

Carolina Bustamante Gutiérrez y Francisco Godoy Vega

# Crítica de la razón migrante

Inéditos 2014





La Fundación Caja Madrid presenta la decimotercera edición de Inéditos, un certamen que fomenta la inserción de los jóvenes comisarios en los circuitos profesionales, facilitando a los seleccionados la posibilidad de producir su primera exposición y editar un catálogo del conjunto de la muestra.

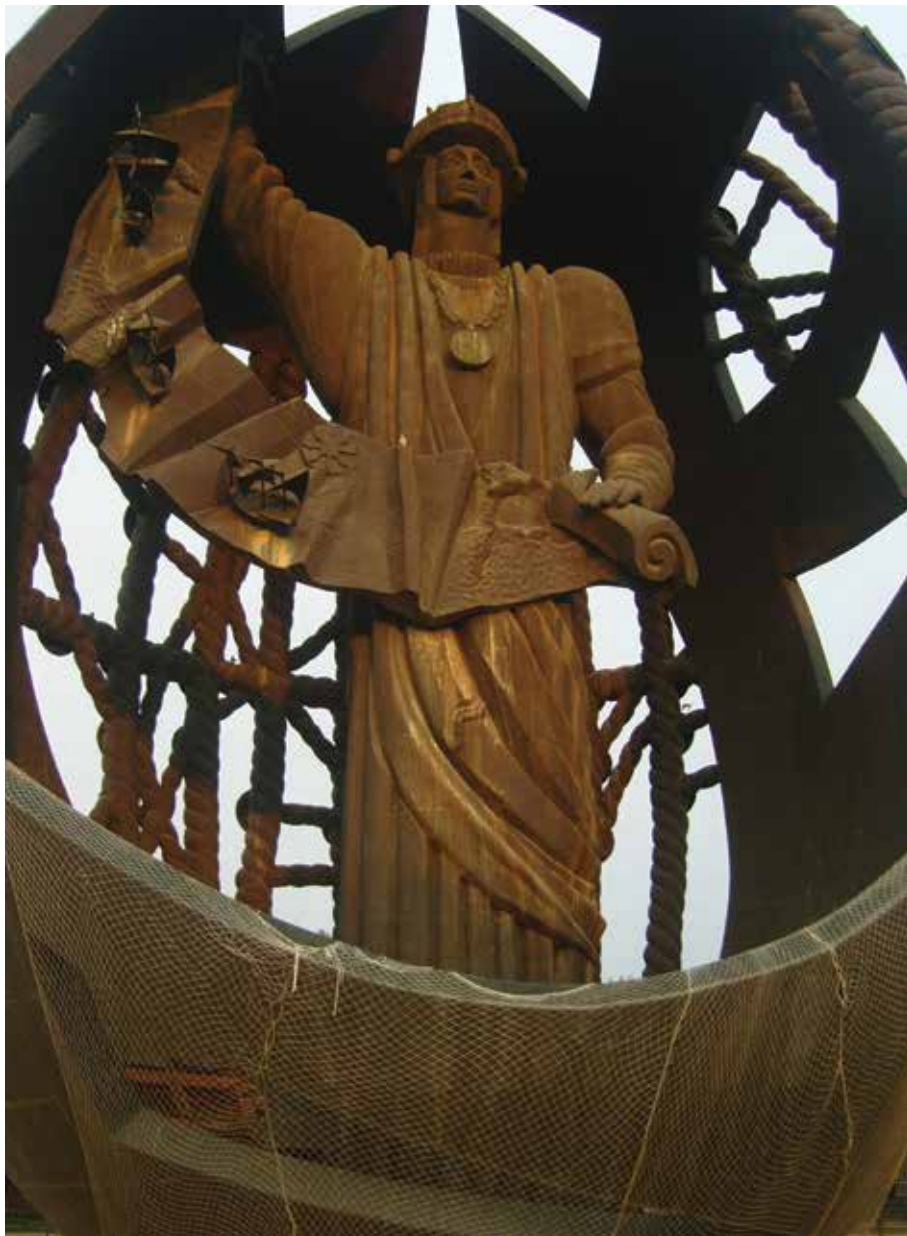
A la vista de estos trece años de recorrido de la convocatoria, nos sentimos especialmente orgullosos de haber apoyado a más de cincuenta comisarios jóvenes, cuyas exposiciones en La Casa Encendida se han visto respaldadas por el éxito de público y crítica. El nutrido número de proyectos que anualmente concurren a esta convocatoria, junto a la solidez y la pluralidad de sus planteamientos, confirman tanto la vitalidad de la creación emergente y la profesionalidad de los jóvenes comisarios de nuestro país, como la pertinencia de un certamen centrado en la práctica curatorial como Inéditos.

Los proyectos seleccionados en esta edición, Inéditos 2014, son los siguientes: *Aprender a caer*, de Ángel Calvo Ulloa, presenta una serie de trabajos que indagan en la idea de la caída a partir de lecturas diversas, desde el análisis de lo que nos hace precipitarnos física o moralmente, hasta la seducción que la caída puede producir; *Be virus, my friend*, del Colectivo Catenaria (Marta Echaves, Elena Fernández-Savater y Manuela Pedrón Nicolau), investiga la transmisión viral como potencial comunicativo dentro de la práctica artística mediante obras que buscan la comunicación entre artistas y espectadores en el terreno de la acción y la reflexión; *Crítica de la razón migrante*, de Carolina Bustamente Gutiérrez y Francisco Godoy Vega, presenta una selección de propuestas donde la problemática migrante en territorio español es puesta en cuestión desde un planteamiento de fondo que establece la necesidad de que la práctica artística responda a un pensamiento situado geopolíticamente e ideológicamente.

Mi agradecimiento a todos los jóvenes comisarios que han presentado sus proyectos en esta convocatoria. También mi reconocimiento a la siempre compleja labor de selección realizada por los miembros del jurado: Virginia Torrente, David G. Torres y Pablo León de la Barra. Y, por último, mi felicitación a los comisarios seleccionados en esta edición por el fantástico trabajo realizado.

José Guirao Cabrera

Director General de Fundación Caja Madrid



Runo Lagomarsino

*El nacimiento del hombre nuevo (escultura de Zurab Tsereteli, 1995, Sevilla), 2013*

Fotografía



Lucía Egaña Rojas

*Sant Jordi (estudio para Miss Espanya), 2006*

Fotografía

Carolina Bustamante Gutiérrez y Francisco Godoy Vega

# Crítica de la razón migrante

[N. de la edición:] Es decisión de los autores a lo largo de este texto el uso de signo ideológico, gramaticalmente incorrecto, del plural femenino para aludir a ambos géneros, al igual que el empleo del género femenino para referirse a tipo o clase de individuo sin distinción de sexo (p. ej.: “ciudadana”, “la migrante”, etc.).

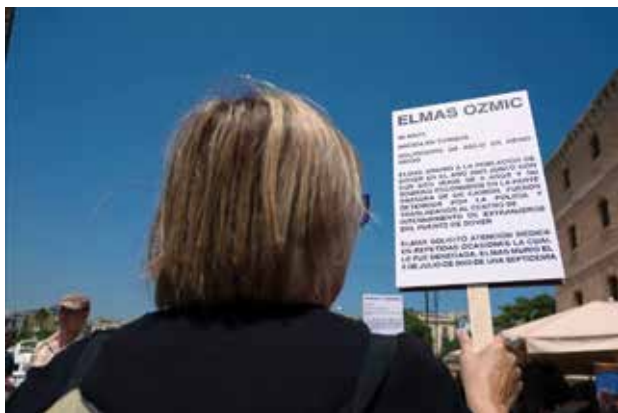


Si la *Crítica de la razón pura* (1718) de Kant llevó a una estética ilustrada y trascendente, marcando un quiebre fundamental entre las Bellas Artes y las “artes aplicadas”, los giros poscolonial y feminista plantearon la necesidad de situar la obra en términos de “lo personal es político” y de leerla en un contexto específico de producción y exhibición, remarcando las condiciones de clase, raza y sexo. Posteriormente, la filósofa india Gayatri Spivak, en su *Crítica de la razón poscolonial*, puso en entredicho las propias dinámicas del aparato poscolonial “metropolitano” desde una perspectiva ya no trascendente, sino globalizante. El modelo kantiano ha sido nuevamente puesto en la palestra a través de *la razón populista* como modelo dominante que “se caracteriza por el deseo de dirigir nuestra atención hacia lo que está exento de interés y presentarnos como novedad lo que hemos visto hasta la saciedad”<sup>1</sup>, por no profundizar en otras “críticas de la razón” como la *Crítica de la razón cínica* (1983) del filósofo alemán Peter Sloterdijk.

