





Katharsis

Miguel Azuaga

Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes de Málaga

Del 9 de Enero al 7 de Febrero de 2020



SALA DE EXPOSICIONES
FACULTAD DE BELLAS ARTES
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Katharsis

Miguel Azuaga

COMISARIADO: Javier Artero

TEXTO: Kristina Leko, Javier Artero, Miguel Azuaga

TRADUCCIONES: Timothy Allen

MONTAJE: Juan Antonio Lechuga

EDITA: Maringa Estudio SL

ISBN: 978-84-1335-300-5

© UMA Editorial. Universidad de Málaga

Bulevar Louis Pasteur, 30 (Campus de Teatinos) - 29071 Málaga

www.umaeditorial.uma.es

© Los autores



Esta obra está sujeta a una licencia Creative Commons:
Reconocimiento - No comercial - SinObraDerivada (cc-by-nc-nd):

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización
pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar,
transformar o hacer obras derivadas.

<i>EL UNO AL OTRO</i>	6
<i>OLIVIA, LA CÁMARA Y YO</i>	30
<i>DEL DILEMA A LA CATARSIS</i>	34
IMÁGENES DE LA MUESTRA	52
AGRADECIMIENTOS	62
TRADUCCIONES / TRANSLATIONS	64

EL UNO AL OTRO

¿Cómo nos relacionamos entre nosotros? ¿Cómo nos hablamos el uno al otro? ¿Cómo nos miramos el uno al otro? ¿Por qué lo hacemos? Podrías pensar que estas preguntas son retóricas, pero no lo son¹. Sólo un poco ingenuas, y así es como deberían ser, especialmente si aspiras a crear obras de arte sobre la gente y a hacer uso de ellas². ¿Por qué nos relacionamos entre nosotros? ¿Cómo? Un caso muy común es cuando establecemos un contacto directo, sin pretextos, como puede ser al principio de nuestras vidas, con nuestros padres o tutores. Más tarde, sólo en raras ocasiones podemos sentir que no hay pretexto, y eso sucede con los golpes de amor cósmico, o cuando transgredimos algunas líneas o fronteras innatas. Pero siempre hay un pretexto, un subtexto, un contexto, un entorno –como quieras llamarlo–, y no nos encontramos directamente, por así decirlo, sino que nos mediamos a través de complejos campos socioculturales –nuestro espacio vital– que luego navegamos y decodificamos. Es un gran desorden –o un orden oculto que hay que descifrar– de información y contrainformación de nuestras experiencias y expectativas individuales y colectivas, proyecciones múltiples y superpuestas y prejuicios, construcciones, fantasías y prejuicios de diferentes ideologías y sistemas sociales que se relacionan con diferentes personas y grupos. Todo esto es la condición y el lugar de nuestro encuentro.

Simplificaré la teoría de la representación diciendo que nuestro entorno (cultural, medial, sociopolítico) es un campo multidimensional dinámico habitado/dinamizado con diversas voces de diferentes niveles de intensidad –relaciones de poder– que escuchamos y luego decodificamos,

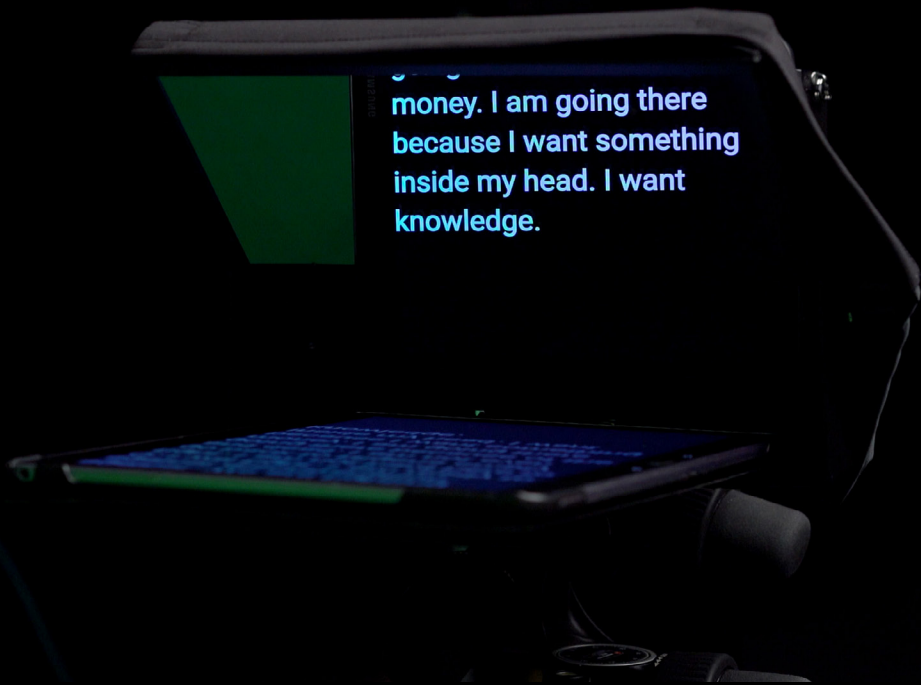
¹ Me han acompañado desde los años 90, cuando empecé mi camino hacia el arte participativo, y luego ganaron relevancia en mi enseñanza, que se centra en las prácticas artísticas sociales.

² Como es el caso de la obra que se presenta en estas líneas.

mientras seguimos nuestro programa (de socialización) a lo largo de nuestras vidas. En otras palabras: antes de encontrarnos físicamente –consciente e inconscientemente, sesgados o a veces muy alerta– pre-sentimos, imaginamos, pensamos en el otro: nos construimos el uno al otro. A veces incluso nos anhelamos el uno al otro. Debido a que somos conscientes de este campo, y porque queremos navegar mejor –lo que significa tener más control sobre los procesos que nos afectan/condicionan–, a menudo nos salimos de nuestros caminos habituales, vamos a lugares para encontrarnos con alguien, para conocer a alguien. A veces nos vamos lejos para encontrarnos el uno al otro³. A veces incluso nos convertimos en otra persona, es decir, nos convertimos el uno en el otro, algo que sucede a través de la migración, el viaje, la educación o la interacción con los demás.

Estas reflexiones se basan en mi experiencia dentro del espacio social urbano postmigrante y postcolonial en tiempos de descolonización –o intentos de descolonización–, así como en mi contacto con jóvenes artistas internacionales en Berlín durante los últimos 7 años. Las voces/declaraciones de los protagonistas de *Katharsis*, que reflexionan sobre una entrevista que tuvo lugar en un campamento de inmigrantes en el norte de Marruecos en la primavera de 2018, proceden de ese mismo espacio. Los propios protagonistas son un grupo de personas de entre 20 y 30 años, en su mayoría queer, de diferente color de piel y etnia. Son jóvenes académicos, trabajadores culturales, artistas que han nacido con su condición urbana postcolonial/postmigrante y son muy conscientes de los problemas y complejidades que ello conlleva. En gran medida han interiorizado la teoría de la representación crítica, que se encuentra en su día a día, en la forma en que se relacionan con los demás.

³ Para evitar cualquier malentendido: sería absolutamente inapropiado tratar de explicar y justificar el colonialismo y cualquiera de las gestiones o eventos relacionados con esta o cualquier otra narrativa romántica similar.



money. I am going there
because I want something
inside my head. I want
knowledge.



En *Katharsis* –un collage de declaraciones cortadas de tal manera que sugiere una conversación de grupo y que muestra esta comunidad (queer) particular– deconstruyen y reflexionan sobre el encuentro (la entrevista mencionada) entre un artista que hace su investigación –que es en realidad uno de ellos– y cuyo manejo de esa situación en Marruecos disecan sin piedad y una mujer llamada Olivia John, una estudiante de periodismo de origen nigeriano y que estaba, en ese mismo momento, esperando para hacer una entrada ilegal en Europa. Desconstruyen su posición con gran detalle, pero en definitiva, la protegen. Al final de la entrevista, surge un conflicto entre los dos, relacionado con la naturaleza de la homosexualidad: si uno ha nacido como tal o si se trata de una elección. En ese momento la entrevista se convierte en un intercambio ofensivo-defensivo, en el que el artista/investigador se siente obligado a luchar por su visión del mundo. Él siente (y sabe) que puntos de vista particulares y creencias compartidas garantizan su libertad y su propia existencia como homosexual en su sociedad. En el conflicto, los protagonistas parecen ponerse del lado de Olivia. Incluso el propio artista/investigador lo hace, al menos retroactivamente, creando este proyecto. Esto no es poca cosa, porque protegen a Olivia contra ellos mismos. Son capaces de poner diversos derechos humanos en una justa coexistencia.

