obra *On Translation: Fear/Miedo* la frontera es entendida por los estadounidenses, que viven al Norte de la frontera, como una zona de tránsito esencial del sistema económico. La frontera para ellos es percibida como una barrera tangible para migrantes sin papeles y mano de obra barata. Por el contrario, la perspectiva mexicana primordialmente no muestra una connotación negativa, sino que es percibida como un camino lleno de esperanza a una vida mejor, a la vez, esta esperanza es amortiguada por el temor a quedar marginado en una vida precaria. En la obra *Miedo/Jauf* estos miedos son complementados por miedos surgidos por las diferencias religiosas, culturales y lingüísticas, el terrorismo y la posición de la mujer en la sociedad.¹⁸¹

Como enuncia Octavi Rofes Muntadas emplea todas las técnicas anteriormente descritas para desmaterializar/resquebrajar la frontera. Esta desmaterialización se basa en hacer explícito que el miedo es un sentimiento universal, común a todos los humanos. E yendo más allá, intenta, a través de este sentimiento, crear una sensibilidad para el miedo de los ‘otros’; un entendimiento libre de las diversas costumbres y valores como elementos diferenciadores. En este proceso de desmaterialización la voz de los entrevistados es esencial, como enuncia Meir Wigoder es el único medio capaz de

¹⁸⁰ OTT, Liese: “Muntadas/On Translation”, en: *Muntadas: Entre/Between*, cit. p. 217.

¹⁸¹ MUNTADAS, Antonio: “On Translation. La construcción del miedo”, en: *Muntadas: La construcción del miedo y la pérdida de lo público* (cat. exp.), Centro José Guerrero en Granada, 17 de enero-23 de marzo de 2008, Granada: Diputación de Granada, 2008, p. 85

atravesar a la frontera y al mismo tiempo encontrarse en ambos lados a la vez. De este modo la voz se convierte en mediador y medio de dispersión del sentimiento del miedo a ambos lados de la frontera.¹⁸²

“Utilizar el miedo para desmaterializar la frontera [...]”¹⁸³

4. Cruzando la frontera

A continuación, se analizarán las prácticas artísticas de Ursula Biemann, Rogelio López Cuenca y Antoni Muntadas que, a nivel de contenido, tratan la frontera y el espacio fronterizo, y también, por su procedimiento formal, pueden ser entendidos como artistas fronterizos. Por seguir el previo planteamiento metodológico, se comenzará con el análisis de los aspectos formales, para después examinar la relación teórica en cuanto al contenido de las obras.

4.1. Los artistas fronterizos

La propia conciencia de Biemann de la necesidad de elaborar un medio adecuado para traducir sus teorizaciones escritas a un medio artístico muestra la estrecha unión complementaria entre ambas prácticas y el carácter fronterizo a nivel formal de las obras. Empleando el video como medio se mueve en un espacio fronterizo del arte – ya que sus *videoessays* permiten combinar diferentes discursos además de integrar reflexiones teóricas en sus obras sin la necesidad de argumentar de forma racional y rigurosa - y al retomar discursos teóricos y temas sociopolíticos crea vínculos transversales. Biemann introduce las reflexiones teóricas a través de audios de su propia voz y con entrevistas de carácter documental. La introducción de reflexiones teóricas también juega un papel esencial en la práctica de López Cuenca, teniendo en cuenta que no son sus propias palabras las que introduce, sino que para ello recurre a material literario ya existente, como el poema de Kavafis. Muntadas, al igual que López Cuenca,

¹⁸² ROFES, Octavi: “La traducción ante el muro”, en: *Muntadas: Entre/Between*, p. 212.

¹⁸³ *Ibid*, cit.

rechaza el empleo de su propia voz, recurriendo a material bibliográfico introducido en forma de texto, que subraya el carácter narrativo de la práctica artística de ambos artistas. Al igual que Biemann Muntadas, trabaja con entrevistas que son los elementos principales en sus obras. A través de ellas destaca la importancia de los rostros y las voces de las personas que habitan la frontera y la designan como algo más que un límite geográfico. Todos estos elementos son relacionados con material visual en forma de imágenes o vídeos, sean creados por los mismos artistas o extraídos de los medios de comunicación. Permanentemente varia la relación entre imagen y tono, iniciando así un discurso sobre los empleos y funciones de los respectivos medios. Surge un intersticio entre realidad y ficción, documentación y reflexión, arte y teoría.

A pesar de las características documentales que poseen las obras, estas, en el caso de Biemann, a menudo son criticadas por el enfoque subjetivo adoptado por la artista. Esta crítica se justifica por la tendencia de entrevistar sólo a mujeres en determinadas obras o por la carencia de una clara línea argumentativa. La falta de esta se muestra en que sus obras son más bien, como anteriormente se ha expuesto, una recopilación de conocimientos. Como la propia Biemann afirma, el acceso a sus *videoessays* es claramente subjetivo, por lo cual el hecho de que en sus cuatro primeras obras solo entreviste a mujeres no resulta problemático, ya que lo hace en la total conciencia de su propia subjetividad.¹⁸⁴ Una perspectiva subjetiva también se puede connotar en la práctica artística de López Cuenca, ya que este se incluye a sí mismo en sus reflexiones críticas acerca del carácter socio-histórico reflejadas en la obra *Walls*. En el caso de Muntadas no es tanto la subjetividad personal que caracteriza sus obras, sino que ésta es cedida a las personas entrevistadas. Gracias al empleo de los rostros en combinación con las voces, el miedo deja de ser un elemento anónimo, sino que transmite una verdad individual y personal de la verdad, la verdad acerca del miedo.

Todas las obras son altamente teóricas moviéndose entre los diferentes discursos de informaciones resultantes de trabajos de investigación, experiencias vividas, asociaciones personales y especulaciones teóricas. Mediante la manipulación y descontextualización de sus grabaciones y de los materiales visuales empleados –

¹⁸⁴ BIEMANN, Ursula: Información adquirida durante la entrevista del día 28 de octubre 2016.

separando imagen y sonido e imagen y significado – los artistas se alejan de la transparencia documental hacia las reflexiones críticas.

Un elemento a destacar tanto a nivel formal como de contenido es la crítica de las imágenes creadas por los medios de comunicación, también ejercida en la exposición *Geografías del desorden* comisariada por José Luis Pérez Pont. Esta crítica se dirige a la manera cómo los contenidos investigados por los artistas – la migración, las condiciones laborales, en definitiva, las desigualdades a ambos lados de la frontera – son mediados por los *mass media*, que difunden imágenes basadas en estereotipos occidentales, sin dar espacio a imágenes que no estén al servicio de los estados de poder. Debido a esto los artistas, a nivel formal, se apropian de estas imágenes para ejercer la crítica de los mismos, mientras que Biemann crea sus propias imágenes en la conciencia de querer evitar justamente estas imágenes mediáticas.¹⁸⁵ También para Muntadas es de gran importancia evitar imágenes de violencia u opresión para no responder a los mismos estereotipos. En el caso de López Cuenca, que a nivel teórico ejerce la misma crítica, no se acaba de realizar en la práctica, ya que entre las imágenes apropiadas se encuentran imágenes que muestran al ‘otro’ en un estado vulnerable.



Fig. 14. Rogelio López Cuenca, Fotograma del vídeo *Walls*, 2006.

Disponible en:

<http://www.lopezcuenca.com/walls.html#>

Mediante el empleo de material visual mediático o el empleo de entrevistas subtituladas que son familiares al supuesto espectador, los artistas facilitan el acceso a sus obras y a las temáticas tratadas que pueden ser identificadas fácilmente por este. Consecuentemente no parece ser problemático denominar las temáticas de migración, fronteras y la explotación laboral, mientras que es cuestionable si temas indirectos como la crítica de los *mass media* son accesibles para el espectador.