*Crítica de la razón migrante* se plantea como un juego lingüístico: una parodia más al texto kantiano, pero también el cuestionamiento activo de la “razón” de la migración en un contexto marcado por el capitalismo posfordista, cada día más explícito en sus sistemas de desigualdad y la desidia institucional en el ejercicio crítico de la larga memoria histórica. Se busca reposicionar este debate en la necesidad de un pensamiento y una práctica situados geopolítica e ideológicamente: un ejercicio que no privilegia el elemento estetizante del arte, sino su capacidad disruptiva. La exposición se propone entonces como un mapa selectivo de propuestas que ponen en cuestión y actúan en relación a la problemática migrante en territorio español durante los últimos veinte años<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Manuel Borja-Villel, “La razón populista”, *Carta*, n.º 4, Madrid, MNCARS, 2013, p. 2. Idea tomada del teórico político argentino Ernesto Laclau en su libro homónimo.

<sup>2</sup> La exposición se propone también como una respuesta activa frente a ejercicios anteriores de “exponer lo migrante”: desde *Confluencias. Primera exposición de artistas iberoamericanos en Europa* [1992], hasta *Sinergias: arte latinoamericano actual en España* [2010]. En dicho lapso temporal, se vivirá el *boom tardío* del discurso multicultural, con proyectos como *Ninguna persona es ilegal* [2002], *Nuevas cartografías de Madrid* [2003], *Quórum* [2005], *Geografías del desorden: migración, alteridad y nueva esfera social* [2006] o *Movimiento doble. Estéticas migratorias* [2007].



Es justamente durante este período cuando las naciones del llamado “Primer Mundo” consolidaron un sistema que establece una jerarquía en la posibilidad de tránsito con la distinción entre un “buen pasaporte” y uno “malo”. Paralelamente, imponen tratados de libre comercio, expanden sus multinacionales de manera global, extraen con escasas dificultades e indiscriminadamente recursos naturales —con su consecuente daño ecológico—, además de muchas otras acciones que son responsables importantes del empobrecimiento del antiguamente llamado “Tercer Mundo”. Son, paradójicamente, esos mismos centros de poder quienes levantan muros, controlan cuerpos y se “protegen de la amenaza migrante”. Una mirada crítica sobre lo anterior y sus respectivos aparatos de control revela de manera dramática la urgencia de repensar de forma transversal la cuestión migrante.

Un punto de partida posible es la noción de ciudadanía. *El derecho a la ciudad* (1968), que reclamaba el sociólogo francés Henri Lefebvre como proyecto político de transformación radical de la vida cotidiana, resuena cuando nos preguntamos por el estatuto que define al sujeto migrante en cuanto ciudadana de tercera clase o, incluso, como no sujeto de derecho. El derecho a la ciudad implica el “derecho de todos los ciudadanos a figurar en todas las redes y circuitos de comunicación, de información, de intercambios”<sup>3</sup>; aunque desde la teoría se formula como un derecho fundamental, en la práctica no se extiende a todas quienes habitan la ciudad, sino sólo a aquellas que el Estado considera. Si bien a nivel institucional existe un ocultamiento de ciertas subjetividades, el espacio de la vida cotidiana puede ser pensado como lugar y sujeto de praxis política colectiva. En este espacio no regulado, el papel de prácticas como el arte se entiende como un “trabajo productor liberado de los caracteres de la alienación”<sup>4</sup> para transformar críticamente lo contemporáneo.

<sup>3</sup> Ana Nuñez, “De la alienación, al derecho a la ciudad. Una lectura (*posible*) sobre Henri Lefebvre”, *Revista THEOMAI*, n.º 20, 2009, p. 43.

<sup>4</sup> Henri Lefebvre, *Materialismo dialéctico*, Buenos Aires, elaleph, 1999, p. 122.



## 1992, epítome de la colonialidad

El punto de origen político y simbólico de esta exposición es el paradójico año 1992. Por un lado, tras el ingreso en 1986 de España en la Comunidad Económica Europea, la Capitalidad Cultural de Madrid en 1992 marcó la supuesta “europeización cultural” de la capital española; por otro lado, se proponía a España como país bisagra entre Europa y América Latina. Esa bipolaridad será cruzada además por el reconocimiento oficial del primer caso definido como xenofobia en el Estado español: el asesinato a balazos, en un restaurante de la carretera de La Coruña, de la dominicana Lucrecia Pérez Matos.

De ese primer momento, esta exposición propone dos recuperaciones artísticas. Por un lado, la intervención crítica que realizó Francesc Torres en la iglesia jesuita San Luis en el marco de la Exposición Universal de Sevilla y el proyecto de arte contemporáneo *Plus Ultra*, organizado por Mar Villaespesa y BNV. *Crónica del extravío* “plantea la indisoluble contradicción entre el deseo compulsivo de controlar el mundo y la imposibilidad de controlar la historia”<sup>5</sup>. La intervención incluyó varios elementos. El más evidente, por icónico, fue una escultura de Colón ejecutada por el fallero Manuel Martín entre una “estética barroca” y otra “escolar”. Fue realizada para situarla sentada en un banco de la nave central de la iglesia. Tanto el rostro como la postura ponían al personaje en una actitud melancólica mientras sostenía un barquito de papel en las manos. El desorientado Colón fue también rodeado por cerca de quince mil barcos de papel que invadían el suelo de la iglesia a modo de espuma marina. Además de ello, y aprovechando la acústica de la iglesia, en un audio de treinta minutos dialogaban tres textos: fragmentos de los cuadernos de viaje de Colón, un texto del artista y otros de los medios de comunicación del continente americano. En el audio “se produce un diálogo entre el Colón joven que escribe el diario y el Colón decrepito y en la miseria que no se acuerda de nada y a quien una voz femenina con acento latinoamericano le va relatando su propia historia”<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Mar Villaespesa, *Plus Ultra*, Archivo BNV, p. 6.

<sup>6</sup> Margot Molina, “Francesc Torres sienta a Colón en una iglesia barroca de Sevilla”, *El País*, 6 de mayo de 1992.



La voz femenina con “tono latinoamericano” era además una representación clara del propio continente conquistado, en una histórica alianza entre cuerpo femenino y territorio. Así lo refleja este diálogo dentro de la pieza:

Voz femenina

*Dime, bebedor de sangre divina que sabe a vino, comedor de carne sacra que sabe a trigo, qué más recuerdas de tu primer paseo a tuestas entre mis piernas.*

Voz masculina (vocoder)

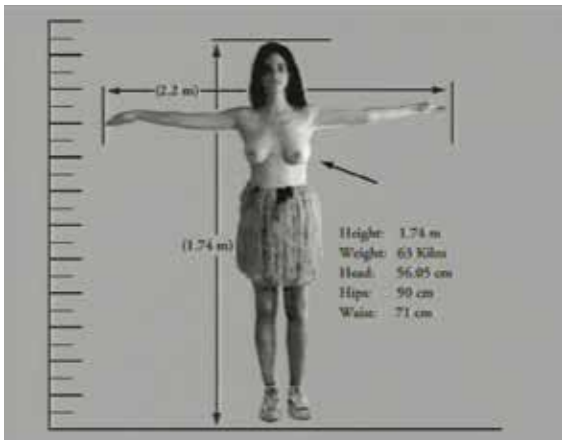
*Yo estaba atento y trabajaba de saber si avia oro. Yo estaba atento; yo estaba atento y vide que las mugeres traen por delante del cuerpo una cosita de algodón que escassamente les cobija su naturaleza.*

Para completar la instalación, un video se reprodujo en un monitor de ocho pulgadas ubicado en el relicario vacío de la base del altar. Ahí se podía ver a un joven “nativo americano” sentado en una mesa leyendo un libro del siglo XVI. La mesa se transformaba repentinamente en agua donde flotan tres barquitos de papel, que el nativo entonces soplabá. Se trataba de una metáfora de un proceso revertido de control, que intentaba posicionarse como un antimonumento frente al carácter celebratorio del contexto. De hecho, el artista concibió el proyecto para llamar la atención sobre “las distintas culturas que tuvieron que desaparecer en América en beneficio de la forma de vida europea”<sup>7</sup>. Dar cuenta del genocidio pero a la vez intentar proponer posibles caminos de futuro. Debido al componente crítico propuesto por su intervención en relación a la retórica consensual del “encuentro entre dos mundos”, las fuertes presiones institucionales amenazaron la ejecución misma del proyecto<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Francisc Torres, citado en *ibíd.*

<sup>8</sup> Francisc Torres, “El libro de historia del olvido empecinado (anotaciones manuscritas a margen de página)”, en Marilyn Zeitlin, ed., *Too late for Goya. Works by Francisc Torres*, Arizona, Arizona State University, Art Museum, 1993, p. 70.