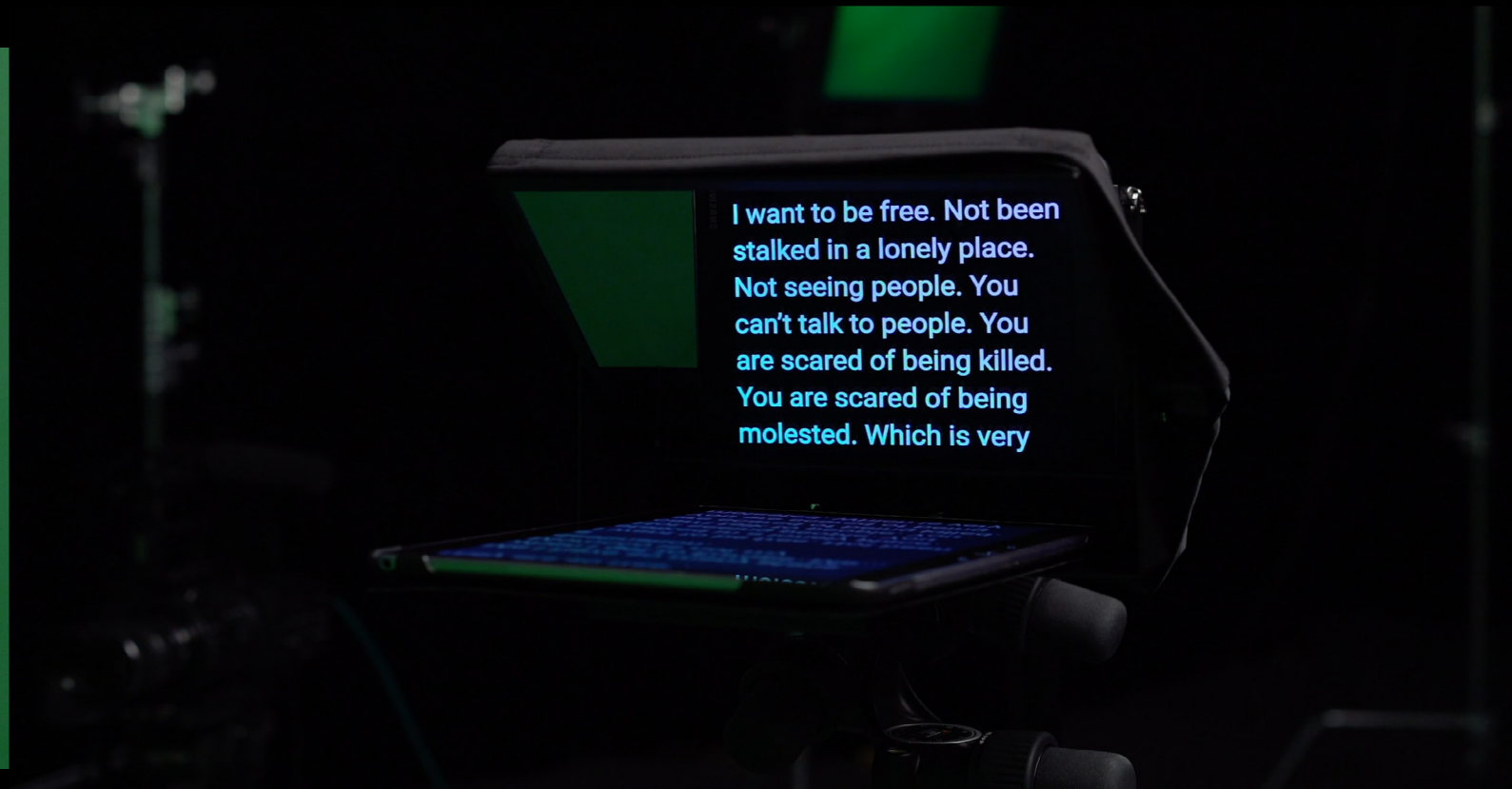
Todos sabemos que estamos constantemente condicionados y que la mayoría de las veces es difícil y a veces imposible emanciparnos de nuestros parámetros y prácticas identitarias, en relación con la clase, el género, la etnia, lo que llamamos identificaciones/prácticas *raciales*, religiosas, sexuales, culturales y subculturales. Sin embargo, he sido testigo del nacimiento de este proyecto, del viaje del artista/investigador. He visto la implicación con la que los protagonistas abordan el tema y me siento optimista de que hay algunos jóvenes que podrían tener éxito en encaminar una sociedad que debe aún deshacerse de algunas de las viejas opresiones cuya partida es de todos modos inminente. Parecen implementar una forma de pensar y de actuar que está a punto de reformar las maneras de relacionarnos entre nosotros.

I. Migración y Post/descolonialidad en la práctica del arte y su huella social

Debido a que la participación y los procesos sociales de abajo hacia arriba jugaron un papel tan esencial en varios cambios sociopolíticos positivos que presenciamos en las últimas 3-4 décadas, los temas y tópicos relacionados con la democracia, la justicia social y la exposición de la injusticia⁴ encontraron su camino en el arte contemporáneo mainstream. Cada vez vemos más y más obras de arte/intervenciones orientadas al cambio social presentadas en instituciones y/o museos que no son particularmente críticos. Como consecuencia, la transformación de los museos⁵ se convirtió en una enorme área interdisciplinaria de investigación/estudios/prácticas. En muchos casos, el impacto social de estas obras ha sido reducido al mínimo debido a la escasa huella social de estas instituciones y a que la energía de los productores de arte fluye masivamente en el mundo del arte/sistema de arte –para producir primero y luego mediar/mercader la obra, a menudo desde la precariedad– y no se alimenta lo suficiente en ese espacio social real y diverso que se ha relacionado/afiliado a la obra en particular. Así pues, esas obras –y las actividades que generan– a menudo se dirigen a un grupo cultural elitista y no a públicos diversos o posibles aliados en materia de cambio social que se sitúan fuera del contexto privilegiado –ya sea artístico, cultural, académico–. La ubicación de una obra de arte en su espacio social referencial real y diverso es esencial para su impacto social, pero esto no siempre es fácil de lograr, en parte también porque los propios artistas a menudo pertenecen a clases/grupos sociales privilegiados –aunque a veces también a los no privilegiados–. En este caso, cualquier debate posterior (dentro del discurso de la representación cultural crítica) debería plantear la cuestión de si los artistas procedentes de fuera

⁴ Temas y cuestiones relacionadas con la democracia, diversos temas post-coloniales y descoloniales, migración, discriminación/racismo, conflictos, etc.

⁵ La transformación de los museos ha sido un tema general dentro del discurso de la educación artística en la última década. Es un discurso interdisciplinario en la intersección de los estudios de la educación, los museos, la teoría postcolonial y las diversas prácticas artísticas y activistas emancipadoras/decoloniales.



de una comunidad/contexto pueden trabajar legítimamente en temas relacionados con esa comunidad/contexto. Hay que entender por qué la identidad es o podría ser una cualificación –una garantía de calidad– para la investigación/trabajo artístico en el campo/contexto relacionado y en qué medida la auto-representación cultural –y la auto-determinación– debería ser la condición sine qua non de la producción cultural –e integrada en ella⁶–. Si ser un artista significa hablar y ser escuchado, entonces es, en efecto, una posición muy privilegiada. Existe un ensayo del artista Greg Evans sobre la historia de la mercantilización del arte como un aspecto de la historia del capitalismo en el curso del cual el arte y la producción de arte fueron arrebatados a las personas/comunidades y asignados a artistas profesionales con el fin de ser comercializado, mientras que las prácticas artísticas de las comunidades vernáculas se erosionaron, primero en Europa y luego en otros lugares⁷. La idea de que este privilegio de portavoz/voz/artista debe revisarse/desmantelarse/compartirse es más relevante que nunca⁸. De hecho, se ha trabajado ampliamente en ello durante los últimos 20-30 años a través de diferentes formatos colaborativos y participativos de producción cultural. Si trabajan con la gente, los artistas necesitan perder su propia voz para poder preservarla.

II. Jóvenes artistas en Berlín. Miguel Azuaga

En los últimos años he visto a menudo a jóvenes artistas y estudiantes que, como parte de la migración internacional de artistas y trabajadores del mundo del arte, vinieron a Berlín impulsados por el mercado del arte/mundo del arte –y su imaginación de éste– para tener éxito aquí. Sin embargo,

⁶ Lo importante es que lo anterior no se opone ni cuestiona nuestra libertad de expresión, de palabra y de investigación de ninguna manera. La mayoría del problema radica en las estructuras sesgadas de la producción cultural. En relación con ello, véase un artículo reciente de Hernán D. Caro, „Weiße dürfen alles schreiben“, FAZ Sonntagszeitung, 16.02.2020, pg 33;

⁷ http://cafeirreal.alicewhittenburg.com/art_alie.pdf, 02-15-2020.

⁸ Esta idea se ha articulado en varias ocasiones en la historia del arte (canon de la Europa occidental y oriental) en diferentes períodos y formas, p.e muerte del autor, reproducción técnica de la obra de arte y autoría colectiva.

en el proceso de crecimiento de la ciudad y mientras estaban condicionados por la migración, la gentrificación, la discriminación (dentro y fuera del sistema de arte) algunos de ellos se pusieron políticamente alerta, y desafiaron profundamente sus creencias, convicciones y sus roles artísticos en general. Conocí a Miguel 2015 en un coloquio en la Universidad de las Artes de Berlín, donde yo tenía el papel de profesora, y él el de estudiante y artista⁹. Se presentó mostrando sus proyectos autobiográficos, los cuales me impresionaron por su simplicidad y urgencia personal: un tipo de trabajo que el artista hace para sí mismo, una objetivación del entorno en el que uno ha nacido, un trabajo necesario para localizar nuestras raíces, desprenderse y ponerse en marcha. Una de las piezas trataba sobre el enfrentamiento con su padre en la cárcel¹⁰, un hombre que no jugó según las reglas y por lo tanto fue privado de la libertad durante la mayor parte de la vida de su hijo. Otra serie de obras seguían el camino de un trabajador español inmigrante en Suiza en los años 60. Miguel se puso en las fotos de su abuelo, como si estuviera allí, presente en la emigración con su abuelo. Lo estuvo, pero algo más de 50 años después. Siguió los pasos de su abuelo y se trasladó a Suiza. Al hacer eso, se unió a la ruta de muchos que habían y han estado migrando hacia el Norte desde el –supuestamente– pobre y políticamente problemático Sur europeo, lo que en realidad ha sido un patrón repetido de la migración europea durante bastante tiempo¹¹. Nacido y criado en Málaga, mientras se abría camino en el Berlín urbano postmigratorio/postcolonial, en un momento dado, Miguel se vio a sí mismo residiendo en el lado privilegiado de la frontera de la Unión Europea y decidió echar un vistazo más profundo al aspecto espacial de la misma. Málaga es el primer destino europeo para la mayoría de los refugiados africanos que entran en Europa a

⁹ En el Institut für Kunst im Kontext dirijo, entre otros, un coloquio de proyectos (un grupo de reflexión y una plataforma de intercambio) para proyectos de estudiantes titulado „Experimentar e intervenir en el espacio público y social“. Los estudiantes del Instituto son en su mayoría jóvenes artistas internacionales con sede en Berlín, que buscan una mayor profesionalización, así como un posicionamiento crítico de sí mismos dentro de la sociedad.