¹⁸⁵ Ibid.

Volviendo a las preguntas introducidas en el subcapítulo *1.1. Del colonialismo al poscolonialismo*: ¿quién habla desde que lugar, para quién y hacia quién? Se podría cuestionar, según las teorizaciones de Stuart Hall, si los artistas tratados en este trabajo, como sujetos del contexto occidental del cual proceden, realmente pueden oponerse al capitalismo. Esta problemática también es tratada por Spivak en cuanto a la relación del sujeto investigador a la hora de interactuar y representar la subalternidad. En ambas instancias el sujeto occidental corre peligro de situarse en una posición privilegiada. Como ya se ha mostrado todas las obras tratadas se caracterizan, en más o menos medida, por la subjetividad de los artistas. De ahí que sea necesario cuestionar, aunque sea de forma limitada, la posición que toman los artistas ante los hechos que tratan en sus obras, es decir, es necesario posicionarse críticamente ante su ‘poder como etnógrafos’. Partiendo de una reformulación de la práctica etnográfica como “una diversa manera de pensar y escribir sobre cultura desde el punto de vista de la observación participante, más allá de la investigación empírica en la que surgió, unida a su interés por lo exótico.”¹⁸⁶ Así los artistas al realizar un trabajo de campo, que en los casos de Biemann y Muntadas en parte consiste en la realización de entrevistas, se posicionan claramente en esta definición. Se ha de tener en cuenta que, aunque los artistas, sobre todo a través de las entrevistas, a cierto modo pasan la palabra a los migrantes, a las trabajadoras, a los habitantes a ambos lados de la frontera, esto solo funciona de manera limitada. Igualmente someten todas las informaciones a sus propios filtros al seleccionar determinadas imágenes y secuencias de videos, fuentes bibliográficas, investigaciones científicas y materiales mediáticos, descontextualizándolas y así creando vínculos transversales. Será además a través de este trabajo de campo que los artistas tematizan la movilidad no solo a nivel de contenido de sus obras en cuanto a su restricción, sino que a nivel formal es la posibilidad de los artistas de su ‘libre’ movimiento a través de fronteras geográficas la que es esencial para la realización de sus obras.

¹⁸⁶ GUASCH, Anna Maria: *El arte en la era de lo global 1989 – 2015*, cit. p. 229.

4.2. Mostrando la frontera

Una vez presentado el contexto teórico en los primeros capítulos de este trabajo y los contenidos de las obras, a continuación se analizarán las relaciones vigentes entre estas instancias. Debido a las declaraciones ya realizadas se enunciará de forma reducida los diferentes aspectos, poniendo especial interés en los vínculos y las diferencias existentes.

En cuanto al contenido los tres artistas investigan la transformación de la frontera que surge de las diferentes prácticas de transgresión. Muestran como los individuos fronterizos mediante su actuación marcan y asignan un significado al espacio. Muntadas se diferencia en este aspecto claramente, ya que además entiende a sus obras como elementos de transgresión.

“Las fronteras no se dan de por sí, sino que son permanentemente impuestas, negociándolas y haciéndolas lucrativas.”¹⁸⁷

En las obras *Performing the Border*, *Europlex*, *Sahara Chronicle* y *Walls* es muy presente el tema de la persistencia del poder colonial. Por un lado esta persistencia se refleja en las obras a través de la investigación acerca de empresas y consorcios transnacionales y la consecuente migración de mano de obra barata, como es enunciado por Masao Miyoshi y Peter Weibel en el contexto de la exposición *Inklusion:Exklusion*, al igual que es tratado por Pérez Pont en la



Fig. 15. Ursula Biemann, Fotograma del vídeo *Performing the Border*, 1999. Disponible en: <http://www.geobodies.org/art-and-videos/performing-the-border>

¹⁸⁷ DRAXLER, Helmut: *Gefährliche Substanzen: Zum Verständnis von Kritik und Kunst*, Berlín: Polypen, 2007, cit. p. 23. Cit. original en alemán: “Grenzen sind ja nicht gegeben, sondern werden permanent gesetzt, verhandelt und produktiv gemacht.”

exposición *Geografías del desorden*. Así estas características que los teóricos adscriben a los territorios anteriormente colonizados se pueden traducir a las ‘geografías migratorias’¹⁸⁸ tratadas por Biemann y López Cuenca. También es en este contexto donde la realidad pos-migratoria, sobre todo en la obra *Europlex*, es ilustrada. El contexto socio-laboral investigado por ambos artistas remite al desarrollo global que tiene como



Fig. 16. Ursula Biemann, Fotograma del vídeo *Europlex*, 2003. Disponible en: <http://www.geobodies.org/art-and-videos/europlex>

consecuencia que el colonialismo, en forma de consorcios transnacionales y vínculos económicos, hoy en día sea más activo que nunca. Respondiendo a las teorizaciones de Mitchell, los espacios fronterizos se convierten en proveedores del capitalismo tardío. Esto ejemplifica que la globalización puede ser entendida como una ampliación de los sistemas del mundo dentro del capitalismo y colonialismo económico moderno.

Un aspecto que destaca Miyoshi, aplicable a *Performing the Border*, es la necesidad de las grandes empresas, en este caso las fábricas maquilladoras, de mano de obra mal formada y barata, que en su búsqueda de trabajo se desplacen a largo plazo hacia las zonas fronterizas en las que se han asentado grandes fábricas o a los grandes centros al otro lado de la frontera.¹⁸⁹ El fondo migratorio de la mayoría de las trabajadoras de las fábricas en Juárez es tratado a través del audio y el subtítulo correspondiente superpuesto al material visual que proceden de una entrevista con una empleada de una de las fábricas. La migración laboral hacia las grandes ciudades del norte es tratada por Muntadas sobre todo en *On Translation: Fear/Miedo* a través de las declaraciones dadas por los habitantes entrevistados de los Estados Unidos. La migración de trabajadoras también es tratada en *Europlex*, diferenciándose en que los movimientos migratorios se

¹⁸⁸ Mediante este término T. J. Demos se refiere a los territorios que Ursula Biemann tematiza en sus *videoessays*. Las describe como paisajes sin estabilidad, con fronteras fluyentes y maneras cambiantes del avanzar. Véase: DEMOS, T. J.: “Sahara Chronicle”, en: BIEMANN, Ursula: *Mission Reports*. [ed. alemán: *Mission Reports*, p. 181].

¹⁸⁹ MIYOSHI, Masao: “Eine Welt ohne Grenzen? Vom Kolonialismus zum Transnationalismus und zum Niedergang des Nationalstaates”, en: WEIBEL, Peter (ed.): *Inklusion:Exklusion*, p. 47.

caracterizan por su índole repetitiva formando parte de la vida diaria. Por el otro lado, en *Sahara Chronicle* y *Walls*, son reflejados los efectos del poder colonial y su persistencia resultantes del trazo arbitrario de fronteras y el refuerzo de las fronteras europeas. De este modo Biemann, al igual que López Cuenca, hacen visible los orígenes de la Unión Europea y del Acuerdo de Schengen. El acuerdo mismo incluye decretos muy diversos para los ciudadanos extracomunitarios, que, a causa de las consecuencias involuntarias de la globalización incontrolada, hayan empobrecido o para las víctimas de los conflictos infinitos – en muchos casos consecuencias de guerras no justificadas por recursos valiosos -, que en el intento de llegar a una vida mejor ofrecen su mano de obra por salarios mínimos. En estos casos el espacio de Schengen actúa a nivel europeo, no como defensor de los derechos humanos para todos los ciudadanos independientemente de su procedencia, sino como ‘portero’, invirtiendo en la construcción de nuevos sistemas de vigilancia, de una sociedad de bienestar que a diario mira angustiosamente a las oleadas constantes de migrantes consecuentes del nuevo paradigma socio-económico. Paralelamente a estos acontecimientos los Estados Unidos protegen su frontera sur en el intento desesperado de frenar la oleada imparable de inmigrantes ilegales de México y otros estados latinoamericanos. Cabe destacar en el contexto de la persistencia del poder colonial que Muntadas critica a través de ambas obras que tanto los canales de comunicación mediática y las informaciones manipuladas transmitidas a través de ellos, como el sentimiento del miedo son instrumentalizados por los estados de poder.