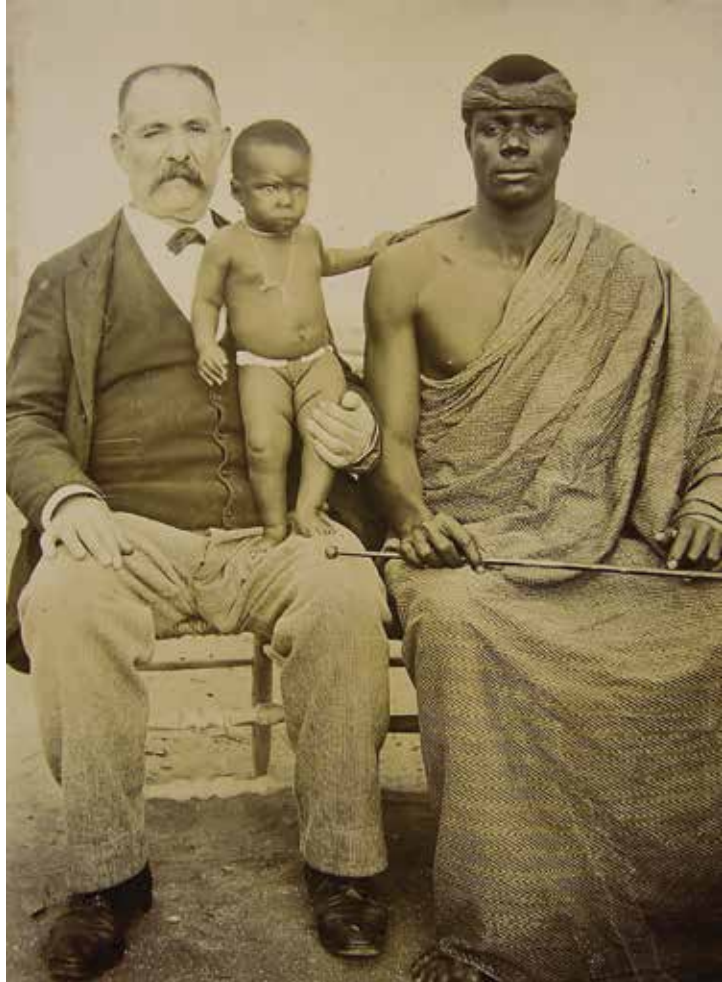




De esa experiencia “contexto-específica”, se recuperan ciertos elementos como vestigios de su memoria: tres fotografías de la estatua de Colón en la iglesia, tres barquitos de papel y un fragmento del audio. Este trabajo da la bienvenida a *Crítica de la razón migrante* a modo de representación simbólica del punto de origen de la hegemonía inconsciente que aún pervive del imperio donde no se ponía el sol. Esta invitación a posicionarse históricamente da paso inmediato a una propuesta que, desde el sarcasmo performativo, obliga al público a meterse en la piel del “otro”.

Enmarcada en *Edge 92 Mundos Artísticos*, un proyecto bienal de performance e instalación, se presenta por primera vez la famosa pieza colaborativa de Coco Fusco y Guillermo Gómez-Peña *El año del oso blanco: Toma 2*. La performance aprovechó dos elementos contextuales decisivos: la celebración del V Centenario del —mal llamado— Descubrimiento de América y el emplazamiento de la acción en la plaza de Colón de Madrid. Con la intención de hacer un comentario satírico sobre las “celebraciones” de los quinientos años del “descubrimiento”, a la vez que sobre la práctica histórica de exhibir humanos como atracciones “culturales”, Fusco y Gómez-Peña se expusieron a sí mismas como falsas indígenas dentro de una jaula. Ataviadas con trajes seudoindígenas, junto a televisión, walkman y Coca-Cola, indicaron provenir de Guatanaou, una isla perdida en el golfo de México que en su momento había sido pasada por alto por Colón. Las guatanauis podían ser observadas mientras desarrollaban sus actividades diarias o bien, por una pequeña aportación monetaria, el público podía fotografiarse con ellas o darles de comer.

*El año del oso blanco* pasó a referenciarse como *Two Undiscovered Amerindians Visit...* cuando la performance fue convertida en un *tour* que llevó a las artistas, durante cerca de dos años, a visitar como “auténticas guatanauis” museos, galerías y centros de arte y de historia natural del “Primer Mundo”. Se enfrentaron con un público que se debatía entre creer o no la “autenticidad” de su declaración aborígen. Durante estas nuevas exhibiciones, se integraron otros recursos de interacción con las espectadoras: entre otros, la hembra guatanaui podía bailar rap o el macho narrar historias en



Joa, su hija y José González,  
mozo del laboratorio, 1897

Fotografía de la Exposición Ashanti presentada  
en el Parque del Retiro, Madrid, y la Ronda  
de la Universitat, Barcelona. Albúmina.  
Museo Nacional de Antropología, Madrid

un idioma inventado o exhibir sus genitales. La performance no se limitaba entonces a las acciones ejecutadas por las artistas, sino que se redefinía cuando alguien se animaba a pagar e interactuar con las aborígenes. En ese momento, la performer involuntaria se veía expuesta a la mirada de Fusco y de Gómez-Peña, y a la de todas las espectadoras que entonces la escudriñaban junto a la pareja enjaulada<sup>9</sup>.

Este mecanismo de inversión y reposicionamiento es el que se persigue en *Crítica de la razón migrante* al establecer como paso de entrada obligado una jaula que evoca el espacio de la acción original. La jaula, portal de entrada al “mundo otro” o continuación crítica de *The Darker Side of the Renaissance* (1995) planteado por el teórico poscolonial Walter Mignolo, constituye un espacio performático que obliga a la espectadora a confrontar su imagen colonizada y colonizadora. Al entrar en la jaula, el público se enfrenta con el video que surgió como resultado de la gira de exhibiciones titulado *The Couple in the Cage: A Guatianaui Odyssey*. Esta pieza recoge momentos de diferentes performances volcando la atención sobre las reacciones del público, a la vez que intercala material de archivo que reflexiona sobre lo que históricamente ha sido la construcción de la imagen del “otro”: su exotización, erotización, negación y alienación como persona en la medida que es expuesta y diseccionada como atracción de circo, feria e incluso zoológico. Lo anterior remite a la práctica de exhibir de forma sistemática pueblos “nativos” provenientes de los territorios colonizados, ya presente desde el siglo xv, y consolidada a partir de la segunda mitad del xix.

En el Museo Nacional de Antropología de Madrid se guarda una colección extensa de fotografías documentales y cultura material de fines del siglo xix donde, a manera de testigo visual, se recoge la historia de las exposiciones de humanos llevadas a cabo en el Parque del Retiro de Madrid y la Ronda de la Universitat de Barcelona: filipinos en 1887, ashantis en 1897 e inuits de la península del Labrador en 1900. Éstas forman parte de las entre treinta y

<sup>9</sup> Erika Fischer-Lichte, *The Show and the Gaze of Theatre: A European Perspective*, Iowa, University of Iowa Press, 1997, p. 231.



Eduardo Otero

*Retrato de grupo de una familia inuit de Ukasikalik, 1900*

Fotografía de la Exposición Inuit en el Parque del Retiro, Madrid. Albúmina. Museo Nacional de Antropología, Madrid

Jean Laurent Minier

*Vista general del Palacio de Cristal y el lago con navegantes filipinos, 1887*

Fotografía de la Exposición General de las Islas Filipinas en el Parque del Retiro, Madrid. Albúmina. Museo Nacional de Antropología, Madrid

cinco y cuarenta mil exposiciones de este tipo realizadas en Europa y Estados Unidos en un período de cien años<sup>10</sup>. Este dispositivo opera dentro de la lógica que define a la sociedad occidental de la segunda mitad del siglo XIX, imbuida en el “nuevo imperialismo”<sup>11</sup>, marcado por la adquisición de territorios de ultramar siguiendo doctrinas esclavistas. Las exposiciones humanas constituían un escenario habitual para expresar el poder y la fe que las naciones occidentales profesan hacia su propia civilización. Organizadas usualmente por empresarios, estas exhibiciones reunían pueblos “nativos” con un supuesto interés científico, para ser puestos a disposición de antropólogos y el público general. Incluso, en algunos casos, estos empresarios “inventaron al nativo”, como el inglés John Hood, que en 1890 reclutó a diez mujeres egbe de Nigeria y catorce mujeres de Togo, las entrenó en Hamburgo y las presentó por Europa como auténticas *dahomeyan amazons*.