¹⁰ En el marco de este texto no importa realmente el motivo. no es nada malo. 2Como la misma obra de arte presentada en esta ocasión.

¹¹ Recomiendo la obra de Saskia Sassen „Migranten, Siedle, Flüchtlinge - Von der Massenauswanderung zur Festung Europa“, Fischer Taschenbuch, 1996. Se trata de un repaso de las migraciones europeas, relacionado con el eje histórico sur-norte. Aunque también sería necesario leer a cerca de los últimos acontecimientos relacionados con las crisis posteriores a 2008.



través de Melilla, un ciudad enclave de España en el norte de Marruecos cercada por una valla de alambre de púas. El último bastión de los monumentos fascistas donde habita la última escultura de Francisco Franco en espacio público –y qué tristemente significativo es esto–.

III. *Another research at the border*

Miguel quiso criticar las políticas migratorias europeas y el régimen de la frontera mediterránea y se fue a realizar una investigación de campo a la zona fronteriza de Nador en Marruecos durante los meses de marzo y abril de 2018. Intimidado por la policía nada más llegar, encontró la forma de realizar y ocultar su material de investigación, fotografías y grabaciones de vídeo. Llevó un diario, escribió un relato de varios episodios con las autoridades de Nador y Melilla, así como el progreso de sus encuentros en varios campamentos de inmigrantes en los bosques a las afueras de la ciudad marroquí. Estaba ansioso por hablar con la gente, pero también se preocupaba por averiguar quienes serían los protagonistas de su proyecto. A medida que pasaba más tiempo en los campamento, su visión sobre la investigación fue cambiando poco a poco. Comenzó a preguntarse si debía intervenir, ayudar y si debía filmar. Entrevistar a la gente no se le hacía fácil ni le parecía apropiado, ni siquiera realizando una entrevista invertida –autoría colectiva, supuestamente políticamente correcta– tal y como tenía en mente. De hecho, explicar y aplicar cualquier concepto in situ parecía extraño. Aunque logró hacer algunas filmaciones, al final de su estancia, vio su investigación como obsoleta, fallida. La gota que colmó el vaso fue su propio comportamiento durante la entrevista con Olivia. Una crisis moral –que como referencia abstracta/general desencadenó su investigación al principio– se instaló en él para siempre.

Sin embargo, de vuelta a Berlín, trajo su material y organizó un evento, un encuentro algo espontáneo de unos 10 estudiantes/artistas con quienes compartir sus dudas y experiencias. Este evento contaba con una lectura de su diario, la proyección de clips de vídeo de Nador y Mellila,

que incluían una cámara oculta que muestra los controles policiales y fronterizos y las calles de Nador, su madre en una video llamada por WhatsApp, monumentos fascistas en Melilla y material filmado en los campamentos. El evento concluyó con la entrevista realizada a Olivia. Esta presentación de dos horas fue seguida de una larga discusión, que primero se centró en el dilema de si la imagen de Olivia debe ser mostrada o no. Algunos tenían dudas de si Olivia podría tener voz en este contexto. Ella hablaba literalmente, aunque lo hacía desde una posición de subalternidad. También se discutió cuál debería ser el próximo paso del proyecto, si es que lo había. Lo más hermoso de todo –motivo por el que escribo todo esto– es que nos desviamos para explorar estrategias sobre cómo traer a Olivia a Berlín.

El segundo evento, unos meses después, de estructura y público ligeramente diferentes, se escenificó como un happening/presentación –*Another research at the border* (2019)– para/con 30 personas en el Georg Neumann Hall del Jazz-Insitue Berlin, una sala de conciertos de la universidad. Y de nuevo, la noche terminó imaginando formas de traer a Olivia.

IV. El mar mediterráneo

Las palabras son palabras –esto lo sabemos–. Sin embargo, en algunos momentos de la historia algunas personas han sido capaces de una gran solidaridad y acción. Desde los años noventa y *No One is Illegal* (1997), han habido una serie de proyectos artísticos que, además de dar visibilidad a temas relacionados, han proporcionado con éxito recursos para las personas que buscan refugio¹².

¹² Como visas artísticas o de otro tipo, permisos de trabajo y de trabajo, educación, espacio vital, etc. Como ejemplos mencionaré sólo algunos. BAODO Kunstverein, establecida en Graz en 2000, y su organización de seguimiento NIL e.V., desde 2004, ambas iniciadas por las artistas Veronika Dreier y Eva Ursprung, proporcionaron a personas de origen africano oportunidades de trabajo y visados a través del trabajo artístico/cultural, entre otras cosas. ARRIVO Berlin y CUCULA son dos proyectos iniciados por el centro juvenil berlinés Schlesische 27 que ofrecen posibilidades de trabajo a las personas con estatuto de refugiados y, por lo tanto, les permiten ganarse la vida y eludir las normas laborales habituales.



Curiosamente, en ambas tardes ninguno de nosotros mencionó el mar, el Mar Mediterráneo, y no porque no lo tuviéramos en mente. El Mar Mediterráneo, nuestra frontera meridional, alguien dijo recientemente –y olvidé quién era–, ha generado un sistema bien distribuido de campos de concentración de la muerte en diferentes países, donde las personas son privadas de sus derechos, torturadas y asesinadas de diferentes maneras, y se ahogan en masa; una situación algo comparable con la época del nacionalsocialismo alemán.

V. Una mujer llamada Olivia. You are my friend

Poco después de que Miguel regresara de Marruecos, vi el video de Olivia por primera vez en una pantalla en el salón de invitados de una casa burguesa de finales del siglo XIX en Brandenburgo, hoy en día un retiro de la UdK para estudiantes de la universidad. Desde el primer momento, me gustó todo de Olivia¹³. “You are my friend, you are my friend”, dijo al final de la entrevista, para superar esa confrontación sobre el origen de la homosexualidad. Estas simples palabras argumentan que la amistad tiene/debe tener prioridad sobre las prácticas de identificación. Así, una oferta incondicional de amistad fue dicha en voz alta, y me pareció hermosa. Sin embargo, de alguna manera, no confiamos en ella, y en su lugar detectamos un desequilibrio de poder entre el sur y el norte global en sus palabras simples y sinceras. Me pregunto qué tipo de mentalidad dañada hemos heredado, y con ello me refiero a mis propios pensamientos, así como a algunas afirmaciones de este proyecto que abordaba ese mismo desequilibrio en relación con el diálogo entre Miguel y Olivia.

¹³ No fui crítica, aunque algunos de los estudiantes y profesores, entre ellos personas de color criticaron algunas de sus palabras y su posicionamiento.

¹⁴ En Nigeria, país del que proviene Olivia, los derechos LGBTQI son inexistentes.

VI. *But what about me?*

¿Qué será de nosotros, si ella entra en Europa? Escuchando la entrevista por primera vez, lo que me sorprendió fue que Miguel atravesó Europa para ir a otro continente y llegar a un campamento para acabar planteando una pregunta sobre él mismo: “¿But what about me? Do you accept me being homosexual?” ¿Seguirá su existencia a salvo, dado que ella podría no compartir los mismos valores?¹⁴ Pero lo que me impresionó aún más fue el hecho de que él fue allí en mi nombre, y que su urgencia personal era la mía, y yo ni siquiera soy *queer*. Y cuando digo “mía”, me refiero a la tuya. La nuestra. Fue hasta allí y se encontró con Olivia por nosotros. Es como si su pregunta capturase todos los miedos europeos, poniéndonos un espejo en la cara. Es la misma pregunta que Europa se ha estado haciendo desde hace tiempo, mientras omite regular/humanizar sus fronteras del sur. Puede encontrarse en todos los lugares y medios de comunicación, ya que todo el mundo está ocupado negociando su futuro. y nosotros/europeos estamos de hecho, en mayor parte, preocupados por perder nuestros privilegios, a excepción de unos pocos, como Pia Klemp, una capitana de barco quien fue radical y decidió no perder su humanidad.

VII. Dejemos las cosas claras

En *Katharsis*, Miguel compartió su crisis moral –que son las nuestras– con sus amigos/comunidad, e indirectamente con nosotros –su audiencia–, realizando esta obra. Su crisis moral viene de comprender que lo que realmente le preocupa son sus propios privilegios y no el bienestar de la otra persona,

¹⁵ Se podría argumentar que ella dio su consentimiento al hacer la entrevista mientras estaba informada y sabía que se utilizaría para un proyecto artístico.

¹⁶ Ni siquiera es necesario utilizar una teoría crítica para argumentar esto.