Fig. 17. Rogelio López Cuenca, Fotograma del vídeo *Walls*, 2006. Disponible en: <http://www.lopezcuena.com/walls.html#>

En contra de la supuesta disolución de la frontera como aportación de la globalización las bases del ‘cruzar la frontera’ parecen haberse extraviado: fronteras territoriales y sociales se diluyen progresivamente, ya sea por la globalización o por la creciente liberalización, como tratan Ursula Biemann y Rogelio López Cuenca al centrarse en las consecuencias del Acuerdo de Schengen en los países africanos. En

contra del entendimiento de que las fronteras están desapareciendo continuamente, se puede connotar que en realidad se han creado nuevas formas de construir fronteras y que las ya existentes meramente están sujetas a un cambio permanente. Es decir, se trata más bien de un desplazamiento de la frontera que de su desaparición. Como enuncia Markus Schroer las “fronteras no desaparecen, solamente cambian sus ubicaciones y sus formas; desaparecen de un lugar, para aparecer en otro, se transforman de una frontera claramente visible a una frontera menos clara, invisible.”¹⁹⁰ Siguiendo a Draxler, las fronteras, como también se ha mostrado a través de las obras, son resultado del sistema capitalista controlado por los estados de poder.

Además, *Performing the Border* y *Border Log III*. se centran en – como señalan Castro Varela y Dhawan – la adaptación al libre comercio que ha llevado a un aumento de las zonas de producciones para la exportación en el sur global. En *Performing the Border* se demuestra como las empresas transnacionales se enriquecen al pagar salarios mínimos a las trabajadoras que se ven obligadas a vender sus cuerpos adicionalmente a través de la prostitución. Es aquí donde la obra enlaza con las teorías de Gayatri Chakravorty Spivak acerca del ‘gendering’ del sujeto subalterno (*sexed subaltern subject*¹⁹¹). Según Spivak la mujer subalterna es doblemente vulnerable, por un lado, a través de una explotación económica como consecuencia del imperialismo. Por el otro lado, Biemann revela, a través de las tecnologías de control fronterizo y laboral



Fig. 18. Ursula Biemann, Fotograma del video *Performing the Border*, 1999. Disponible en: <http://www.geobodies.org/art-and-videos/performing-the-border>

¹⁹⁰ SCHROER, Markus: *Räume, Orte, Grenzen: Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums*, Fráncfort en el Meno: Suhrkamp, 2005, cit. p. 223. Cit. original en alemán: “Grenzen verschwinden nicht, sondern ändern nur ihren Ort oder ihre Gestalt, verschwinden an einem Ort, um an einem anderen wieder aufzutauchen, verwandeln sich von deutlich sichtbaren in weniger klare, unsichtbare Grenzen.”

¹⁹¹ SPIVAK, Gayatri Chakravorty: “Can the Subaltern Speak?”, en: WILLIAMS, Patrick y CHRISMAN, Laura (eds.): *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*, p. 103.

como formas violentas de ejercicio de poder (masculino), la obligación de una subordinación dentro de las estructuras patriarcales.¹⁹² La obra *Walls* retoma este discurso en menor medida, ya que a la situación fronteriza entre México y Estados Unidos le es suscrita un papel secundario, introduciendo esta temática mediante una grabación de audio de este paso fronterizo, que es doblado sobre las imágenes. Es a través de las reflexiones teóricas de Elo Vega en la publicación *Hojas de Rutas*, planteando una duplicación de la altura de la valla fronteriza en el específico caso de las mujeres, donde se encuentra el vínculo directo entre la obra y las teorías de Spivak. Parece que el reto más significativo en este contexto es dejar de instrumentalizar a las mujeres como sujetos económicamente eficientes.

En sus continuas acciones con la frontera, los artistas, no solo a través de las mujeres como trabajadoras, sino también mediante la traficante Concha y las mujeres embarazadas que intentan cruzar la frontera, las trabajadoras marroquíes que ‘viajan a través del tiempo’, los bienes de exportación producidos en el sur para el norte, los migrantes que arriesgan sus vidas, el sentimiento del miedo, la voz de los entrevistados, etc. muestran al espectador la



Fig. 19. Ursula Biemann, Fotograma del vídeo *Sahara Chronicle*, 2006-2009. Disponible en: <http://www.geobodies.org/art-and-videos/sahara-chronicle>

realidad fronteriza y sus características. Teniendo en cuenta la teoría de Calzadilla, según la cual el terreno se designa según la manera en la que es ‘marcada’, a los espacios fronterizos mostrados por los trabajos artísticos les es atribuido una identidad. Los actos capitalistas de explotación de la mano de obra, sea a nivel empresarial o de prostitución, el fondo migratorio, el continuo movimiento y su restricción en el espacio

¹⁹² Queda anotar que Spivak en sus reflexiones trata de forma general el papel de las mujeres en antiguas colonias explotadas por el sistema capitalista y la persistencia del poder colonial en la actualidad, es posible trazar un vínculo a la explotación de las mujeres en la zona fronteriza de Ciudad Juárez, ya que las mujeres en esta zona igualmente se ven afectadas por las problemáticas del sistema capitalista.

transnacional con el fin de cruzar la frontera y finalmente los secuestros, las violaciones y los asesinatos de las trabajadoras, otorgan al espacio su identidad a la vez de confirmar continuamente la existencia de la frontera y los efectos sobre las personas que habitan este espacio. Así se pueden diferenciar diferentes ‘identidades’ de la geografía fronteriza: geografías migratorias, geografías del miedo, geografías letales.

En las obras tratadas la frontera es el elemento clave de investigación. Se puede connotar que López Cuenta juega, al igual que Biemann, con el entendimiento de la frontera: por un lado, remite a la frontera en cuanto a su propiedad lineal producto del poder colonial y por el otro lado estudia a las zonas y los espacios fronterizos. Siguiendo las teorizaciones metafóricas de Homi K. Bhabha acerca del ‘tercer espacio’ el espacio fronterizo es un

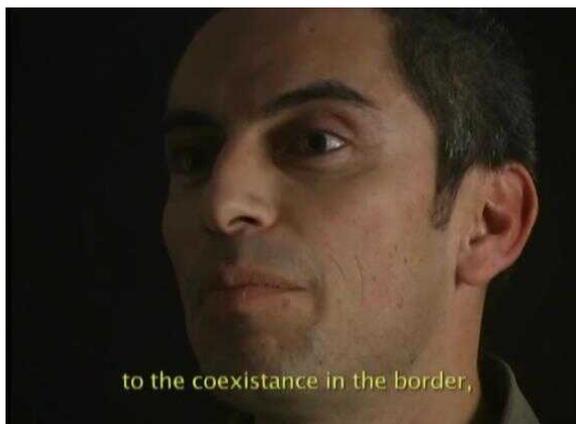


Fig. 20. Antoni Muntadas, Fotograma del vídeo *On Translation: Fear/Miedo*, 2005. Disponible en: <http://www.desorg.org/titols/on-translation-fear-miedo/>

intersticio, parte de los espacios con los que respectivamente limita, sin disolverse completamente en ellos.¹⁹³ Diferentes países, identidades y culturas no solo son delimitadas unas de las otras, sino que además son puestas en relación. Estas se encuentran en el espacio fronterizo, solapándose y generando nuevas identidades, estrategias y métodos artísticos. Como enuncia López Cuenca y muestra Muntadas los habitantes a los dos lados de las fronteras se encuentran en un choque constante, consecuencia de las desigualdades sociales. Por esto el espacio fronterizo se caracteriza por un efecto constitutivo. De este modo amplía el entendimiento de la frontera a un espacio fronterizo móvil y productivo. La expansión de la frontera además surge por la influencia de esta en las personas que la quieran cruzar o vivan y trabajen a su alrededor. Esta frontera es origen de la supuesta amenaza al mundo occidental, perturbando su sistema de bienestar mediante la difusión del miedo. Aquí encajan las