Más allá del supuesto carácter “educativo” que se pretendía desde el racionalismo y el positivismo científico, la exposición de humanos encierra un marcado discurso ideológico y colonial. Por un lado, se encuentra su emplazamiento mismo en los jardines de aclimatación y zoológicos en los que “los salvajes humanos comparten espacio físico y simbólico con las fieras salvajes”. Por otro lado, el interés recae también en las “condiciones materiales y cotidianas de supervivencia [del pueblo]”<sup>12</sup>, donde primaba la exhibición de aquellos rituales que los organizadores consideran más atractivos<sup>13</sup>. Esto se traduce en el posicionamiento de poder que se ejercía sobre el pueblo colonizado, convertido en objeto primitivo e inferior.

<sup>10</sup> La última identificada como tal tuvo lugar dentro de la primera Exposición Universal realizada después de la II Guerra Mundial, celebrada en Bruselas, en 1958, donde se expuso un pueblo congolés.

<sup>11</sup> “Nuevo imperialismo” se llama a la política expansionista colonial generada en el siglo XIX por Occidente, “el imperio por el imperio mismo”. Hacia 1880, gran parte de África aún no había sido colonizada, constituyéndose en el foco expansivo que se denominó el “reparto de África”. En el caso de Japón y Estados Unidos, se abocaron al sureste asiático, también “repartiendo” con Europa. Este orden colonial respondía asimismo a la preeminencia del racismo biológico y la filosofía racista fundada en parte por Gobineau, cuyo *Ensayo sobre la desigualdad de las razas humanas* (1853-1855) llegó a ser influyente sobre figuras como Wagner o Adolf Hitler. El texto fue contraatacado desde la antropología haitiana por Anténor Firmin con su tratado *De la igualdad de las razas humanas* (1885).

<sup>12</sup> Luis Ángel Sánchez Gómez, “Las exhibiciones etnológicas y coloniales decimonónicas y la Exposición de Filipinas de 1887”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares (RDTP)*, LVII, 2, 2002, [pp. 79-104] p. 83.

<sup>13</sup> Erika Fischer-Lichte, *op. cit.*, p. 226.



La Exposición de Filipinas<sup>14</sup> de 1887 surge como iniciativa del que fuera ministro español de Ultramar, Víctor Balaguer. Existía la necesidad de recobrar la autoridad y el poder del empobrecido imperio colonial español dentro del panorama del expansionismo de las otras potencias europeas y norteamericanas. El conflicto hispano-alemán por las islas Carolinas que amenazaba en 1885 la presencia y soberanía de España sobre el archipiélago del Pacífico, junto con el desconocimiento social que en general existía sobre una de las últimas colonias españolas, llevan a imaginar dicha exposición como mecanismo para consolidar y fomentar la presencia económica y política de la metrópoli.

Las fotografías que se presentan en sala dialogan con el resto de propuestas contemporáneas como uno de los puntos de partida históricos de la razón migrante, poniendo el acento en la “herida colonial”<sup>15</sup> que años después Guillermo Gómez-Peña y Coco Fusco parecen reactivar en su *Año del oso blanco*.

1992 marca un punto de condensación de la colonialidad<sup>16</sup> que durante las dos décadas siguientes ha decantado en una xenofobia institucional y cotidiana sobre la que trabajan las artistas de esta exposición. Desde la acción directa, la performance, la colaboración con colectivos migrantes, el registro documental y la apropiación de imágenes y textos, han denunciado situaciones reales de violencia. Un caso temprano de esto fue el proyecto de Juan Pablo Ballester y Coco Fusco, con la colaboración de María Elena Escalona y Vladimir Cuenca en el contexto de la inauguración de ARCO Latinoamérica en 1997.

<sup>14</sup> Para tales efectos se construyó el Palacio de Cristal de Madrid, tomando como modelo el Crystal Palace de Londres, obra de Joseph Paxton para la Exposición Universal de 1851. Para validar el poder industrial de España, el proyecto del edificio se planteó como provisional, con el propósito de ser desmantelado cuando acabase la exposición y enviado a Manila, donde se exhibirían productos españoles, “de todos géneros en nuestra Patria, para fomentar el comercio de la Metrópoli con el Archipiélago”, como comentó Balaguer.

<sup>15</sup> En la entrevista hecha por Anna Johnson a las artistas, Gómez-Peña declaró respecto de las reacciones del público frente a la performance —que iban desde la solidaridad y simpatía, a la extrema violencia y agresividad—: “Creo que hemos tocado una herida colonial en esta pieza”; véase “Coco Fusco and Guillermo Gómez-Peña by Anna Johnson”, en *BOMB* 42, invierno de 1993. Por su parte, la noción de “herida colonial” ha sido fuertemente utilizada desde la teoría poscolonial latinoamericana, y en particular por Walter Dignolo; véase Walter Dignolo, *La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial*, Barcelona, Gedisa, 2007.

<sup>16</sup> Aníbal Quijano, “Colonialidad y modernidad/racionalidad”, en Heraclio Bonilla, comp., *Los conquistados. 1492 y la población indígena de las Américas*, Bogotá, FLACSO, Ediciones Libri Mundi, Tercer Mundo Editores, 1992, p. 447. [Primera publicación en: Quijano, Aníbal (ed.), *Perú Indígena*, vol. 13, n.º 29, Lima, 1991, pp. 11-20.]

**Lo que costó un Botero para el aeropuerto de Madrid  
200.000.000 ptas.**

**Lo que paga un sudaca en aquel aeropuerto para entrar a España  
50.000 ptas.**

**Lo que hay que tener en el banco para obtener la residencia española  
1.000.000 ptas.**

**Lo que cuesta un pasaporte falso  
1.000.000 ptas.**

**Lo que cuesta un permiso de residencia y trabajo falso  
500.000 ptas.**

**Lo que cobran a las galerías por un metro cuadrado en ARCO '97  
17.000 ptas.**

**Lo que cobran a un sudaca como fianza para un piso  
150.000 ptas.**

**Lo que cobra una prostituta española  
15.000 ptas.**

**Lo que cobra una jinetera cubana a un turista español  
7.000 ptas.**

**La cantidad de sudacas participando en ARCO '97  
300**

**La cantidad de sudacas ilegales en España  
400.000**

**La cantidad de permisos de trabajo otorgados a sudacas entre 1990 y 1995  
195.330**

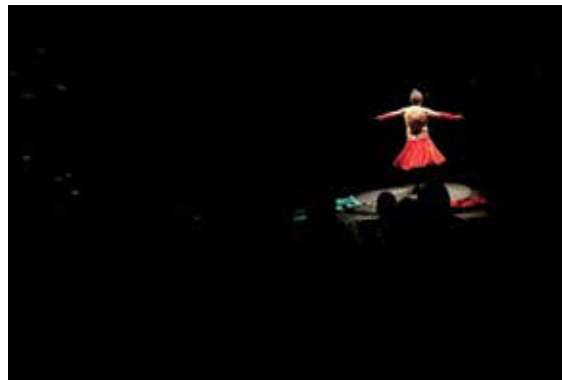
**La cantidad de "cupos" que se otorgaron en 1997  
10.000**

**Lo que el gobierno español paga a la familia de Lucrecia en Sto. Domingo  
10.000 ptas. al mes**

*Sudaca enterprises* puso sobre el tapete, con ironía, la paradoja de vender por primera vez de forma programática arte latinoamericano en la feria mientras las oleadas de inmigrantes latinoamericanos en la Península eran perseguidas con leyes cada vez más estrictas. Las artistas —uno, además, residente ilegal en Barcelona—, con máscaras zapatistas y sombreros andinos, vendieron de forma ilícita camisetas que incluían un largo texto reflejando dichos contrastes.

En el contexto de esta exposición, la propuesta ha sido realizar dos operaciones. Por un lado, se documenta fotográfica y textualmente la acción original; por otro, se acordó reescenificar la acción como actualización de los tres problemas planteados por la acción de guerrilla: cuestionar la decisión de "Latinoamérica" como "país" invitado a ARCO, denunciar las condiciones de la ilegalidad de las latinas y parodiar el estereotipo de éstas en el Estado español. Para ello, las curadoras de esta exposición, acompañadas por Juan Guardiola y Lope Porras, pusieron a la venta las camisetas a modo de "top manta" en versión andina el día de la inauguración. Los restos de la acción quedaron como vestigios de lo ocurrido. El dinero recaudado será donado a dos organizaciones que colaboran con esta exposición: Tanquem els CIE, de Barcelona, y Territorio Doméstico, de Madrid.