M: So, it's not a personal
choice!
O: Ok.
M: You need to
understand this—Look at
the camera.
O: But I accept you. For



como había pensado hasta el momento. Este hecho, además de las opiniones de terceros y de una comprensión de la teoría de la representación crítica, lo han privado de mostrarnos el video de Olivia, incluso teniendo el consentimiento por parte de ella¹⁵. Olivia es la única persona con derecho a decidir si su imagen debe ser mostrada o no, ya que hay un aspecto legal en ello¹⁶. Pero como Miguel optó por la auto-representación y la auto-determinación en la producción cultural/artística, no pensó que su consentimiento fuera válido (y no mostró su imagen). En consecuencia, el público no puede ver la entrevista de Olivia. En su lugar, se nos ofrece *Katharsis* como un resultado más de esa investigación en la frontera. Los protagonistas de *Katharsis* se representan y determinan culturalmente dentro del proyecto. Por otro lado, se podría argumentar que Miguel privó a Olivia de su voz al no mostrarla. Pero si la hubiera mostrado, ella tampoco habría tenido una voz, porque en ese caso habría sido mostrada sin un consentimiento válido, lo cual sería una manipulación, instrumentalización y explotación. De hecho, ella no puede dar su consentimiento en absoluto, porque no está familiarizada con el contexto, implicando este hecho una consecuente argumentación dentro del discurso crítico de la representación descolonial. Para llegar a un consentimiento válido en una obra de arte de este tipo, ella tendría que familiarizarse con el contexto, lo cual no puede hacer en su ausencia. Para realizar esta obra y llevarla a su público, se habría necesitado otro nivel de compromiso con el espacio social. Así que lo mejor podría estar aún por llegar. Dicho esto, llegamos al final del texto, que es siempre un buen momento para mirar hacia atrás. ¿No empezamos imaginando un nuevo lugar donde encontrarnos el uno al otro? ¿O lo estoy imaginando?

Kristina Leko



OLIVIA, LA CÁMARAY YO

La presencia de una cámara en un espacio determinado cambia la situación así como a los individuos que se encuentran dentro de él. Desde el momento en que coloqué la cámara entre nosotros, generé un acontecimiento completamente diferente al que habría ocurrido sin ella. A pesar de mi „ausencia“ dentro de la escena, la cámara funcionaba como objeto de registro de una serie de acontecimientos sobre los que yo dejé de ejercer poder alguno. La escritora y teórica de la imagen Ariella Azoulay argumenta que desde la llegada de la mediación tecnológica, la cámara fotográfica ya no está determinada sólo por las personas, sino también por su propia tecnología¹. En este sentido, la cámara „ya no se ve sólo como una herramienta en manos del usuario, sino como un objeto que crea poderosas formas de unión y conmoción“². La cámara fue testigo de mi inhabilidad como creador inicial, entrevistador y otro actor más dentro de la escena, de escapar de ciertos agentes coloniales. Registró una entrevista que en su transcurso se convertiría en una mera conversación entre dos individuos sobre la cual yo buscaba tener todo el control. Una conversación en la que dos personas hablaban sin un punto en común. Así, mi falta de argumentos sobre una Europa actual, mi idea de una vieja Europa frente al concepto de Olivia de una Europa libre y de diversidad étnica, mi incapacidad de comprender sus ideologías respecto a la religión o el género y mi arremetimiento contra ella así como mi posición de autodefensa tras oír su opinión acerca de

¹ “La cámara puede, a veces, parecer obediente, pero también es capaz de ser astuta, seductora, conciliadora, vengativa o amistosa. Puede estar lamentablemente desprovista de información, puede magnificar los logros de los aficionados y puede destruir el trabajo de los maestros”, Ariella Azoulay: *Civil Imagination: A Political Ontology of Photography*, Londres 2010, Pág. 15.

² *Ibid.*

la homosexualidad, fueron algunos de los acontecimientos que no escaparon la objetividad de la lente. Maldita cámara. Me traicionó. Mostró mi desinterés y mi incapacidad para crear una situación que empoderase a Olivia y generase lo que esta conversación realmente debería haber sido: un intercambio cultural.

Miguel Azuaga



DEL DILEMA A LA CATARSIS.
ESTRATEGIAS NARRATIVAS EN TORNO A LA PROPUESTA DE MIGUEL AZUAGA

BREVE REMEMORACIÓN PREVIA A LA CATARSIS

El 11 de enero de 2019 Miguel Azuaga presenta su proyecto *Another research at the border* (2019) en el marco del Institut für Kunst im Kontext de la Universität der Künste Berlin (UdK) y, en cierto modo, surge aquí sin saberlo la relación curatorial en torno a *Katharsis* (2019) que tengo el placer de esbozar en estas líneas.

El artista había pasado dos meses en Nador, una localidad marroquí cercana a la ciudad autónoma de Melilla (España), con objeto de llevar a cabo una investigación de carácter artístico. Fruto de esta estancia son las entrevistas que Azuaga realiza, entre otros, a los individuos de diversas nacionalidades que aguardan en el Monte Gurugú (Marruecos) el momento idóneo para saltar la ya famosa valla que separa África y Europa. Sin embargo, el proyecto que aquí se aborda, *Katharsis*, tiene más que ver con la recepción de estas grabaciones el ya mencionado 11 de enero que con las entrevistas propiamente dichas. Por ello, el modo de abordar esta propuesta -desde cualquiera de sus ángulos, desde la obra del artista hasta este texto- oscila entre la presentación y la representación. Un desplazamiento constante que sugiere repensar dónde nos encontramos o cuál es nuestro papel. Dicho desplazamiento o diálogo ya se advertía en *Another research at the border* cuando ayudaba -a modo de bracero- al artista a llevar a término el diseño expositivo que este había ideado en el Georg Neumann Hall del Jazz-Insititue Berlin. Para el visionado de las grabaciones que Azuaga había realizado en su periplo hispano marroquí, los asistentes habían de tomar asiento entre cinco hileras de sillas dispuestas sobre el escenario [1], situadas estas en perpendicular a las butacas. Mediante esta estrategia los espectadores, al menos desde un punto de vista conceptual,

entraban en escena y pasaban a formar parte de lo que allí se performaba, así como de los registros audiovisuales del evento que darían lugar a una hipotética versión de la obra pensada para proyección.

Sin entrar en consideraciones del contenido del material videográfico, lo que interesa aquí, como ya adelantaba, es la recepción del mismo por parte de los asistentes al evento. Y es que, en el coloquio posterior al *screening*, la posición de poder¹ del entrevistador, es decir, del artista, fue objeto de diversas críticas. La sorpresa es que, tras un año de gestación, en un acto catártico el artista extrae de esta inesperada recepción un proyecto que, en la línea de toda su producción anterior (*Towards the other* [2016], *Desde dentro* [2011]), relata un acontecimiento autobiográfico sirviéndose para ello de otros individuos, además de ofrecer una interesante reflexión acerca de los modos de representación, en concreto en el campo de la instalación y la narración audiovisual.



[1] *Another research at the border*, Georg Neumann Hall del Jazz-Insititue Berlin, 2019

¹ Nótese que el entrevistador, europeo, proviene del lugar al que los entrevistados tratan de migrar.



Muy *grosso modo*, en *Katharsis* tiene lugar la representación de una entrevista que el artista realiza a una periodista nigeriana que relata su sueño de migrar a Europa. Para llevar a cabo esta representación una serie de actores y actrices -no profesionales- interpretan la conversación entre Azuaga y la periodista, apoyados por un teleprompter. En ocasiones las interpretaciones dejan paso a la opinión y las reflexiones personales de estos individuos acerca de la propia entrevista. Estas cuestiones quedan enlazadas por un dispositivo multi pantalla ideado para la Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes de Málaga.

CÓMO SE CUENTAN LAS COSAS

Para la muestra del proyecto en la Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes de Málaga se tienen en cuenta dos cuestiones: una hipotética aproximación al set de rodaje original y un interés por entender el desplazamiento del espectador en sala como posibilidad de enriquecer el marco de interpretación de la obra. A colación de este segundo objetivo sería oportuno relatar un ejercicio similar acontecido en esta misma facultad. Fue en 2017 con motivo de la celebración del 3º Congreso Internacional. Arte, Ciencia, Ciudad (ACC' 2017) titulado *¿Cómo se cuentan las cosas?*, cuando Miguel Azuaga y el autor de estas líneas, como becarios del evento, debatimos la inserción de *Glub* (2004) [2], la vídeo instalación de la teórica y artista Mieke Bal, en la exposición que acogió el centro con motivo del congreso. Guiados por las directrices de Bal para *contar* en el espacio, entendimos que lo principal era *contar* con el espectador y sus modos de dirigirse a la obra, algo que la artista ya podía prever por la experiencia de anteriores muestras de *Glub*. En líneas generales, para Mieke Bal la clave en la disposición de la vídeo proyección acompañada por 6 monitores era que la orientación de estos últimos fuese la óptima. Podría decirse que buscaba un equilibrio orgánico que invitase al espectador a acercarse y relacionarse con las imágenes en lugar de suponer una barrera por la presencia imponente de tal cantidad de pantallas. En definitiva se pretendía

que el visitante se detuviera durante un tiempo ante estas mientras comía pipas, a la par que los protagonistas de las imágenes.

Así pues, podría entenderse la experiencia del montaje de *Glub* a modo de prólogo de *cómo se cuentan las cosas* en la Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes de Málaga, ahora con ocasión de *Katharsis*. Pero el paralelismo no acaba aquí, los protagonistas de la obra de Mieke Bal, al igual que los de la instalación de Miguel Azuaga, también son migrantes berlineses que han sido immortalizados en primer plano. Dos propuestas separadas por casi veinte años de diferencia que unen a sus autores en el tiempo y, en cierto modo, en algunas de las inquietudes que les llevan a desarrollar ambas vídeo instalaciones.



[2] Vista de la instalación *Glub* de Mieke Bal, Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes de Málaga, 2017



CÓMO SE CUENTA *KATHARSIS*

El proyecto de Azuaga tiene su origen en la entrevista que el artista realiza a una mujer nigeriana y, como ya se ha comentado, en las reacciones que dicha entrevista genera en algunas de las personas asistentes al primer visionado del material audiovisual en el Georg Neumann Hall del Jazz-Institut Berlin. Sin embargo, en *Katharsis*, como espectadores no asistimos a un simple relato de los hechos, sino a la deconstrucción, revisión, reinterpretación y posterior representación de un acontecimiento donde nuestro desplazamiento físico -así como el de nuestra mirada- por el espacio expositivo funcionan a modo de engranaje de un complejo sistema de múltiples pantallas sincronizadas [3].