¹⁹³ BHABHA, Homi K.: *The Location of Culture* [ed. alemán: *Die Verortung der Kultur*, p. 37].

obras de Antoni Muntadas, que mediante sus entrevistas da la voz a los habitantes de las zonas fronterizas, convirtiéndolas en ‘zonas de contacto’, donde los habitantes puedan comunicar sus experiencias personales resultantes del choque cultural y la influencia de la frontera en sus vidas, bajo el sentimiento del miedo. Von Bismarck, en este contexto, habla de procesos de articulación y negociación de diferencias. “Son actos de desestabilización, del ‘poner en movimiento’ y del ‘mantener en movimiento’”¹⁹⁴ los que son iniciados en estos espacios fronterizos.



Fig. 21. Antoni Muntadas,
Fotograma del vídeo *On Translation: Fear/Miedo*, 2005.
Disponible en: <http://www.desorg.org/titols/on-translation-fear-miedo/>



Fig. 22. Antoni Muntadas,
Fotograma del vídeo *On Translation: Fear/Miedo*, 2005.
Disponible en: <http://www.desorg.org/titols/on-translation-fear-miedo/>

¹⁹⁴ BISMARCK, Beatrice von (ed.): “Grenzbespielungen”, cit. p. 10. Cit. original en alemán: “Es sind Akte des Destabilisierens, des In-Bewegung-Setzens und des In-Bewegung-Haltens.”.

IV. La meta de la superación...

...no yace al otro lado de la frontera, sino en la superación de la misma.

Con *La nueva concepción del espacio fronterizo dentro del giro geográfico en la práctica y teoría del arte actual: Ursula Biemann, Rogelio López Cuenca y Antoni Muntadas* se ha querido componer un relato basado en, si bien no todas, muchas de las propuestas teóricas de los estudios poscoloniales. El desarrollo del capítulo *I. Hacia el discurso del giro geográfico a través de los estudios poscoloniales* ha mostrado que sin un entendimiento de cómo el colonialismo europeo estructuró el equilibrio del poder económico, político y cultural no es posible alcanzar un entendimiento de los procesos de globalización. Asimismo, se puede afirmar que la relación entre globalización y poscolonialismo, imprescindible de respetar, es altamente ambivalente y contradictoria, y que no es posible encontrar soluciones fáciles en este contexto. Se ha puesto especial interés en la construcción del espacio recurriendo a teorizaciones sobre el ‘*Third space*’ tanto de Homi K. Bhaba como de Edward W. Soja. Mediante el presente trabajo se ha podido mostrar que el cruce de la frontera no ha perdido de actualidad ni de importancia. No obstante, se abogó por un repensar del ‘cruzar la frontera’ y se aspiró a no enfocar únicamente el acto de la superación de la frontera, sino que dedicó especial interés a los procesos en la frontera. El ‘movimiento fronterizo’ se basa en una sustitución de las oposiciones binarias por ‘tercer espacios’ y experiencias de la ambivalencia e hibridad. De este modo las oposiciones dicotómicas no desaparecen, pero son puestas en movimiento y oscilan en el constante reencuentro de sus relaciones entre los diferentes polos de un espacio fronterizo, que se convierte en un espacio de lo indeterminado. Así se crean espacios políticos con el potencial de negociación. Asimismo, se ha puesto énfasis en las conexiones históricas que han marcado y siguen marcando las relaciones entre las antiguas colonias y los estados de poder, que no se podrían haber llevado a cabo sin enfocar a la ‘*Weltensystemtheorie*’ de Immanuel Wallenstein, al ‘*sexed subaltern subject*’ de Gayatri C. Spivak, a las investigaciones de Maria do Mar Castro Varela y Nikita Dhawan y las teorizaciones de Joaquin Barriendos acerca del *mobility turn* y la realidad pos-migratoria. Partiendo del contexto colonial y las investigaciones teóricas previamente mencionadas se han podido trazar los cambios

que han surgido en la concepción de la geografía, que consecuentemente se han reflejado en no sólo entender a la línea fronteriza como resultado de un acto de poder colonial, sino además la posibilidad de entender la frontera como un espacio, tal y como se ha mostrado mediante los estudios de Gloria Anzaldúa y Katharyne Mitchell. Con el surgimiento de los *turns*, se ha introducido otro aspecto importante a nivel científico. El *spatial turn* y el *mobility turn* tratan, por un lado, el cambio de concepción del término espacio y, por el otro lado, la influencia del movimiento y los cambios que se han provocado en estos en los últimos años.

Todas estas investigaciones que se han ido entrelazando y complementando durante la presente investigación han construido la base teórica para entender los cambios en las prácticas artísticas y los contenidos reflejados en las exposiciones y las obras seleccionadas para este proyecto. Como se ha mostrado, a finales de los 80 surgió una ampliación del discurso artístico que se reflejó tanto en el contenido del arte como en las mismas prácticas artísticas, lo que supuso un cambio del entendimiento del arte en sí, convirtiéndose en un medio investigativo. Este cambio exigía nuevos métodos de análisis, ya que las categorías resultantes de una historia del arte progresista quedaron obsoletas. ¿Cómo se iba a categorizar y analizar obras artísticas caracterizadas por un pluralismo estético y semántico a través de unas categorías rígidas y subordinantes? Debido a este pluralismo fue necesario pasar de las categorías delimitadas a un método flexible, que permita solapaciones formales y semánticas. De este modo los *turns* no solo tienen su vigencia a nivel científico, sino que también son aplicables a las producciones de arte y la correspondiente historia. Los giros (*turns*) son empleados para analizar a prácticas artísticas surgidas en una sociedad designada por el ‘*in-between*’ y el alejamiento de los opuestos binarios, del ‘uno’ y del ‘otro’, supuestamente superados por la globalización.

Una crítica de la hegemonía occidental además se mostró a través de exposiciones, como *Magiciens de la Terre*, tematizadas en el *Marco teórico*. A pesar de que las exposiciones mencionadas intentaron disolver la hegemonía eurocentrista dominante en ese momento y, por consiguiente, destruir la frontera entre el arte occidental y no-occidental, se cuestiona si justamente estas exposiciones mayoritariamente fueron

diseñadas con la convicción de que las culturas son entendidas como entidades claramente delimitadas. Lo ‘uno’ no puede funcionar sin lo ‘otro’, por lo que parece que una connotación no puede existir sin la delimitación de la otra. Es por esto que las exposiciones con una perspectiva poscolonial, por ello no pueden ser calificadas *per se* cómo críticas, pues mayoritariamente son deshistorizadoras, folclorizantes o se adaptan a los mecanismos de poder de la maquinaria de consumo.¹⁹⁵ En varios casos meramente los museos emplean exposiciones de este tipo con el simple fin de asignarse una imagen crítica. El hecho de que representaciones marginalizadas entren en el discurso artístico occidental y que el término del Global Art ahora incluya al Postcolonial Art, surge una igualdad entre los actores que en la realidad no es existente. Esta inclusión, en consecuencia, no puede ocultar las exclusiones reales en la sociedad y en el ámbito del arte. Así, las exposiciones analizadas en el capítulo *II. Discursos curatoriales en torno al giro geográfico* no solo sirvieron para ejemplificar como las teorizaciones de la ‘nueva geografía’ se continúan en los discursos expositivos, sino que, concebidas en la conciencia de la tradición en la que se ubican, muestran la aspiración a un progreso hacia la inclusión, hacia un mundo del arte realmente global.