Para el resto de los proyectos, realizados todos a partir del año 2000, se han establecido cuatro ejes posibles de análisis, si bien muchas veces las obras comentadas podrían ser leídas desde la óptica de otro aparato conceptual.



## Frontera sur

Cuando la migración es considerada como amenaza a la soberanía del Estado, la respuesta de éste deviene en la violencia institucional que causa el silenciamiento, la negación y la alienación física y política del sujeto migrante. Los recientes acontecimientos en la frontera sur del Estado español dan cuenta, antes de nada, del poder hegemónico de la Unión Europea ante la inmigración africana y, para esta exposición, reafirma la necesidad de criticar y denunciar diariamente la pervivencia de un sistema macabro de colonialidad. El asesinato de las quince inmigrantes a principios de febrero en las aguas de Ceuta, así como los innumerables casos de muertes y desapariciones, no pueden quedar impunes. La urgencia de radicalizar las acciones y opiniones frente a los dispositivos militares, políticos y económicos que se imponen en la frontera sur y que la han convertido, en palabras de David Fernández, en una “fosa común”<sup>17</sup>, reverbera y se articula de forma consciente en ciertas prácticas artísticas en esta exposición.

La primera de ellas trabaja de forma urgente el problema de la existencia de la valla de Melilla y las consecuencias de la recolocación de las cuchillas. Miguel Benlloch, en *AcuCHILLAd+s*, performa el aparato económico y tecnológico de las mismas, al denunciar directamente a las empresas fabricantes de esos dispositivos ominosos y al sistema institucional que ha facilitado la construcción de esas vallas que se constituyen en un nuevo, aunque antiguo, “muro de Berlín” entre los llamados “Primer” y “Tercer” Mundo. Este trabajo remite también a su acción *Osmosis, Mi x Ti = Zaje*, realizada en el proyecto *Almadraba*, curado por Mar Villaespesa en 1997 paralelamente en las tres orillas —española, marroquí y británica— del Estrecho de Gibraltar.

Por otro lado, sobre la negación del problema de la inmigración africana en la región fronteriza también trabaja Rogelio López Cuenca. El artista, que ha cuestionado esta situación desde los años ochenta, tanto de forma individual

<sup>17</sup> Entrevista a David Fernández para la exposición *NW15518* de Daniela Ortiz y Xose Quiroga en La Capella, Barcelona, 2013: <http://nn15518.eu/home> [última visita: 25 de marzo de 2014].



como en colaboración dentro del colectivo Agustín Parejo School, continúa una reflexión situada sobre esta violencia. Para ello, utiliza en *Picasso opening* el conocido eslogan *for copyright reasons image is not available*, cruzando su repetición en video con imágenes y audios de la ficción malagueña “picassianizada” y la llegada o el naufragio de las inmigrantes en pateras. Es decir, la permanente contradicción entre la espectacularización de la cultura y la negación real de la política cotidiana. La instalación de López Cuenca es completada por dos gestos más de repetición: una serigrafía y chapitas en blanco y negro con el citado texto.

Finalmente, en esta sección se encuentra el trabajo propuesto por Magdalena Correa en colaboración con la exposición *Geografías del desorden*. En *El locutorio*, la artista se sitúa en el barrio del Raval, donde vivía, dando cuenta de un registro cotidiano de ese espacio tan habitual para el inmigrante. Un espacio que se constituye en lugar de encuentro telecomunicacional con el origen, un lugar de revinculación con el afecto y la nostalgia, pero también en espacio de interacción con otras que viven en condiciones similares en la ciudad. Paralelamente, la artista contrapone dicha imagen “local” y casi biográfica con datos que dan cuenta de la brutalidad que se vive en el Mediterráneo, indicando, por ejemplo, que “hemos pasado por la detención y repatriación de 2.638 en el 2005 a 7.418 en lo que llevamos del 2006”.

Aunque no presente en esta exposición, resulta inevitable al menos mencionar aquí uno de los recientes proyectos colaborativos entre Daniela Ortiz y Xose Quiroga, *N.N. 15.518*. Allí se expone de manera punzante y precisa el aparato institucional a través del cual se vela, diluye e ignora una realidad cuyos números advierten de las dimensiones reales del problema. Una lista, indicando la fecha y causa de muerte de 15.518 inmigrantes no identificadas, es leída línea por línea por un grupo de artistas, teóricas y activistas como Marcelo Expósito, Jorge Luis Marzo o Ada Colau. El público, que ha sido originalmente invitado para discutir los problemas derivados de la crisis económica, se ve entonces obligado a replantear sus reclamos sociales en función de la razón migrante comúnmente desarticulada de las demandas por el desmantelamiento del “Estado de Bienestar”.



## Emplazamiento

Si un problema ha sido el acceso al territorio y los derechos asociados al mismo, otra problemática es el rol asignado a los sujetos social e ideológicamente subalternizados. Desarraigados de su lugar de origen e “integrados” a la sociedad española, éstos van a ejercer muchas veces como mano de obra barata en servicios precarizados. Sin lugar a dudas, esta “migración económica” no es únicamente un problema individual de la migrante que busca “mejores condiciones de vida”, sino que responde a una doble lógica donde históricamente el bienestar europeo dependía del expolio en territorios colonizados y contemporáneamente se reafirma su perpetuación de control neocolonial a partir de diferentes dispositivos empresariales transnacionales.

El trabajo de María Galindo que se comenta más adelante deja claro este asunto, así como lo hace Ana Álvarez-Errecalde en su proyecto *DSD, Islas Migrantes*, de 2010. Esta serie, de la que aquí se han seleccionado cuatro piezas, contrapone dos imágenes: un retrato de un inmigrante en un espacio idealizado de bienestar con sus respectivos símbolos de consumo, mientras en la otra se presenta la escenografía montada para construir dicho retrato. El mismo sujeto aparece entonces posicionado en su rol asignado, como el “top manta”. Un tercer elemento textual introduce biográficamente al protagonista. Se trata de un proyecto de “develamiento” del aparato representativo de las expectativas del migrante.

Ese mismo año de conmemoración de los supuestos doscientos años de independencias latinoamericanas, este problema es puesto en cuestión en el taller —posteriormente convertido en colectivo— Territorio Doméstico, realizado en colaboración entre SEDOAC (Servicio Doméstico Activo), el grupo Cita de Mujeres de Lavapiés, la Agencia de Asuntos Precarios y las artistas alemanas Konstanze Schmitt y Stephan Dilleuth. En el marco de la exposición *Principio Potosí* del Museo Reina Sofía, Territorio Doméstico respondió al cuadro colonial *Triunfo del Nombre de Jesús* con la performance pública *Triunfo de las domésticas activas*. La acción fue llevada a cabo el día 28 de marzo, durante





Aki (Pakistan - Barcelona): In his country he was second engineer for transatlantic shipping. He has been living in Barcelona for 6 years. He has sold phones, shoes and beer. With his earnings he helps sustain 17 family members in Pakistan, including his youngest son, who is 2 years old that Aki has not met.



Nazim (Pakistan - Barcelona): Nazim's friend, he offered to model for these photographs. I told him "I am looking for people from other countries, I already photographed a lot of Pakistanis". He responded "If you prefer, I'm Romanian. I look Romanian don't you think?"

la manifestación por los derechos de las trabajadoras domésticas organizada ese día. La pintura móvil y con engranajes que había realizado el colectivo fue llevada desde la plaza Jacinto Benavente hasta la Puerta del Sol. En el tránsito se llevaron a cabo acciones que, bajo el lema “sin nosotras no se mueve el mundo”, criticaban las condiciones laborales y de discriminación de este colectivo. La pintura móvil y demás materiales que compusieron la acción, tras itinerar por Berlín y La Paz, fueron regalados a la iglesia de Jesús de Machaca, custodio del cuadro colonial al que respondía la acción.

El ámbito del trabajo doméstico es una evidencia de la pervivencia de la colonialidad, cruzada, además, por una estructura jerárquica interna. De esta forma, y en clara correspondencia con la Exposición de Filipinas de 1887, el servicio doméstico en España ha sido simbólicamente signado por una estructura de validación. La empleada “latina” tiene un rango de calidad inferior a la “filipina”, quien, a su vez, contaría con “unos valores muy sólidos, acuñados durante siglos de interacción entre las culturas asiática, española y anglosajona”<sup>18</sup>, alcanzando salarios de entre un cinco y un quince por ciento mayor que su contraparte “latina”. Ésta, alejada de los ascéticos valores asiáticos, es mirada desde los prejuicios generados por los poderes políticos y mediáticos: “Si eres más oscura y procedes de Cuba o de República Dominicana, eres puta; si eres colombiano, eres traficante o vendedor de droga”<sup>19</sup>. Aparte, habría que señalar que, si la “filipina” resulta ser un bien de consumo de alto *standing*, seguido de las mujeres de Europa del Este, y luego de las latinas, existe prácticamente una total ausencia de trabajadoras domésticas de origen africano.