En la sala encontramos tres grandes pantallas (de 450 x 238 cm. cada una) sobre las que se proyectan tres vídeos. En dos de ellas, situadas cercanas de manera que puedan ser contempladas desde un mismo ángulo visual, se suceden una serie de individuos e individuos en plano medio corto sobre fondo verde croma.



[3] Vista de *Katharsis*, Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes de Málaga, 2020

Estos individuos a veces parecen opinar acerca de la entrevista que Azuaga realiza a la periodista nigeriana, otras, en cambio, se limitarían a interpretar, como lo haría un actor o actriz en un casting, la propia entrevista original. La opinión y la interpretación en ocasiones se cruzan, por lo que resulta complejo discernir entre ambos sentidos. Para llevar a cabo dichas interpretaciones se rigen por el guión textual que recoge el material original y que fluye en un teleprompter. Dicho aparato, que estuvo presente en el set de rodaje original y que es similar al que se utiliza en los noticieros de televisión, es el contenido de la tercera pantalla de la sala. Todo ello conforma un sistema, como decía, sincronizado, en el que por momentos podemos adelantarnos o seguir los diálogos de estas personas gracias al teleprompter.

El espectador que se adentra en *Katharsis*, primero accede visualmente a las dos grandes proyecciones con planos de individuos sobre fondo verde croma y, más tarde, a medida que se desplaza, descubre ese guión en movimiento que se encuentra frente a estas, por lo que queda oculto, de espaldas al visitante cuando este atraviesa la puerta de entrada. Podría decirse que el orden descrito es inamovible, pues la disposición de estas *imágenes-pantalla* (Bellour 2000, 191)² no permite su variación. Esta estrategia de estructuración narrativa delegada en el espectador se correspondería con los usos de la multi pantalla descritos por Malcolm LeGrice en los inicios de las prácticas de campo expandido: “una forma de elección visual y comparación que contrarresta la singularidad del flujo narrativo”, donde “es el espectador el que produce la coherencia (o incoherencia) de la obra”³ (LeGrice 2011, 163-164).

² En el capítulo “De otro cinema”, del libro *Movimiento Aparente*, Raymond Bellour denomina *imágenes-pantalla* a las proyecciones audiovisuales sobre pantallas exentas.

³ “It used multi-projection to initiate a form of visual choice and comparison counteracting the singularity of a narrative stream. Through the editing and montage structure, using repetition and partial repetition, it forced an awareness of difference between the passage of actual time and any represented time requiring a conscious structuring through memory. Placed at the centre of this process, it is the spectators who produced the coherence (or incoherence) of the work”. (Traducción propia)

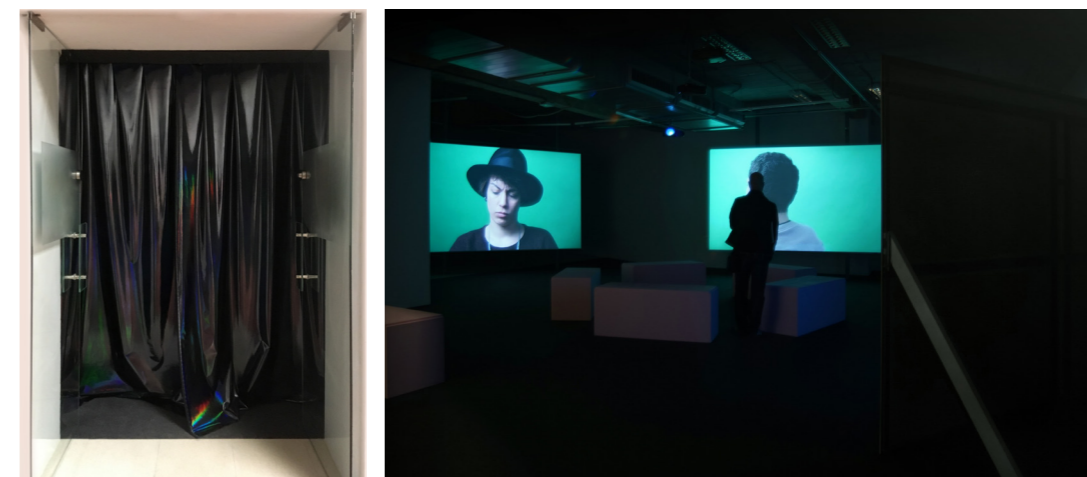


En el proyecto de Azuaga, la coherencia narrativa viene dada por un visionado acompañado de desplazamientos por la sala de exposición. Para que cada *imagen-pantalla* desempeñe su función resulta fundamental el ángulo en que se dispone, como lo era en la instalación de Mieke Bal. Un giro que permite *contar las cosas* contando con el espectador, y que hace de la administración de los contenidos en el tiempo y el espacio una estrategia narrativa.

Para hacer posibles los procedimientos expuestos se diseña un marco de idoneidad que los acoja, en cierto modo una escenografía que guarda similitudes con el set de rodaje original, especialmente en lo que se refiere a la ya comentada frontalidad espacial entre los intérpretes y el teleprompter. En este juego de representaciones se produciría un sofisticado equilibrio entre lo que conocemos como la caja negra del cine y el cubo blanco del espacio expositivo. Una relación en la que las alusiones a los medios, materiales y recursos de ambos formatos son constantes. Como en las salas de cine, para acceder a la exposición ha de atravesarse una cortina [4] -con textura que recuerda al celuloide- que impide que la luz exterior acceda al espacio expositivo. Una vez dentro el suelo oscuro enmoquetado reduce reflejos y permite un óptimo contraste entre las proyecciones y el espacio que las circunda, además de rebajar la reverberación sonora.

En el centro de la sala una serie de asientos -de un cromatismo opuesto al verde croma- permiten el detenimiento para el visionado del metraje. A pesar de la clara invitación al desplazamiento de la mirada y el cuerpo por la disposición de las *imágenes-pantalla*, las condiciones citadas permiten por momentos poner el foco en las imágenes en movimiento para olvidar el espacio en el que se insertan. Sin embargo, la ilusión fílmica obtenida mediante este sistema pronto es puesta en crisis. Percibimos elementos propios de lo cinematográfico, pero estos, al igual que el relato audiovisual de Miguel Azuaga, se muestran en un aparente estado de deconstrucción. La pantalla no es una, son múltiples, los asientos no se disponen en filas, forman una especie de corro, y podría decirse que hayamos más movimiento en los flujos circulatorios del espectador que en las propias

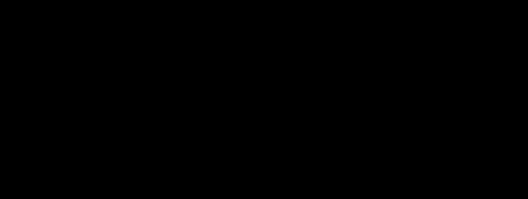
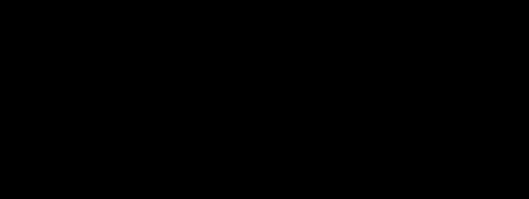
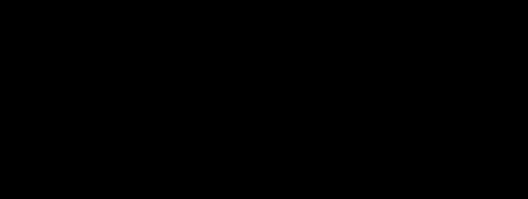
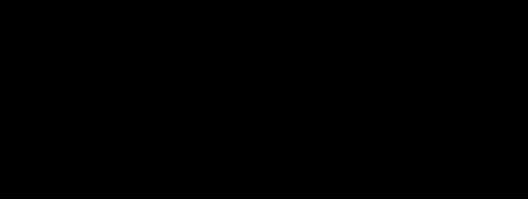
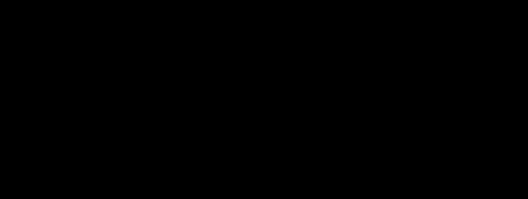
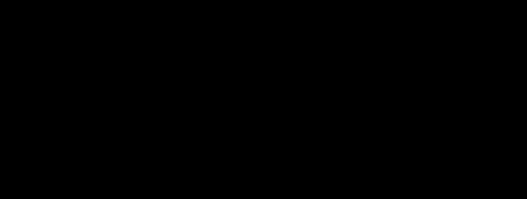
imágenes⁴. Además, estos elementos (pantallas, proyectores, asientos, etc.) parecen reclamar su presencia, una materialización -en contraposición a la *desmaterialización del cine en la práctica artística* que plantea Esperanza Collado (2012)-. Ya al atravesar la puerta de entrada a la exposición la pantalla que nos da la espalda no oculta su estructura [5], una gran escuadra de metal que la ancla al suelo. Tenemos acceso a la tramoya, como también por momentos se nos desvela el set de rodaje en el metraje proyectado, y ello subraya la teatralización del relato.



[4] Vista de entrada a la Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes de Málaga

[5] Vista de *Katharsis*, Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes de Málaga, 2020

⁴ Esto se debe, entre otras razones, a que el metraje de *Katharsis* no plantea una linealidad narrativa, por lo que no hay horarios de comienzo de sesión o similar.