Examinando ahora a las prácticas artísticas en concreto, los tres artistas tratados en esta investigación se inscriben dentro del giro geográfico designado por artistas que trabajan con la nueva concepción de la geografía y, sobre todo en el caso de los tres artistas presentes en este trabajo, con la frontera. Se tratan, principalmente, los espacios de la frontera y el territorio que la rodea. Los actos de cruzar la frontera, la continuidad de poder colonial, la explotación de mano de obra barata y la migración son los temas más destacados. Es decir, se tematizan a las personas y los movimientos que crean y reproducen la frontera mediante su interacción con la misma. A través del método comparativo al realizar el análisis crítico de las diferentes obras en relación a la teoría se ha podido connotar la coexistencia de tres diferentes concepciones de la frontera en la actualidad. Se ha mostrado que el entendimiento anticuado de una frontera como línea, supuestamente obsoleto, aún sigue vigente en cuanto a la relación histórica imprescindible de tener en consideración, ya que hoy en día las fronteras siguen siendo

¹⁹⁵ MOSER, Anita: *Die Kunst der Grenzüberschreitung*, p. 90.

mantenidas por los estados de poder. A su vez, se ha expuesto que la frontera puede ser entendida como un espacio creado a partir de las acciones realizadas en y alrededor de él. Finalmente, la frontera parece haberse pervertido en su ser, al pasar de ser una línea como muestra de poder en un mapa a ser un espacio antropoformizado, en el cual las personas proyectan sus miedos, sus esperanzas, necesidades, deseos y pérdidas. Se le adscribe a la frontera una dimensión autónoma que actúa en el mundo según sus propias leyes. Un organismo vivo que influye en las vidas de las personas. Así la frontera paradójicamente se hace tan íntima a nuestro ser, que se convierte en el ser mismo.

Los tres artistas dan una visión de estas tres realidades de la frontera, mostrando en última instancia la influencia de la frontera en las personas que viven a su alrededor, que la intentan cruzar, que están limitados por ella o que se intentan proteger a través de ella. Muestran los efectos que la movilidad tiene en el contexto de la globalización y a su vez usan la libertad de movimiento y de poder desplazarse para realizar sus trabajos artísticos. Asimismo, visibilizan los efectos secundarios de la globalización en el mundo oriental, ya que ésta, en su mayoría, es beneficiaria para el mundo occidental y reivindican con sus obras la atención ante temas que suelen pasar desapercibidos. Señalan así la existencia de exclusiones en varias áreas socio-económicas y cómo dichas exclusiones influyen en las vidas y los movimientos humanos.

La investigación de temas geográficos requiere en parte un trabajo etnográfico por parte de los artistas, ya que el trabajo en campo y el desplazamiento a los diferentes lugares fue esencial para la realización de las obras. No obstante, se pueden designar tres diferentes maneras de acercarse a la misma temática. Los tres artistas en las obras seleccionadas para este proyecto de hecho se centran en las mismas fronteras – la existente entre España y África y la frontera entre Estados Unidos y Méjico –, dentro del mismo contexto – poscolonial y global -, pero los tres eligen enfoques y métodos diferentes. Biemann se centra en la influencia de la frontera en la vida cotidiana de las personas y recurre al *videoessay*; López Cuenca muestra las desigualdades a consecuencia de la persistencia del poder colonial creando nuevas narraciones a partir de material mediático existente; y Muntadas en sus video-documentales se centra en el sentimiento del miedo como elemento unificador entre Norte y Sur.

Si en una primera instancia se trató de investigar la frontera a nivel de contenido y teórico en las diferentes obras, en un segundo paso se destacó el nivel formal de las diferentes prácticas artísticas. Dentro de las transgresiones fronterizas realizadas en este ámbito se pudieron destacar dos aspectos decisivos: la recurrencia al video como medio de expresión y la ubicación de la práctica artística en el interfaz de arte, teoría y activismo. Todos los artistas tratados trabajan de manera transdisciplinar en relación a diversos aspectos. Por un lado, su práctica artística se caracteriza por un exhaustivo trabajo investigativo que abarca diversos campos temáticos, como la geografía, los estudio socio-políticos, los estudios poscoloniales, etc. Por otro lado, los artistas emplean diversos medios recurriendo no solo a material visual de los medios de comunicación y periódicos, sino trabajando con material bibliográfico y, en los casos de Biemann y Muntadas, con entrevistas *in situ*. De este modo se unen y se solapan diferentes imágenes, audios y textos escritos, formando un *collage* en forma de *videoessay*. A parte de encontrar una relación temática entre los tres artistas en la tematización de la frontera, procesos laborales, migratorios y de continuidad del poder colonial, todos los artistas ejercen una fuerte crítica a los medios de comunicación de masas los cuales muestran imágenes sobre estas temáticas con una importante carga ideológica. La crítica se dirige a que estas imágenes son previamente seleccionadas por las grandes agencias de prensa que persiguen un interés ideológico. Así los artistas en parte se apropian de estas imágenes, es decir ejercen una crítica a través del medio a criticar, y, por otro lado, crean imágenes propias intentando evitar corresponder con ellas a los prototipos preestablecidos. De este modo estos artistas se han identificado como artistas fronterizos, ya que, tanto a nivel formal, como nivel de contenido, reflexionan la temática fronteriza.

Con sus obras los tres artistas ponen en circulación otro tipo de informaciones que cuestionan el modo dominante de entender el mundo en la actualidad. Las obras muestran que la globalización en fin solo es aparente, es un instrumento, al igual que las imágenes creadas y transmitidas por los *mass media*, de los estados de poder. Aun así, se ha de anotar que, aunque los artistas aspiren a extraerse de las masas y a nivel ilustrativo del contenido lo logren, sus obras mayoritariamente son expuestas en el 'White Cube' que, como se ha mostrado a través de las reflexiones críticas de Peter

Weibel, es un instrumento de demostración del poder del hombre blanco occidental y, a su vez, de la exclusión de otras culturas. De este modo los artistas indirectamente responden a los mecanismos de poder, de la inclusión y la exclusión, que, traducido a las desigualdades sociales, económicas, etc. critican a través de sus obras, en vez de buscar nuevos modos de exposición. Resumiendo, se puede decir que los artistas, aunque intenten realizar, a nivel formal y a nivel de contenido, una crítica de la hegemonía occidental, en el espacio expositivo llegan a sus límites.