<sup>18</sup> Los “méritos” de las trabajadoras filipinas se describen en estos términos en la web de una agencia española de servicio doméstico; CasaLista, “Sección de Servicio Filipino”: <http://www.casalista.com/servicio-domestico-filipino/seleccion-de-servicio-filipino?gclid=Cly0y-f6-nwCFQUcwodz2wA7w> [última visita: 5 de marzo de 2014].

<sup>19</sup> Lucía Vicent, “Entrevista a Rafaela Pimentel: ‘Los trabajadores y trabajadoras, inmigrantes o no, tenemos problemas comunes y tenemos que luchar juntos’”, *Boletín Ecos* [FUHEM Ecosocial], n.º 24, septiembre-noviembre de 2013, p. 3: [https://www.fuhem.es/media/cdv/file/biblioteca/Boletin\\_ECOS/24/entrevista-a-Rafaela\\_Pimentel-.pdf](https://www.fuhem.es/media/cdv/file/biblioteca/Boletin_ECOS/24/entrevista-a-Rafaela_Pimentel-.pdf) [última visita: 25 de marzo de 2014].



En torno a esta problemática, pero también enmarcado en el asunto de las exposiciones humanas, se ha entendido el proyecto de Laura Ribero *Catch Tales*. Los retratos se centran en la presencia de una empleada doméstica mediada por un cristal a modo de escaparate. Continuando otros proyectos, como *Electro-doméstica* (2003/2004) o *La criada* (1999), el trabajo va a incidir poéticamente en la figura de la doméstica latinoamericana tan arraigada en la cultura española. Sin duda, su escenificación en escaparates remite también al problema de la doméstica filipina. En este sentido, se colocan en sala los retratos en escaparates de Ribero intencionadamente conectados con la Exposición de Filipinas en 1887.



No salía  
por miedo a los controles.



Ud. se preguntará:  
¿Por qué no vuelve a su país?

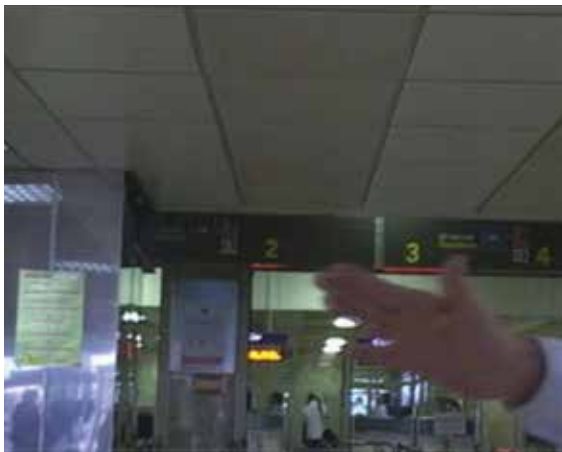


## Cruces feministas

Otras propuestas introducen cruces feministas en la problemática colonial, que productivizan el cuestionamiento del modelo hegemónico, occidentalista, patriarcal y racista. Se privilegian aquí dos perspectivas artísticas, distanciadas entre sí: por un lado se encuentra María Galindo, miembro del colectivo feminista Mujeres Creando, fundado en La Paz en 1992. Invitada por un programa de seminarios de Casa de América, Galindo realizó el documental *Las exiliadas del neoliberalismo*, que se centra en mujeres-madres bolivianas en el Estado español. Allí la noción de exilio funciona como estrategia para proponer que la causa de la migración económica opera de forma idéntica al exilio político, pues en ambos casos existe un contexto extremo en sus condiciones que obliga al sujeto a emprender el viaje; todo ello pensando, además, la contrapartida de la inversión económica española en Bolivia.

Por otro lado se encuentran los dos proyectos presentados aquí de Lucía Egaña Rojas, vinculada a la llamada escena del posporno barcelonesa. El primero de los mismos fue realizado por la artista en el marco de la sexta convocatoria de la muestra de arte efímero en la calle *Perpetrations*, que el año 2006 se dedicó a la inseguridad, desconfianza, incomunicación y abandono de espacios públicos, en el distrito de San Martí. Egaña, en un gesto paródico de desplazamiento identitario, se travistió de *Miss Espanya* con una serie de vestuarios y objetos cambiantes que le permitían manipular el estereotipo formal de lo hispánico. Al mismo tiempo, puso en cuestión esa “identidad” al realizar conscientemente la acción frente al Centro de Internamiento de Extranjeros de Barcelona, en la Rambla de Guipúscoa. El carácter escenográfico fue potenciado por la figura de la “Miss” que interactuaba socialmente a partir de la oferta a las paseantes de consejos y lecturas de tarot, “reivindicando la relación interpersonal como modelo de producción cultural”<sup>20</sup>. Con ello cuestionó la estabilidad y hegemonía de la iconografía que configura el

<sup>20</sup> Lucía Egaña Rojas. “Miss Espanya”, *Perpetrations. Mostra d'intervencions artístiques y efímeres a l'espai urbà ; que no cunda el pánico!*, Ajuntament de Barcelona, 2006, p. 2.



discurso de lo hispano, tan complejo en ese contexto por su relación con la inmigración, el discurso republicano y las apuestas catalanistas.

En la senda del proyecto anterior, pero también relacionado con ciertas prácticas del neoconcretismo brasileño como los *parangolés* (1964) de Hélio Oiticica o *Divisor* (1968) de Lygia Pape, Egaña vuelve a proponer el vestuario como prótesis social. En colaboración con mujeres migrantes de Poble Sec, *Vestizaje* construyó un dispositivo colectivo y múltiple, a partir de un vestido cuyo carácter adaptable le permitía ajustarse a diferentes corporalidades, cubriendo distintas partes de las mismas. Dicho traje fue escenificado en un desfile colectivo cuyos registros, además del vestido, se presentan en esta exposición como forma de materialización de prácticas colectivas que no sólo producen un objeto, sino que también potencian nuevas formas de construir un tejido social.

## Políticas del espacio y control social

En la línea de las propuestas artísticas que involucran colectivos para articularse con la práctica social y política, ciertos proyectos se entienden como mecanismos de activación de ideas y espacios de diálogo y transformación. En *Crítica de la razón migrante* se presentan dos propuestas performáticas que encierran una profunda reflexión sobre la forma en que se ordena el territorio y se controla el tránsito y acceso de las personas al Estado español.

Por un lado se encuentra el “vía crucis” propuesto por Daniela Ortiz y Xose Quiroga el 12 de octubre de 2012 por las calles de Madrid, que acertadamente podría dar un subtítulo a esta exposición, *Homenaje a los caídos*<sup>21</sup>. Durante dicha acción, la artista llevó a cabo una marcha unipersonal desde la plaza de Colón hasta el hospital 12 de Octubre, portando una imagen de Samba Martine, con un texto en su contracara. Ciudadana de la República Democrática del Congo, Samba fue detenida al llegar a Melilla y trasladada al Centro de Internamiento de Extranjeros de Aluche, Madrid. Falleció en el hospital 12 de Octubre el 19 de diciembre de 2011 por una enfermedad que hoy médicos e incluso magistrados reconocen como “perfectamente tratable”<sup>22</sup>. Durante la procesión, enmarcada en el Día de la Hispanidad —la misma fecha por la que claramente el hospital fue nombrado—, Ortiz se ve rodeada de celebraciones de “bandera y patria” mientras realiza paradas estratégicas que le permiten reconstruir un relato histórico, político y simbólico de la violencia institucional.



<sup>21</sup> Intencionadamente, el título *Homenaje a los caídos* se apropia de forma subversiva del ceremonial homónimo de las Fuerzas Armadas del Estado español.

<sup>22</sup> Manuel Altozano, “La muerte de Samba Martine se podría haber evitado”, *El País*, 28 de enero de 2014:

[http://sociedad.elpais.com/sociedad/2014/01/28/actualidad/1390893210\\_410761.html](http://sociedad.elpais.com/sociedad/2014/01/28/actualidad/1390893210_410761.html)

[última visita: 9 de marzo de 2014].