EL TEATRO DE LOS INTÉRPRETES

Para finalizar, en lo que se refiere a la representación hay una cuestión de calado que no debiera pasarse por alto. Hablamos de cómo se cuentan las cosas, qué estrategias y medios se emplean, sin embargo, en este juego de cruces disciplinares y desplazamientos entre el plano de la interpretación y el de la opinión, cabe preguntarse quién, quiénes o desde dónde nos hablan. El tamaño sobredimensionado de esta serie de rostros intercalados abre un nuevo marco de aproximación al proyecto de Azuaga. En lugar de presentarnos a la protagonista de esta historia, el artista realiza una selección de jóvenes, modernos y atractivos de estética -no así de origen- claramente europea. En *Real Pictures* (1995), la instalación de Alfredo Jaar, una serie de cajas de archivo contienen fotografías que el artista realiza en Ruanda, sin embargo solo tenemos acceso a una descripción textual en el reverso de las mismas. Ante la inmunidad que hemos desarrollado para combatir las imágenes de violencia con las que los medios nos saturan, el artista considera que la crudeza de los textos descriptivos de las fotografías poseen un alcance igual o mayor al de estas. En este sentido cabría preguntarse en qué medida varía el mensaje al ser reproducido por estos individuos cuasipublicitarios, de diversidad superficial y en ocasiones con poses teatrales, en lugar de su protagonista original, una joven mujer negra que duerme al raso en el monte Gurugú a la espera de cruzar la frontera. En definitiva, se podría decir que es este uno de los grandes dilemas que atraviesan la reflexión merodeada por los intérpretes de la vídeo instalación de Miguel Azuaga. Dilema que es el germen del proyecto y al que el espectador también habrá de exponerse. Una crítica templada a la intencionalidad de la entrevista original del artista que, como viene siendo habitual en su producción, nos habla de él a través del *otro*. La catarsis, entonces, no se limita al proceso experimentado por Miguel Azuaga para llevar a cabo esta obra, sino que se hace extensible al espectador al compartirlo, al contarlo, en un acto de valentía.

Javier Artero

BIBLIOGRAFÍA

Bellour, Raymond. 2000. “De otro cinema”. En *Movimiento Aparente*. Valencia: EACC.

Collado, Esperanza. 2012. *Paracinema. La desmaterialización del cine en las prácticas artísticas*. Madrid: Trama Editorial.

Le Grice, Malcolm. 2011. “Time and the Spectator in the Experience of Expanded Cinema”. En *Expanded Cinema. Art, Performance, Film*, 160-170. Londres: TATE.

Montalvo, B., y Miranda, C. *TALES. NARRACIONES. Creative Room Projects*. 2018. Sevilla: Maringa Estudio/ Facultad de Bellas Artes. Universidad de Málaga.



M: That's not right. You wouldn't be in this situation right now.

O: Yes, that's quite right.

M: You would be in Nigeria and you would not have to go to Europe.



Gracias a Olivia John Matthew, Quincy Junor, Mia Imani Harrison, Justin Robert Thomas Smith, Heather Purcell, Angelo Camufingo, János Brückner, Sarah Samethini, Yoonhee Kim, Arturo Petazzi, Natalia Rodríguez, Tatjana Hoffmann y a mi comunidad queer, por vuestra participación e incondicional apoyo sin el cual habría sido imposible realizar este trabajo.

A Kristina Leko, por sus lecturas sobre la descolonización, por enseñarme a deconstruir la mirada y por caminar conmigo de la mano durante casi 4 años de aprendizaje.

A Karina Griffith, Wanda Growe, Helga Elsner, Nahed Mansour, Elena Alonso Fernández, Juan Camilo Alfonso, Robert Yerachmiel, Julia Herfurth, Gözde Güngör, Nina Berfelde, Redwane Jabal, Ana Krstić y Marta Sala: compañeros, profesores, artistas que entienden y comparten la condición postmigrante. Gracias por vuestro apoyo.

A Almudena González, Inma Monreal, Patricia Leyva, Juan Antonio Lechuga y Vicente Cuenca, por su ayuda durante el montaje de esta muestra

A Javier Artero, por estar a mi lado como profesional y como amigo y por su paciencia en todo el proceso de esta muestra.

A Carlos Miranda, por enseñarme a cuestionarlo todo y por creer siempre en mi trabajo.

FROM THE DILEMMA TO THE CATHARSIS NARRATIVE STRATEGIES IN MIGUEL AZUAGA'S WORK

BRIEF REMEMBRANCE PRIOR TO THE CATHARSIS

On January 11th of 2019, Miguel Azuaga presented his project *Another research at the border* at the Institut für Kunst im Kontext of the Universität der Künste Berlin (UDK) and, in a way, the curatorial relationship around *Katharsis* (2020) that I am pleased to outline in these lines arises here without my knowledge.

The artist had spent three months in Nador, a Moroccan town near the autonomous city of Melilla (Spain), in order to carry out research of an artistic nature. As a result of this stay, Azuaga carried out interviews, among others, with individuals of various nationalities who were waiting on Mount Gurugu (Morocco) for the ideal moment to jump over the already famous fence separating Africa and Europe. However, the project discussed here, *Katharsis*, has more to do with the reception of these recordings on January 11th than with the interviews themselves. Therefore, the way in which this proposal is approached - from any of its angles, from the artist's work to this text - varies between presentation and representation. A constant movement that suggests rethinking where we are or what our role is. This shift or dialogue was already evident in *Another research at the border* when I helped the artist to complete the exhibition design he had devised at the Georg Neumann Hall of the Jazz Institute Berlin. To watch the recordings Azuaga had made on his Spanish-Moroccan tour, the audience had to take a seat between five rows of chairs on the stage, which were placed perpendicular to the seats. By means of this strategy, the spectators, at least from a conceptual point of view, *entered the stage* and became part of what was being performed there, as well as of the audiovisual recordings of the event that would give rise to a hypothetical version of the work designed for projection.

Without going into considerations of the content of the video material, what is interesting here, as I already said, is the reception of it by those attending the event. The fact is that, in the colloquium following the *screening*, the position of power of the interviewer, that is, the artist, was the object of various criticisms. The surprise is that, after a year of gestation, in a cathartic act the artist extracts from this unexpected reception a project that, in line with all his previous production (*Towards the other* [2016], *Desde dentro* [2011]), relates an autobiographical event using other individuals, as well as offering an interesting reflection on modes of representation, specifically in the field of installation and audiovisual narration.

In *grosso modo*, *Katharsis* depicts an interview the artist conducted with a Nigerian journalist who tells of his dream of migrating to Europe. For this performance, a series of non-professional actors and actresses play the conversation between Azuaga and the journalist, supported by a teleprompter. Sometimes the performances give way to the personal opinions and reflections of these individuals about the interview itself. These issues are linked by a multi-screen device designed for the Exhibition Hall of the Faculty of Fine Arts in Malaga.

HOW THINGS ARE TOLD

For the exhibition of the project in the Exhibition Hall of the Faculty of Fine Arts in Malaga, two questions were taken into account: a hypothetical approach to the original film set and an interest in understanding the movement of the spectator in the hall as a possibility of enriching the framework of interpretation of the work. In view of this second objective, it would be appropriate to describe a similar exercise that took place in this same faculty. It was in 2017 on the occasion of the celebration of the 3rd International Congress. Art, Science, City (ACC' 2017) entitled *How are things told?*, when Miguel Azuaga and the author of these lines, as scholarship holders of the event, debated the insertion of *Glub* (2004), the video installation by the theorist and artist Mieke Bal,

in the exhibition that the centre hosted on the occasion of the congress. Guided by Bal's guidelines for *counting* in the space, we understood that the main thing was to *count* on the spectator and their ways of addressing the work, something that the artist could already foresee from the experience of previous exhibitions from *Glub*. In general, for Mieke Bal the key to the arrangement of the video projection accompanied by 6 monitors was that the orientation of the latter was optimal. It could be said that she was looking for an organic balance that invited the spectator to approach and relate to the images instead of being a barrier due to the imposing presence of such a large number of screens. In short, the aim was for the visitor to stop for a while while eating pipes, at the same time as the protagonists of the images.

Thus, the experience of *Glub*'s montage could be understood as a prologue to *how things are told* in the Exhibition Hall of the Faculty of Fine Arts in Malaga, now on the occasion of *Katharsis*. But the parallelism does not end here. The protagonists of Mieke Bal's work, like those of Miguel Azuaga's installation, are also Berlin migrants who have been immortalised in the foreground. Two proposals separated by almost twenty years of difference that unite their authors in time and, in a way, in some of the concerns that lead them to develop both video installations.

HOW TO TELL *KATHARSIS*

Azuaga's project has its origins in the artist's interview with a Nigerian woman and, as already mentioned, in the reactions that this interview generated in some of the people who attended the first viewing of the audiovisual material in the Georg Neumann Hall of the Jazz-Insitue Berlin. However, in *Katharsis*, as spectators we are not witnessing a simple account of events, but the deconstruction, revision, reinterpretation and subsequent representation of an event where our physical movement - as well as that of our gaze - through the exhibition space functions as a gear of a complex system of multiple synchronised screens.

In the room there are three large screens (450 x 238 cm each) on which three videos are projected. On two of them, situated close together so that they can be viewed from the same visual angle, a series of individuals follow one another in a short, medium plane on a chromatic green background. These individuals sometimes seem to have an opinion about Azuaga's interview with the Nigerian journalist, while others would simply play, as an actor or actress would in a casting, the original interview itself. Opinion and interpretation sometimes intersect, making it complex to discern between the two. To carry out these interpretations, they are governed by the textual script that collects the original material and flows in a teleprompter. This device, which was present on the original film set and which is similar to that used in television news programmes, is the content of the third screen in the room. All this makes up a system, as I said, synchronised, in which we can at times anticipate or follow the dialogues of these people thanks to the teleprompter.