Mediante las obras tratadas en este trabajo se ha intentado destacar que el arte actual no tiene la responsabilidad de dar soluciones, pero sí la capacidad de señalar algunos de los problemas vigentes y darles una interpretación facilitando una vía de acceso al público que permita la activación de resortes de cuestionamiento. Es decir, los artistas no aspiran a cambiar el mundo en sí, sino más bien a participar en el discurso poscolonial y global. De este modo se puede intuir un entendimiento de la práctica artística y política, que no enfatiza un procedimiento activista, sino que aspira a provocar una concienciación para ciertas problemáticas y reflexiones concretas. Se trata de crear espacios de actuación y de fomentar desplazamientos en el entendimiento del arte y su relación con la realidad. Este efecto, ante el fondo del deterioro de las diferencias sociales, el reforzamiento de las fronteras de las mismas y una política primordialmente orientada hacia intereses económicos, gana continuamente en actualidad. La necesidad de movimientos fronterizos que proporcionan diversas controversias y se extraen de la lógica de la explotación capitalista siguen altamente vigentes. Sin embargo, esto solo es posible si se renuncia a la idea de un 'externo al poder' y se sustituye por una búsqueda permanente de formas del 'no ser dominado'. En vez de una total descomposición del orden existente, se aspira a generar intervenciones y desplazamientos temporales y micro-políticos, que constantemente autorreflexionen y cuestionen su propia forma, para evitar caer de nuevo en la rigidez. Esto surge que la autonomía y la soberanía del arte nuevamente están ganando importancia. No en el sentido de una exclusión de estados y desarrollos sociales, sino en el sentido de un debate propio en cuanto a estos. En lugar de prescribir al arte su relación social, esta es realizada a través de una variedad en las formas de expresión. De este modo se evita una interpretación normativa del arte, que se caracteriza por lo ambiguo, lo ambivalente y lo

complejo. En el mejor de los casos surge un espacio fronterizo dinámico, caracterizado por movimientos fronterizos permanentes y procesos de negociación, que posibilita interpretaciones y traducciones propias, al igual que momentos incontrolados e inmediatos de experiencias estéticas que estimulan nuevos puntos de partida y la reflexión de lo visto, e inician tensiones e irritaciones.

Tabla de ilustraciones

Fig. 1. Ursula Biemann, <i>Performing the Border</i> , 1999	52
Fig. 2. Ursula Biemann, <i>Performing the Border</i> , 1999	53
Fig. 3. Ursula Biemann, <i>Performing the Border</i> , 1999	54
Fig. 4. Ursula Biemann, <i>Europlex</i> , 2003	56
Fig. 5. Ursula Biemann, <i>Europlex</i> , 2003	57
Fig. 6. Ursula Biemann, <i>Sahara Chronicle</i> , 2006-2009	58
Fig. 7. Ursula Biemann, <i>Sahara Chronicle</i> , 2006-2009	59
Fig. 8. Rogelio López Cuenca, <i>Walls</i> , 2006	62
Fig. 9. Rogelio López Cuenca, <i>Walls</i> , 2006	63
Fig. 10. Rogelio López Cuenca, <i>Walls</i> , 2006	64
Fig. 11. Antoni Muntadas, <i>On Translation:Miedo/Jauf</i> , 2007	67
Fig. 12. Antoni Muntadas, <i>On Translation:Miedo/Jauf</i> , 2007	68
Fig. 13. Antoni Muntadas, <i>On Translation:Fear/Miedo</i> , 2005	69
Fig. 14. Rogelio López Cuenca, <i>Walls</i> , 2006	73
Fig. 15. Ursula Biemann, <i>Performing the Border</i> , 1999	75
Fig. 16. Ursula Biemann, <i>Europlex</i> , 2003	76
Fig. 17. Rogelio López Cuenca, <i>Walls</i> , 2006	77
Fig. 18. Ursula Biemann, <i>Performing the Border</i> , 1999	78
Fig. 19. Ursula Biemann, <i>Sahara Chronicle</i> , 2006-2009	79
Fig. 20. Antoni Muntadas, <i>On Translation:Fear/Miedo</i> , 2005	80
Fig. 21. Antoni Muntadas, <i>On Translation:Fear/Miedo</i> , 2005	81
Fig. 22. Antoni Muntadas, <i>On Translation:Fear/Miedo</i> , 2005	81

Bibliografía

Publicaciones:

ACHIAGA, Paula: “Rogelio López Cuenca”, en: *El Cultural*, artículo del 02.05.2001, disponible en: <http://www.elcultural.com/revista/arte/Rogelio-Lopez-Cuenca/850> (Consultado el 20 de junio 2017).

ASHCROFT, Bill (ed.): *Post-Colonial Transformation*, Nueva York/Londres: Routledge, 2001.

ANZALDÚA, Gloria: *Borderlands. The New Mestiza. La Frontera*, San Francisco: Spinsters/Aunt Lute, 1999 (1987).

APPADURAI, Arjun: *Modernity at large. Cultural dimensions of globalization*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

AUSTEN, Merlin: *Dritte Räume als Gesellschaftsmodell. Eine epistemologische Untersuchung des Thirdspace*, Munich: Institut für Ethnologie, 2014.

BACHMANN-MEDICK, Doris, *Cultural Turns. Neuorientierung in den Kulturwissenschaften*, Hamburgo: Rowohlt-Taschenbuchverlag, 2006 [ed. en inglés: *Cultural Turns. New Orientations in the Study of Culture*, Berlín: Walter De Gruyter Incorporated, 2016]

BARRIENDOS; Joaquin: *La Descolonización del pensamiento geográfico*. Disponible en: <http://artglobalizationinterculturality.com/wp-content/uploads/2012/11/Joaquin-Barriendos-La-Descolonizacion-Del-Pensamiento-Geografico.pdf> (consultado el 17 de diciembre de 2016).

BELOW, Irene y BISMARCK, Beatrice von (eds.): *Globalisierung/Hierarchisierung. Kulturelle Dominanz in Kunst und Kunstgeschichte*, Marburg: Jonas, 2005.

BERING, Kunibert y FLECK, Robert (eds.): *WeltBilder: Kunst und Globalisierung*, Dusseldorf: Artcium, 2014.

- BEYME, Klaus von: *Vom Exotismus zur postkolonialen Kunst: Theoretisierung und Politisierung der Kunst im Zeitalter der Globalisierung*, 2008. Disponible en: https://www.schaderstiftung.de/fileadmin/content/vom_exotismus_zur_postkolonialen_kunst.pdf (consultado el 10 de diciembre de 2016).
- BHABHA, Homi K.: *The Location of Culture*, Londres y Nueva York: Routledge, 1994 [ed. alemán: *Die Verortung der Kultur*, Tubinga: Stauffenburg, 2000].
- BIEMANN, Ursula (ed.): *Geography and the Politics of Mobility* (cat. exp.), Viena: Generali Foundation, 2003.
- BIEMANN, Ursula: *Mission Reports. Artistic Practice in the Field, Video Works, 1998 – 2008* (cat. exp.), Umea: Bildmuseet, Arnolfini, Umea, 25 de noviembre de 2007-20 de enero de 2008 [ed. alemán: *Mission Reports. Künstlerische Praxis im Feld. Videoarbeiten 1999 – 2011*, Nurnberg: Verlag für Moderne Kunst, 2012].
- BISMARCK, Beatrice von (ed.): *Grenzbespielungen. Visuelle Politik in der Übergangszone*, Colonia: König, 2005.
- CASID, Jill y D'SOUZA, Aruna (Eds.): *History in the Wake of the Global Turn*, New Haven: Yale University Press, 2014.
- CASTRO VARELA, Maria do Mar y DHAWAN, Nikita: *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*, Bielefeld: Transcript, 2015 (2005).
- CERTEAU, Michel de: *L'Invention du Quotidien. 1: Arts de Faire*, París: Nouvelle édition, 1980 [ed. alemán: *Kunst des Handelns*, Berlín: Merve-Verlag, 1988].
- CLIFFORD, James: *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge, Massachusetts, Londres: Harvard University Press, 1997.
- COOPER, Frederick y STOLER, Ann Laura (eds.): *Tensions of Empire*, Berkley: University of California Press, 1997.
- DAVID, Catherine: Introducción al folleto dX, 1997.