# Taller/espacio creativo para mujeres migrantes de Poble Sec



**Entre el 28 de noviembre y el 21 de diciembre, 2011  
(horario a convenir)  
Centro de Cultivos Contemporáneos de Barrio  
c/ Purísima Concepción nº28  
Contacto: Lucía (lucysombra@gmail.com) 662043954**

El caso de Samba constituye apenas un ejemplo de los cientos de “personas muertas bajo custodia policial durante su detención en algún Centro de Internamiento de Extranjeros de la Unión Europea o durante procesos de deportación”<sup>23</sup>. Esta preocupación lleva a las artistas a colaborar de forma activa con Tanquem els CIE, que desarrolla una campaña contra los Centros de Internamiento entendidos como dispositivos macabros del control migratorio. La pancarta que llevó Daniela Ortiz con la imagen de Samba se ha multiplicado entre las manifestantes, que portan los rostros de otras tantas inmigrantes muertas en su desesperada búsqueda por hacerse una vida allí donde imaginariamente existen derechos humanos y promesas de bienestar. En *Crítica de la razón migrante* se recupera tanto la acción particular como la apropiación colectiva de la pancarta, estrategia de intervención del arte en la vida cotidiana.

Finalmente resulta fundamental proponer un ejercicio sistemático de la larga memoria histórica. A este respecto y de forma cíclica, Runo Lagomarsino enfrenta de nuevo la figura de Colón como retorno al origen del problema. *More delicate than the historians are the map makers colours* muestra el irónico colofón de una acción que comienza en Argentina, donde el artista empaqueta cuidadosamente y transporta de forma ilegal una docena de huevos hasta Sevilla. Allí se encuentra con su padre, argentino exiliado en Suecia, para efectuar juntos un homenaje invertido a la poderosa imagen histórica y simbólica de Colón.

En el parque de San Jerónimo de Sevilla descansa el desproporcionado monumento *El nacimiento del hombre nuevo*, más conocido como *El Huevo de Colón*, del escultor ruso Zurab Tsereteli. Conjunto escultórico de 45 metros de altura en el que Colón se alberga en el centro de un huevo formado por las velas de las tres carabelas, que alegóricamente intenta representar al mundo. Runo y su padre desembralan los doce huevos ilegales y, en un acto de inútil heroísmo, los hacen estallar contra *El Huevo*.

<sup>23</sup> #NoOblidem, “#15J Día Contra als Centres d’Internament d’Estrangers: Ruta contra l’oblit”, 16 de enero de 2014: <http://tanquemelscies.blogspot.com.es/2013/06/catala-mas-abajo-en-castellano-15j-dia.html> [última visita: 9 de marzo de 2014].



Colón demostró, al lograr poner de cabeza un huevo frente a sus incrédulos interlocutores, que una cosa que aparenta tener mucha dificultad resulta ser fácil al descubrir su artificio<sup>24</sup>. *Crítica de la razón migrante* ha querido proponer una empresa invertida que desmantele el artificio del viaje de las colonizadas y de los colonizadores. A partir de un ejercicio histórico a la vez que contemporáneo, se incide en los símbolos y metáforas del imaginario occidentalista. La exposición opera como herramienta para descubrir y señalar el artificio marcado por la incongruencia entre las políticas migratorias y las políticas económicas que siguen perpetuando coordenadas ideológicas coloniales. Según éstas, el mundo se organiza jerárquicamente de forma que el “Primer Mundo” ejerce el poder cultural, político, económico y militar. La geopolítica que desde tal posición se construye parte de un principio de desigualdad que, al formularse como ley, dice —falsamente— garantizar derechos universales que en el viaje del “sur” al “norte” no terminan de operar. *Crítica de la razón migrante* finalmente es sólo un gesto más de la necesaria crítica cotidiana a los sistemas que generan la razón migrante y a los innumerales dispositivos de control que, necesariamente, deben ser combatidos.



<sup>24</sup> Según la acepción “huevo - de Colón” del *Diccionario de la lengua española* de la RAE: <http://lema.rae.es/drae/?val=huevo> [última visita: 9 de marzo de 2014].



### Listado de obras expuestas

Ana Álvarez-Errecalde  
[Bahía Blanca, Argentina, 1973]  
*DSD, Islas Migrantes*, 2010  
4 dípticos fotográficos de una serie de 10,  
50 x 70 cm c/u  
Colección de la artista

Juan Pablo Ballester y Coco Fusco  
[Camagüey, Cuba, 1966 / Nueva York, 1960]  
*Sudaca enterprises*, 1997  
Documentación de la performance original  
y reescenificación realizada por Carolina  
Bustamante Gutiérrez y Francisco Godoy,  
con la colaboración de Juan Guardiola y Lope  
Porras, para la inauguración de esta muestra  
el 29 de mayo de 2014  
Cortesía de las artistas

Miguel Benloch  
[Loja, Granada, 1954]  
*AcuCHILLAd+s*, 2013-2014  
Video registro de la acción en el 16 Festival  
Zemos98. *Remapping Europe*, Centro de  
las Artes de Sevilla, 27 min  
Registro: Óscar Clemente, Lucas Tello  
y José Luis Tirado  
Edición: Miguel Benloch, Isaías Griñolo  
y Benito Jiménez  
Cortesía del artista

Magdalena Correa  
[Santiago, Chile, 1968]  
*El locutorio*, 2006  
Video, 4 min 59 s  
Cortesía de la artista

Fernando Debas Dujant, Jean Laurent,  
Eduardo Otero, Xatart A. S. y fotógrafos  
anónimos  
16 fotografías de exposiciones presentadas  
en el Parque del Retiro, Madrid, y la Ronda  
de la Universitat, Barcelona  
Archivo del Museo Nacional de Antropología,  
Madrid

Territorio Doméstico, Stephan Dillemath  
y Konstanze Schmitt  
[Madrid / Büdingen, Alemania, 1954 /  
Mannheim, Alemania, 1974]  
*Triunfo de las domésticas activas*, 2010  
Video registro de performance, 3 min 50 s  
Cortesía de Territorio Doméstico y las artistas

Lucía Egaña Rojas  
[Münster, Alemania, 1979]  
*Miss Espanya*, 2006  
Vestuario, documentación y video registro  
de performance (23 min 54 s)  
Colección de la artista

*Vestizaje*, 2011-2012  
Documentación de la performance original,  
vestuario y 7 collages (35 x 25 cm c/u)  
Colección de la artista

Coco Fusco y Paula Heredia  
[Nueva York, 1960 / San Salvador,  
El Salvador, 1957]  
*The Couple in the Cage: A Guatianai  
Odyssey*, 1993  
Video escenificado en un posible *setting*  
de la performance *El año del oso blanco:  
Toma 2* (1992), de Guillermo Gómez-Peña  
y Coco Fusco, 34 min 7 s  
Colección La Casa Encendida

María Galindo - Mujeres Creando  
[La Paz, 1964 / La Paz, 1992]  
*Las exiliadas del neoliberalismo*, 2006  
Video documental, 45 min 50 s  
Cortesía de la autora y Mujeres Creando

Runo Lagomarsino  
[Lundo, Suecia, 1977]  
*More delicate than the historians are the  
map makers colours*, 2013  
Video registro de performance, 6 min 24 s  
Cortesía del artista

Rogelio López Cuenca  
[Málaga, 1959]  
*Picasso opening*, 2013  
Serigrafía (67 x 52 cm), chapitas y video  
(3 min 44 s)  
Cortesía del artista y colección privada

Daniela Ortiz y Xosé Quiroga  
[Cuzco, 1985 / Orense, 1979]  
*Homenaje a los caídos*, 2012  
Pancartas, mapa, folios informativos para  
el público y video registro de performance  
(19 min 38 s)  
Cortesía de las artistas y Tanquem els CIE

Laura Ribero  
[Bogotá, 1978]  
*Catch Tales*, 2006  
Serie de 5 fotografías  
C-Print, 33 x 48 cm c/u  
Colección de la artista

Francesc Torres  
[Barcelona, 1948]  
*Crónica del extravío*, 1992  
Vinilo, barcos de papel y tres fotografías,  
123 x 80 cm  
Cortesía del artista

Agradecimientos  
Por su apoyo desinteresado y propositivo  
quisiéramos agradecer a las artistas y  
colectivos que colaboran con esta exposición.  
Así también a Pablo León de la Barra,  
asesor de esta muestra; a Fernando Sáez,  
director del Museo Nacional de Antropología,  
Madrid, y a Ana López, del departamento  
de documentación de dicha institución.  
Finalmente, a quienes han participado de  
diferentes maneras en la realización de los  
proyectos artísticos: Alejandro Alvarado,  
Concha Barquero, Manuel Bozzo, Antonio  
Collados, Jessica Espinoza, Centro de  
Cultivos Contemporáneos del Barrio  
(Poble-Sec), Patricia Garzón, Isaías Griñolo,  
Juan Guardiola, Giuseppe Lagomarsino, Lope  
y Julio Porras, Elo Vega y Mar Villaespesa.