The spectator who enters *Katharsis* first has visual access to the two large projections with shots of individuals on a green chroma key background, and later, as he or she moves around, discovers the moving script in front of them, so that it remains hidden, with the visitor's back to them as they pass through the entrance door. It could be said that the order described is immovable, since the arrangement of these *screen-images* (Bellour 2000, 191) does not allow for their variation. This strategy of narrative structuring delegated to the spectator would correspond to the uses of the multi-screen described by Malcolm LeGrice at the beginning of the expanded field practices: "a form of visual choice and comparison that counteracts the singularity of the narrative flow", where "it is the spectator who produces the coherence (or incoherence) of the work" (LeGrice 2011, 163-164). In Azuaga's project, the narrative coherence is given by a vision accompanied by movements through the exhibition hall. For each screen image to fulfil its function, the angle at which it is arranged is fundamental, as it was in Mieke Bal's installation. A twist that allows *things to be told* counting with the spectator, and makes a narrative strategy from the contents in time and space.

In order to make these procedures possible, a suitable framework has been designed to accommodate them, in a way a scenography that bears similarities to the original set, especially with regard to the already commented spatial frontality between the performers and the teleprompter. In this set of representations, a sophisticated balance would be produced between what we know as the black box of the cinema and the white cube of the exhibition space. A relationship in which allusions to the media, materials and resources of both formats are constant. As in the cinema, to enter the exhibition, a curtain - with a texture reminiscent of celluloid - has to be crossed, preventing outside light from entering the exhibition space. Once inside, the dark carpeted floor reduces reflections and allows an optimum contrast between the projections and the space around them, as well as reducing sound reverberation.

In the centre of the room, a series of seats - in a opposite chromatism to that of the green colour - allow the viewer to sit and watch the footage. In spite of the clear invitation to move the gaze and the body by the arrangement of the *screen-images*, the conditions mentioned allow at times to put the focus on the moving images to forget the space in which they are inserted. However, the filmic illusion obtained through this system is soon put into crisis. We perceive elements typical of the cinematographic, but these, like Miguel Azuaga's audiovisual story, are shown in an apparent state of deconstruction. The screen is not one, they are multiple, the seats are not arranged in rows, they form a kind of circle, and it could be said that we have more movement in the circulatory flows of the spectator than in the images themselves. Moreover, these elements (screens, projectors, seats, etc.) seem to claim their presence, a materialisation -as opposed to The *Dematerialization of Film in Art Practices* proposed by Esperanza Collado (2012)-. Once we pass through the entrance door to the exhibition, the screen that turns its back on us does not hide its structure, a large metal square that anchors it to the floor. We have access to the plot, and at times the film set is revealed to us in the film, which underlines the theatricality of the story.

THE THEATRE OF THE PERFORMERS

Finally, as far as representation is concerned, there is a question of depth that should not be overlooked. We are talking about how things are told, what strategies and means are used, but in this game of disciplinary crossovers and shifts between the level of interpretation and that of opinion, we should ask ourselves who is speaking to us and from where. The oversized size of this series of interspersed faces opens up a new framework for approaching Azuaga's project. Instead of introducing us to the protagonist of this story, the Nigerian journalist whose name is not disclosed, the artist makes a selection of young, and modern individuals of clearly European aesthetics -although not of european origin-. In *Real Pictures* (1995), Alfredo Jaar's installation, a series of archive boxes contain photographs taken by the artist in Rwanda, but we only have access to a textual description on the back of the photographs. In the face of the immunity we have developed to combat the images of violence with which the media saturate us, the artist considers that the crudeness of the descriptive texts of the photographs has an equal or greater scope than that of the photographs. In this sense, one might ask to what extent the message varies when reproduced by these quasi-advertising individuals, of superficial diversity and sometimes with theatrical poses, instead of its original protagonist, a young, black woman sleeping outdoors on Mount Gurugú waiting to cross the border. Ultimately, it could be said that this is one of the great dilemmas that cross the reflection of the interpreters of Miguel Azuaga's video installation. A dilemma which is the germ of the project and to which the spectator will also have to be exposed. A tempered criticism of the intention of the artist's original interview which, as is usual in his production, speaks to us about him through the *other*. The catharsis, then, is not limited to the process experienced by Miguel Azuaga to carry out this work, but is extended to the spectator by sharing it, by telling it, in an act of courage.

Javier Artero

EACH OTHER

How do we relate to each other? How do we talk to each other? How do we look at each other? Why do we do that? You might think these questions here are rhetorical, but they are not. Just a bit naïve, and that is how they should be, especially if you aspire to create art works about people, or to employ or make use of them. Why do we relate to each other? How?

A very special case is when we start with each other through direct contact, with no pre-text, which might be the case at the very beginning of our lives, with our parents or guardians. Later only rarely might we feel there is no pre-text, and that happens in the case of strokes of cosmic love, and similar, or when we transgress some important (born-into) lines/borders. But, there is always a pre-text, a subtext, a context, an environment (however you want to name it) and we do not meet each other directly, so to say; rather, we are being mediated to each other through complex socio-cultural fields (our living space) which we then navigate and decode. It is a big mess (or a hidden order to be decoded) of information and counter-information, of our individual and collective experiences and expectations, multiple and overlapping projections and prejudices, constructs, fantasies and biases of different ideologies and social systems that relate to different people and groups. This all is the very condition and the very place of our meeting each other. I will simplify the representation theory by saying that our (cultural, medial, socio-political) environment is a dynamic multidimensional field inhabited/dynamised with diverse voices/voicings of different intensity levels (power relations) which we hear and then decode, while we pursue our (socialization) agenda throughout our individual lives. In other words, before we actually meet each other, we consciously and subconsciously, biased or sometimes very alert, pre-feel, imagine, think about each other, we construct each other. Sometimes we even long for each other. Because we are aware of this field, and because we want to navigate better, which means having more control over the processes that affect/condition us, we often go out of our usual ways, we go places to meet someone, to get to know someone. Sometimes we go far away to meet each

other. Sometimes we even decide (or it happens to us) to become somebody else, i.e. to become each other, which might happen through migration, traveling, education, interaction with each other, or even operation.

These thoughts are very much grounded in my experience of the postmigrant and postcolonial urban social space (in times of decolonization i.e. attempts of it) as well as of my contacts with young international artists in Berlin over the last 7 years. The voices/statements of the protagonists of the film project “Katharsis”, who reflect on an interview that took place in a refugee tent in Northern Morocco in spring 2018, originate from that same space. The protagonists themselves are a group of people in their 20s and 30s, mostly queer, of different skin colors, ethnicities, young academics, cultural workers, artists, who have been born into postcolonial/postmigrant urban condition, and are very much aware of the problems and complexities involved. To a great extent they have internalized critical representation theory, which is to be found in their daily routines, in the way in which they relate to each other. In the film, which is a collage of statements cut in such a way to suggest a group conversation and give an idea about this particular (queer) community, they deconstruct and reflect on the encounter (the mentioned interview) between an artist doing his research, who is actually one of them, and whose handling of that situation in Morocco they mercilessly dissect; and a woman named Olivia John, a sub-Saharan student of journalism who was, at that very moment, waiting to make an illegal entry into Europe. They deconstruct her position, wording and stance, also in great detail, but, all in all, they protect her. At the end of the interview, a conflict arises between the two, related to the nature of homosexuality; whether one is born to it or has made the choice. At that point the interview becomes an offensive-defensive exchange, in which the artist/researcher feels obliged to fight for his worldview. He feels (and knows) that particular views and shared beliefs guarantee his freedom and his very existence as a homosexual in this world. In the conflict, the protagonists seem to take Olivia’s side. Even the artist/researcher himself does so, retroactively at least by creating his film project. This is no small thing, because they protect Olivia against themselves. They are able to find other ways to put diverse rights into just coexistence.

Yes, we all know that we are conditioned all the time, that it is more often than not difficult and sometimes impossible to emancipate ourselves from our born-into-identity parameters and practices, as related to class, gender, ethnicity, the thing we call race, religious, sexual, cultural and subcultural identifications/practices. However, I have witnessed this film project coming into being, the artist/researcher's journey, have seen how seriously the protagonists set about the subject, and am left optimistic, that there are some young people out there who might also be successful in directing this society to get rid of some of the old oppressions the departure of which is anyway imminent. They seem to be implementing a way of thinking and acting that is about to reshape standards of how we relate to each other.

Appendix

I. Migration, Post/Decoloniality in Art Practice and its Social Footprint

Because participation and bottom up social processes played such an essential role in several positive socio-political changes we witnessed over the last 3-4 decades, themes and topics related to democracy, social justice and exposure of injustice found their way into mainstream contemporary art production. We see always more and more social change-oriented art works/interventions presented in not particularly political or critical museum and exhibition institutions. (As a consequence, the transformation of museum became a huge interdisciplinary area of research/studies/practice). In many cases, the potential for social impact of those socially triggered artworks has been minimized or diminished through the poor social footprint of those institutions. The other reason for this is that the energy of art producers flows massively into the art world/art system (in order to first produce and then mediate/market the artwork, often in precarity) and does not feed enough into that real and diverse social space, which has been related/affiliated to the particular artwork. So those artworks (and the activities they generate) often address the art world/elitist cultural insiders

and not diverse audiences or possible allies in matters of social change because they are mostly positioned outside of (the somewhat narrow) privileged context (be it artistic, cultural, academic). Situating an artwork in its referential real and diverse social space is essential for its social impact, but this is not always easy or possible to achieve; partially also because artists themselves often belong to privileged classes/social groups (although sometimes also among the unprivileged). Here, any further discussion would (within critical cultural representation discourse) need to ask the question, if artists originating from outside of a community/context can legitimately work on topics related to that community/context. We have to understand why identity is or could be a qualification (a guarantee of quality) for research/artistic work in the related field/context; and to what extent cultural self-representation (and self-determination) should be the sine qua non of cultural production (and integrated within it). If being an artist means to talk, and to be heard; than it is indeed a very privileged position. There is an essay of the artist Greg Evans about the history of the commodification of art (as an aspect of the history of capitalism) in the course of which art and art production were taken away from people/communities, and assigned to professional artists, in order to be marketed (while vernacular community art practices were eroded, first in Europe, then elsewhere). The idea that this privilege of spokesperson/voice/artist should be revisited/dismantled/shared is more relevant than ever; and this has indeed been worked on extensively over the last 20-30 years through different collaborative and participative formats of cultural production. (If they work with people, artists need to lose their own voice, in order to preserve it.)