- DEMOS, T.J.: *The migrant image. The Art and Politics of Documentary during Global Crisis*, Durham y Londres: Duke University Press, 2013.
- DESAI, Gaurav y NAIR, Supriya (eds.): *Postcolonialism. An Anthropology of Cultural Theory and Criticism*, New Brunswick: Rutgers University Press, 2005.
- DHAWAN, Nikita: “Coercive Cosmopolitanism and Impossible Solidarities”, en: *Qui Parle: Critical Humanities and Social Sciences. Special Issue: Human Rights between Past and Future*, Lincoln: University of Nebraska Press, 2013.
- DRAXLER, Helmut: *Gefährliche Substanzen: Zum Verständnis von Kritik und Kunst*, Berlín: Polypen, 2007.
- ENWEZOR, Okwui: “Dezentriert: Die Moderne, zeitgenössische Kunst und postkoloniale Ambivalenz”, en: *Artworks – Sammlung Deutsche Bank AG: Zentrale, Frankfurt am Main, Leistung aus Leidenschaft*, Fráncfort del Meno, 2012.
- FINK, Dominik Josef: *Ausstellungen im Spannungsfeld von Globalisierung und Postkolonialität: eine Analyse der Ausstellungsdisplays und –konzepte von Magiciens de la Terre, Documenta 11 und The global Contemporary*, Fráncfort del Meno: Goethe Universität Frankfurt am Main, 2014.
- FOUCAULT, Michel: *The Birth of Biopolitics. Lectures at the Collège de France, 1978–1979*, Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan, 2008.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor: *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*, Barcelona: Gedisa, 2004.
- GEISEN, Thomas: *Grenze: sozial – politisch – kulturell: Ambivalenzen in den Prozessen der Entstehung und Veränderung von Grenzen*, Fráncfort en el Meno: IKO-Verl. F. Interkulturelle Kommunikation, 2003.
- GUASCH, Anna Maria (ed.): *La memoria del otro* (cat. exp.), Museo Nacional de Bellas Artes en Santiago de Chile, 29 de abril-10 de junio de 2010, Santiago de Chile: Museo Nacional de Bellas Artes, 2010.

- GUASCH, Anna Maria: *El arte en la era de lo global 1989 – 2015*, Madrid: Alianza Editorial, 2016.
- GÜNZEL, Stephan (ed.): *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart: Metzler, 2010.
- HEIDEGGER, Martin: *Vorträge und Aufsätze. Teil II*, Pfullingen: Günther Neske Vlg., 1967.
- Hojas de Ruta. Rogelio López Cuenca* (cat. exp.), Museo de Arte Contemporáneo Español en Valladolid, 25 de enero-4 de mayo de 2008, Valladolid: Patio Herreriano, Museo de Arte Contemporáneo Español, 2009.
- Informe del simposio: *Geocode der Medien. Eine Standortbestimmung des spatial turn*. 12.10.2006-14.10.2006, Siegen. Disponible en: <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/tagungsberichte/id=1353> (consultado el 06 de diciembre de 2016).
- KAPOOR, Ilan: *The Postcolonial Politics of Development*, Londres y Nueva York: Routledge, 2008.
- KRAVAGNA, Christian: “Für eine Postkoloniale Kunstgeschichte des Kontakts”, en: *Texte zur Kunst*, n°91, Berlín: Verlag Texte zur Kunst, 2013.
- KRISHNASWAMY, Revitha y HAWLEY, John C. (eds.): *The Postcolonial and the Global*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.
- LEFEBVRE, Henri: *La Production de l'espace*, París: Éditions Anthropos, 1974. [ed. en inglés: *The production of space*, Malden: Blackwell, 2011].
- LENZ, Ramona: *Mobilität in Europa. Migration und Tourismus auf Kreta und Zypern im Kontext des europäischen Grenzregimes*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2010.
- LOOMBA, Ania (ed.): *Postcolonial Studies and Beyond*, Durham: Duke University Press, 2005.

- MCCLINTOCK, Anne, MUFTI, Aamir y SHOHAT, Ella (eds.): *Dangerous Liaisons. Gender, Nation, and Postcolonial Perspectives*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- MITCHELL, Katharyne: “Different Diasporas and the Hype of Hybridity”, en: *Environment and Planning D. Society and Space* 15/5, 1997.
- MOSER, Anita: *Die Kunst der Grenzüberschreitung. Postkoloniale Kritik im Spannungsfeld von Ästhetik und Politik*, Bielefeld: transcript-verlag, 2011.
- Muntadas: La construcción del miedo y la pérdida de lo público* (cat. exp.), Centro José Guerrero en Granada, 17 de enero-23 de marzo de 2008, Granada: Diputación de Granada, 2008.
- Muntadas: Entre/Between* (cat. exp.), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid, 22 de noviembre de 2011-26 de marzo de 2012, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: ACTAR, 2011.
- O'DOHERTY, Brian: “Inside the White Cube” (I parte), en: *Artforum*, Nueva York, 1976.
- PÉREZ PONT, José Luis (ed.): *Geografías del desorden: Migración, alteridad y nueva esfera social* (cat. exp.), Universitat de València, La Nau, Valencia, 2006.
- PRATT, Mary Louise: *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, Londres: Routledge, 1992.
- REUTER, Julia y KARENTZOS, Alexandra (eds.): *Schlüsselwerke der Postcolonial Studies*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2012.
- ROGOFF, Irit, *Terra Infirma. Geography's visual culture*, Londres y Nueva York: Routledge, 2000.
- ROGOFF, Irit: “Turning”, *e-flux*, noviembre de 2008. Disponible en: <http://www.e-flux.com/journal/00/68470/turning/> (consultado el 12 de mayo de 2017).
- RODATUS, Verena: *Postkoloniale Positionen?: Die Biennale DAK'ART im Kontext des internationalen Kunstbetriebs*, Fráncfort del Meno: PL Acad. Research, 2015.

- SCHMIDT-LINSENHOFF, Viktoria: *Schwerpunkt: Postkolonialismus*, Osnabrück: Univ.-Verl. Rasch, 2002.
- SCHROER, Markus: *Räume, Orte, Grenzen: Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums*, Fráncfort en el Meno: Suhrkamp, 2005.
- SCOTT, Emily Eliza y SWENSON, Kirsten (eds.): *Critical Landscapes: Art, space, politics*, Oakland: University of California Press, 2015.
- SIBLEY, David: *Geographies of Exclusion: Society and difference in the West*, Londres: Routledge, 1995.
- SOJA, Edward W.: *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, Londres: Verso, 1989.
- SOJA, Edward W.: *Thirdspace: journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Cambridge, Mass: Blackwell, 1996.
- VOLKENANDT, Claus (ed.): *Kunstgeschichte und Weltgegenwartskunst: Konzepte – Methoden – Perspektiven*, Berlín: Reimer, 2004.
- WEIBEL, Peter (ed.): *Inklusion:Exklusion. Versuch einer neuen Kartografie der Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration* (cat. exp.), steirischer herbst 96, Graz, Austria, 22 de septiembre-26 de octubre de 1996, Colonia: DuMont Buchverlag, 1997.
- WILLIAMS, Patrick y CHRISMAN, Laura (eds.): *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*, Hemel Hemstead: Harvester Wheatsheaf, 1994 (1988).

Artículos:

- ASHCROFT, Bill: “Globalization”, en: ASHCROFT, Bill (ed.): *Post-Colonial Transformation*, Nueva York/Londres: Routledge, 2001.
- BIEMANN, Ursula: “Videogeographien”, en: BISMARCK, Beatrice von (ed.): *Grenzbespielungen. Visuelle Politik in der Übergangszone*, Colonia: König, 2005.
- COOPAN, Vilashini: “The Ruins of Empire. The National and Global Politics of America’s Return to Rome”, en: LOOMBA, Ania (ed.): *Postcolonial Studies and Beyond*, Durham: Duke University Press, 2005.
- DEMOS, T. J.: “Sahara Chronicle. Migrantische Geografie in Ursula Biemanns Videoessays”, en: BIEMANN, Ursula: *Mission Reports*. [ed. alemán: *Mission Reports*].
- GEISEN, Thomas: “Grenzen und Ambivalenz”, en: GEISEN, Thomas: *Grenze: sozial – politisch – kulturell: Ambivalenzen in den Prozessen der Entstehung und Veränderung von Grenzen*, Fráncfort en el Meno: IKO-Verl. F. Interkulturelle Kommunikation, 2003.
- GIKANDI, Simon: “Globalization and the Claims of Postcoloniality”, en: DESAI, Gaurav y NAIR, Supriya (eds.): *Postcolonialism. An Anthropology of Cultural Theory and Criticism*, New Brunswick: Rutgers University Press, 2005.
- HALL, Stuart: “The Local and the Global. Globalization and Ethnicity”, en: MCCLINTOCK, Anne, MUFTI, Aamir y SHOHAT, Ella (eds.): *Dangerous Liaisons. Gender, Nation, and Postcolonial Perspectives*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- HEIDEGGER, Martin: “Bauen – Wohnen – Denken”, en: HEIDEGGER, Martin: *Vorträge und Aufsätze. Teil II*, Pfullingen: Günther Neske Vlg., 1967.
- KRISHNASWAMY, Revitha: “Connections, Conflicts, Complicities”, en: KRISHNASWAMY, Revitha y HAWLEY, John C. (eds.): *The Postcolonial and the Global*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.

- LOOMBA, Ania: “Beyond What? An Introduction”, en: LOOMBA, Ania (ed.): *Postcolonial Studies and Beyond*, Durham: Duke University Press, 2005.
- LÓPEZ CUENCA, Rogelio: “J(em)’ Accuse”, en: *Hojas de Ruta. Rogelio López Cuenca* (cat. exp.), Museo de Arte Contemporáneo Español en Valladolid, 25 de enero-4 de mayo de 2008, Valladolid: Patio Herreriano, Museo de Arte Contemporáneo Español, 2009.
- LÓPEZ DEL RINCÓN, Daniel: “On Translation: Miedo/Jauf-Fear/Miedo”, en: GUASCH, Anna Maria (ed.): *La memoria del otro* (cat. exp.), Museo Nacional de Bellas Artes en Santiago de Chile, 29 de abril-10 de junio de 2010, Santiago de Chile: Museo Nacional de Bellas Artes, 2010.
- LOSSAUS, Julia: “Postkoloniale Geographie. Grenzziehung, Verortung, Verflechtungen”, en: REUTER, Julia y KARENTZOS, Alexandra (eds.): *Schlüsselwerke der Postcolonial Studies*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2012.
- MARCHART, Oliver: “Die Globalisierung der Kunst und die »Biennale des Widerstands«: Eine Geschichte der Biennalen von der Peripherie her”, en: Bering, Kunibert y FLECK, Robert (eds.): *WeltBilder: Kunst und Globalisierung*, Dusseldorf: Artium, 2014.
- MELO, Alexandre: “Identität als Übersetzung”, en: WEIBEL, Peter (ed.): *Inklusion:Exklusion. Versuch einer neuen Kartografie der Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration* (cat. exp.), steirischer herbst 96, Graz, Austria, 22 de septiembre-26 de octubre de 1996, Colonia: DuMont Buchverlag, 1997.
- MENON, Nivedita: “Between the Burqa and the Beauty Parlor? Globalization, Cultural Nationalism, and Feminist Politics”, en: LOOMBA, Ania (ed.): *Postcolonial Studies and Beyond*, Durham: Duke University Press, 2005.

- MIYOSHI, Masao: “Eine Welt ohne Grenzen? Vom Kolonialismus zum Transnationalismus und zum Niedergang des Nationalstaates”, en: WEIBEL, Peter (ed.): *Inklusion:Exklusion. Versuch einer neuen Kartografie der Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration* (cat. exp.), steirischer herbst 96, Graz, Austria, 22 de septiembre-26 de octubre de 1996, Colonia: DuMont Buchverlag, 1997.
- MUKHERJI, Parul Dave: “Art History and Its Discontents in Globalizing Times”, in: CASID, Jill y D’SOUZA, Aruna (Eds.): *History in the Wake of the Global Turn*, New Haven: Yale University Press, 2014.
- MUNTADAS, Antonio: “On Translation. La construcción del miedo”, en: *Muntadas: La construcción del miedo y la pérdida de lo público* (cat. exp.), Centro José Guerrero en Granada, 17 de enero-23 de marzo de 2008, Granada: Diputación de Granada, 2008.
- ORIHUELA, Antonio: “El infierno es el paraíso visto desde la otra parte”, en: PÉREZ PONT, José Luis (ed.): *Geografías del desorden: Migración, alteridad y nueva esfera social* (cat. exp.), Universitat de València, La Nau, Valencia, 2006.
- OTT, Liese: “Muntadas/On Translation. Ética y estética de una paradoja”, en: *Muntadas: Entre/Between* (cat. exp.), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid, 22 de noviembre de 2011-26 de marzo de 2012, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: ACTAR, 2011.
- PÉREZ PONT, José Luis: “Introducción”, en: PÉREZ PONT, José Luis (ed.): *Geografías del desorden: Migración, alteridad y nueva esfera social* (cat. exp.), Universitat de València, La Nau, Valencia, 2006.
- ROFES, Octavi: “La traducción ante el muro”, en: *Muntadas: Entre/Between* (cat. exp.), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid, 22 de noviembre de 2011-26 de marzo de 2012, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: ACTAR, 2011.
- SCHMIDT-LINSENHOFF, Viktoria: “Das koloniale Unbewusste in der Kunstgeschichte”, en: BELOW, Irene y BISMARCK, Beatrice von (eds.): *Globalisierung/Hierarchisierung. Kulturelle Dominanz in Kunst und Kunstgeschichte*, Marburg: Jonas, 2005.

- SCOTT, Emily Eliza y SWENSON, Kirsten: “Introduction: Contemporary Art and the Politics of Land Use”, en: SCOTT, Emily Eliza y SWENSON, Kirsten (eds.): *Critical Landscapes: Art, space, politics*, Oakland: University of California Press, 2015.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty: “Can the Subaltern Speak?”, en: WILLIAMS, Patrick y CHRISMAN, Laura (eds.): *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*, Hemel Hemstead: Harvester Wheatsheaf, 1994 (1988).
- VEGA, Elo: “Walls. Detrás de nosotros estamos ustedes”, en: *Hojas de Ruta. Rogelio López Cuenca* (cat. exp.), Museo de Arte Contemporáneo Español en Valladolid, 25 de enero-4 de mayo de 2008, Valladolid: Patio Herreriano, Museo de Arte Contemporáneo Español, 2009.
- WEIBEL, Peter: “Jenseits des weißen Würfels. Kunst zwischen Kolonialismus und Kosmopolitismus”, en: WEIBEL, Peter (ed.): *Inklusion: Exklusion. Versuch einer neuen Kartografie der Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration* (cat. exp.), steirischer herbst 96, Graz, Austria, 22 de septiembre-26 de octubre de 1996, Colonia: DuMont Buchverlag, 1997.
- ZIJLMANS, Kitty: “Kunstgeschichte und Weltgegenwartskunst”, en: VOLKENANDT, Claus (ed.): *Kunstgeschichte und Weltgegenwartskunst: Konzepte – Methoden – Perspektiven*, Berlín: Reimer, 2004.

Lista de interlocutores:

BIEMANN, Ursula: artista y comisaria, entrevista realizada el día 28 de octubre 2016.