II. Young Artists in Berlin. Miguel Azuaga

Over the last years I've often seen young artist/students who, as part of international artists' and art-workers' migration, came to Berlin driven by the art market/art world (and their imagination of it) in order to make it here, become successful. Yet, in the process of growing into the city and while being conditioned by migration, gentrification, discrimination (inside and outside of

the art system) some of them became politically alert, and thoroughly challenged their beliefs, convictions, their artistic roles in general.

I met Miguel 2015 in a project colloquium at the Berlin University of the Arts where I had the role of teacher, and he of student artist. He introduced himself by presenting his autobiographical works, which impressed me in their simplicity and personal urgency. It is a kind of work that artist does for him/her/themself, an objectivation of the environment one has been born into, a work necessary to locate our roots, detach and get going. One piece was about facing/confronting his father in jail; a man who didn't play by the rules, and has been therefore deprived of freedom for most of his son's life. The other series of works followed the path of a Spanish guest immigrant worker in Switzerland in the 1960s. Miguel photo-shopped himself into his grandfather's photos, as if he were there, present in the emigration with his grandfather. He indeed was, but somewhat 50 years later; as he followed his grandfather's steps, and moved to Switzerland (later on to Germany). By doing that, he joined the route of many who had and have been migrating up North from the (supposedly) poor and politically troubled European South, which actually has been a repeating pattern of European migration for quite some time. Born and raised in Malaga, while finding his way around postmigrant/postcolonial urban Berlin, at one point, Miguel saw himself residing on the privileged side of the EU border, and decided to have a deeper look into the spatial aspect of it. Malaga is the first European destination for most of African refugees who enter Europe through Melilla, which is a Spanish enclave in Northern Morocco, a town with a razor wire fence, the last bastion of fascist monuments, where the very last sculpture of Francisco Franco still inhabits a public space. (How sadly significant this is.)

III. *Another Research on the Border*

Miguel wanted to criticize European migration policies and the Mediterranean border regime, and went off for two months of field research into refugee camps in Nador, Morocco (April/May 2018). Intimidated by police upon arrival, he nevertheless found his way, including how to hide his research material, photos, recordings. He kept a diary, wrote accounts of several episodes with the authorities in Nador and Melilla, as well as the progress of his encounters in a forest refugee camp on the outskirts of Nador. He was eager to talk to people, but was also stressed about spotting his project protagonists. As he started to spend more time in the camp, his view slowly changed. He started asking himself if and how he should intervene, help, and if he should film at all. Interviewing people didn't feel easy or appropriate, even the concept of the reversed interview (collective authorship, supposedly politically correct). In fact, explaining and applying any concept in situ seemed weird. Although he succeeded in doing some filming, by the end of his stay, he saw his research as obsolete, the last straw being his own behavior during the interview with Olivia. A moral crisis (which as abstract/general reference triggered his research at the beginning) settled in for him for good.

However, back to Berlin, he brought his diary, some video clips, that special video interview, and his project failure to report on. So he organized an evening event, a somewhat spontaneous get together of ca 10 student/artist colleagues, in order to share his doubts and experiences, an evening on the university premises. It included a reading of his Nador diary (that some had read beforehand), screening of video clips from Nador and Mellila (hidden camera showing police and border controls, people on the streets, his mom on WhatsApp, fascist monuments, filmed material from refugee camp etc.), while the interview with Olivia rounded the evening off. The two-hour-long presentation was followed by just as long a discussion, which first focused on the dilemma of whether Olivia's image should be shown or not. Some had doubts, if Olivia even could have a

voice in this context at all, even though she was literarily speaking (subalternity). What should be the next move of the project, if any, was also discussed. The most beautiful thing though was (and the reason why I've written all this) that we drifted off to explore strategies on how to bring Olivia to Berlin. The second event, some months later, of slightly different structure and audiences, was staged as a happening/ performance for/with 30 people in a university concert hall. And again, the evening ended envisioning ways on how to bring Olivia over.

IV. The Mediterranean Sea

Words are words; that we know. However, in some moments of history some people have been capable of great solidarity and action across identity lines, for each other. Since 1990s and *No One is Illegal* (1997), there has been a range of artistic projects which, beside visibility for related issues, successfully provided resources for people seeking refuge. Interestingly enough, on both evenings none of us mentioned the sea, the Mediterranean Sea, and not because we didn't have it in our minds. The Mediterranean Sea, our southern border, somebody said recently (and I forgot who it was), has generated a well distributed system of concentration death camps throughout different countries, where people are being deprived of their rights, tortured and murdered in different ways, and drowned en masse; a situation somewhat comparable with the time of German National Socialism.

V. A Women Named Olivia. You are my friend

Shortly after Miguel returned from Morocco, I saw Olivia's video for the first time (in my role of adviser) on a screen in a high-end guest hall of an end-of-the-19th-century well off bourgeois home in Brandenburg (nowadays an art-student retreat). From the very first moment, I liked everything about Olivia. You are my friend, you are my friend, she said at the end of the interview, in order

to get over that confrontation about the origin of homosexuality. These simple words argue that friendship has/should have priority over identification practices. Thus, an unconditional offer of friendship was spoken out loud, and I thought it was beautiful. Yet, somehow, we don't trust it, and instead we detect an imbalance of power between the Global South and the Global North in her simple and sincere words. I ask myself what kind of spoiled mindset (or is it worldset?) we have inherited; and here I refer to my own thoughts, as well as to some statements in the "Katharsis" film project, which addressed that same imbalance in relation to the dialog between Miguel and Olivia.

VI. *But what about me?*

What will become of us, if she enters Europe?] Hearing the interview for the very first time, what struck me was that Miguel went all the way across Europe, then on to another continent, off to a refugee camp, and in that tent (at the end and as a culmination) posed a question about – himself. "But what about me? Do you accept me being homosexual?", he asked, as he wanted to find out how he is being imagined (and will eventually be judged), and respectively, what will happen to him if she enters Europe. Will his existence be still safe, given she might not share the same values? But what struck me even more was that he indeed went there in my name, and that his personal urgency was mine, and I am not even queer. And when I say mine, I mean yours. Ours. He went all the way there to meet Olivia for us. It is as if his question captured all the European fears, and put a mirror up to our face. It is the very same question Europe has been asking itself for quite a while, while omitting to regulate/humanize its southern borders. In different formulations you can find it all over the place and in all the media, as everybody is being busy negotiating their future; and we/Europeans are in fact, for the most part, concerned about losing our privileges; except for a very few of us, like Pia Klemp, a woman boat captain, who went radical about not losing her – humanity.

VII. But let's put things straight

In "Katharsis", Miguel shared his moral crises (which is ours) with his friends/community, and indirectly with us, his audience (by showing it). His moral crises comes from comprehending that what he is really worried about is his own privileges and not the wellbeing of the other person, as he had thought he was doing. This (combined with feedback from his peers, as well as with insights into critical representation theory) has inhibited him from showing the video of Olivia to us, although he had her consent. Olivia is the only person entitled to decide if her image should be shown or not, as there is a legal aspect to it (laws).

But because Miguel opted for self-representation and self-determination in cultural/art production, he didn't think her consent was valid (and he didn't show her image). In consequence, the audience cannot watch Olivia's interview. Instead, we are offered the film project "Katharsis" as a further outcome of that field research in a refugee camp near Nador. The protagonists of "Katharsis" are culturally representing and determining themselves within the project. On the other hand, one could argue that Miguel deprived Olivia of her voice/voicing by not showing her. But had he shown her, she would not have had her voice either because in that case she would have been shown without her valid consent (which would be a manipulation, instrumentalization, exploitation). In fact, she actually cannot give her consent at all, because she is not familiar with the context. (This is one further implication of a consequent argumentation within critical decolonial representation discourse). To come to a valid consent, when an artwork like that is in question, she would need to become familiar with the context, which she cannot in her absence. To accomplish this work and bring it to its audiences another level of engaging with real and diverse social space would have been needed. So the best might be yet to come. That said, here we are at the end of the text, which is always a good moment to look back. Didn't we start by envisioning a new place of meeting each other? Or am I imagining?

Kristina Leko

OLIVIA, THE CAMERA AND I

The presence of a camera in a certain space changes the situation as well as the individuals within it. From the moment I placed the camera between us, I generated a completely different event than would have occurred without it. Despite my „absence“ within the filmed scene, the camera functioned as an object that recorded a series of events over which I ceased to have any power. The writer and theorist Ariella Azoulay argues that since the advent of technological mediation, the camera is no longer determined only by people, but also by its own technology.¹ In this sense, the camera „is no longer seen only as a tool in the hands of the user, but as an object that creates powerful forms of bonding and commotion“.² The camera witnessed my inability as creator, interviewer and another actor within the scene, to escape certain colonial agents. It captured an interview that would become in a mere conversation between two individuals over which I sought to have full control. A conversation in which two people were talking to each other without a common ground. Thus, my lack of arguments about a current Europe, my idea of an old Europe versus Olivia's concept of a free and ethnically diverse Europe, my inability to understand her ideologies regarding religion or gender and my lashing out at her as well as my position of self-defence after hearing her opinion on homosexuality, were some of the events that did not escape the objectivity of the lens. Damn camera, it betrayed me. It showed my disinterest and my inability to create a situation that would empower Olivia and generate what this conversation really should have been: a cultural exchange.

Miguel Azuaga