Marzo de 2014

Queridos Francisco y Carolina,

Espero que estén muy bien. Me dio mucho gusto verlos y charlar sobre el proyecto hace algunas semanas en Madrid.

Seleccioné su propuesta para Inéditos en La Casa Encendida porque el tema que trata me parece urgente para ser abordado dentro de una institución cultural en este momento. Los miembros del jurado del que formé parte revisamos cincuenta y nueve proyectos. El ver tal cantidad de propuestas curatoriales de comisarios jóvenes de un solo golpe fue muy interesante, ya que funciona como una radiografía de los intereses de una generación pensando y actuando desde un determinado lugar. Varias cosas me llamaron la atención. Primero, el que gran parte de los títulos de exposiciones propuestas fueran en inglés, como queriendo escapar del idioma español y/o querer formar parte de un mundo global del arte, que parece que solamente piensa en inglés. Dentro de las propuestas interesantes, había varias donde ciertas temáticas estaban muy presentes. Por un lado, había una resistencia a los efectos del capitalismo avanzado, la idea de infiltrar los sistemas que regulan y gobiernan nuestras vidas, o la necesidad de recuperar la idea de pereza o rebeldía en respuesta a la enajenación zombi neoliberal (títulos como *Leisure as Utopia*). Dentro del segundo grupo existían aquellas propuestas que aludían a un sentido de pérdida, a la necesidad de escapar de una situación actual (títulos como *Take me Somewhere Else*), estrategias de fuga, la idea del naufragio o la idea de la caída. De alguna manera, los dos tipos de propuestas representaban las dos caras de una misma moneda: el cómo una generación que creció dentro de los beneficios de la España post-Franco, la España de la Comunidad Europea, la España del *boom* económico, se enfrenta a la desilusión producida por el colapso de todo aquello que sostenía su realidad imaginada.

Así como todas las propuestas abordaban de alguna manera la situación actual en España, existe también el subconsciente de las cosas, aquello de lo que no se habla o no se quiere ver; no el trauma producido en el ciudadano español común por la crisis, sino aquello que existe debajo de esto: los migrantes, aquellos que ni siquiera son llamados ciudadanos, y que además, dentro de la crisis actual, son quienes resultan más perjudicados o que incluso son migrantes porque ya están huyendo de otra situación de crisis en su lugar de origen. Es por eso que su propuesta de exposición *Crítica de la razón*

*migrante* me parecía tan urgente como necesaria dentro del contexto de la España de hoy. Era la única que hablaba de lo que los demás no querían hablar. Para mí también era importante que una exposición como ésta sucediera en La Casa Encendida, un lugar que se caracteriza por ser más democrático y abierto que otras instituciones y centros de “Arte”, que tiene públicos más amplios que el público tradicional del arte, y al que además le tengo mucho cariño ya que allí hice en 2007, en colaboración con María Inés Rodríguez, la exposición *Sueño de Casa Propia*, que investigaba la problemática de la vivienda y la relación entre arte y arquitectura a partir de soluciones de artistas y arquitectos a esta problemática.

*Crítica de la razón migrante*, además, aborda esta cuestión desde la perspectiva de ustedes como migrantes, que, independientemente de estar en una situación de privilegio comparada con la del migrante común, habla también de la experiencia del exilio y de lo que implica trabajar dentro de una cultura desde fuera. Todo lo anterior me hace pensar en muchas cosas.

Últimamente se me ha reaparecido mucho la figura de María Zambrano, española exiliada durante el franquismo, entre otros lugares, en México, Cuba y Puerto Rico, y que leí en mis tempranos veintes. Entre muchas cosas inteligentes, ella decía algo así como que “la historia no se podía leer como si no pasara, como si no le pasara a uno” (disculpen si la cita es inexacta; parte del problema de ser migrante y vivir fuera del lugar de uno es el no poder estar y pensar con los libros de uno). Ahí me pregunto acerca de cómo les habrá afectado a los dos dejar sus lugares de origen —no sé si por razones personales, económicas o políticas— y tratar de encontrarse e insertarse en el lugar donde escogieron vivir. O, como dicen ustedes en su texto de exposición, si “lo personal es político”, cuál es el elemento personal, cómo les afecta esta temática a ustedes como intelectuales de clase media, cuál es su experiencia de exilio y migración y cuál es su propia experiencia de exclusión o inclusión dentro del mundo del arte en España. Pienso en la resistencia (o quizás no resistencia) del país receptor a abrirles las puertas y cómo de fácil o difícil les habrá resultado encontrar espacio para ser y hacer en donde están. Por eso pensé que era fundamental que en Inéditos hubiera curadores no españoles pensando desde España.

La experiencia del exilio me lleva a Suely Rolnik, psicoanalista brasileña que vivió exilada en Francia durante la dictadura en Brasil en los setenta. Suely habla de cómo metafórica y literalmente perdió la voz y la capacidad de cantar, y cómo sólo la recuperó

cuando la herida del trauma del exilio empezó a sanar y entonces pudo regresar a Brasil. Pienso todo esto también en relación a la exposición que Francisco hizo hace poco en Santiago, *Chile Vive. Memoria activada*, donde revisitaba la exposición de resistencia chilena acontecida en Madrid en los ochenta. En mi caso, pienso la experiencia de la migración y el exilio a partir de mi propia experiencia de dieciséis años viviendo fuera de México, y en Londres, y de la resistencia de la cultura anglosajona a recibirme, pero también de mi resistencia a integrarme a una cultura extraña. La última exposición que hice en Londres se llamaba *Amigos de Londres: Artistas de Latinoamérica en Londres de 196X-197X*, y era un homenaje a todos aquellos héroes personales (Oiticica, Lamelas, Medalla, Ehrenberg, Maler, Barboza, Vicuña, etc.) que constituyeron una vanguardia conceptual en el exilio y a quienes el no pertenecer a la cultura local les permitió “el ejercicio experimental de la libertad” que no hubieran tenido en sus países de origen.

Viniendo de Latinoamérica, el tema de la crisis no nos es extraño. En México yo crecí entre movimientos pendulantes de bonanza petrolera y devaluaciones e hiperinflación constante, donde de un día para otro nuestros ahorros no valían nada. Mi propia generación resultó afectada por el famoso “efecto tequila”, la crisis económica que se desató en enero del 1995 y que fue la resaca del sueño de una nueva modernidad que nos habíamos creído, una ilusión frágil que nos había vendido el gobierno neoliberal de Salinas de Gortari; todo colapsó en el momento en que mi generación terminaba sus estudios universitarios, y nos enfrentamos a una situación de desempleo y desesperanza generalizada, lo que obligó a que muchos de nosotros/as buscáramos cómo salir del país en búsqueda de otras oportunidades.

Hace dos años estuve en Centroamérica haciendo investigación artística como parte de una beca de viaje que me gané de la Fundación Cisneros e Independent Curators International. En El Salvador, una amiga española que antes trabajaba en el MUSAC y entonces estaba en el Centro Cultural de España en El Salvador, me contaba cómo desde España les pedían que realizaran talleres donde la gente aprendiera a hacer proyectos con bajo presupuesto; por supuesto, ella reaccionó y defendió su postura diciendo: “Aquí la gente lleva haciendo proyectos sin dinero toda la vida, ¡quizás los que debemos aprender somos nosotros en España!”. La pregunta aquí es qué podemos aprender de la crisis y aportar desde la experiencia inversa.

En el caso específico de la inmigración, la realidad es totalmente diferente a como la percibe la clase media y media baja de derecha, que piensan que los inmigrantes vienen

a quitarles el trabajo, cuando por lo general es al contrario, y el inmigrante hace los trabajos que la clase trabajadora ya no quiere hacer. En el caso de crisis económicas, por lo general, no le quitan trabajo a nadie, sino que desarrollan sus propias estrategias informales de supervivencia, de las que otros podrían aprender. En muchos casos, los inmigrantes son el motor de la economía, y pienso tanto en los mexicanos o marroquíes recogiendo cosechas en California o el sur de España, como en los mexicanos o ecuatorianos trabajando en las cocinas y barras de Nueva York o Madrid, donde su trabajo ilegal permite que el resto de la población pueda comer a precios accesibles.

Mientras escribo esto en mi teléfono, comiendo en la barra de un restaurante de ceviche en Lima, llega un español de sesenta y tantos años que recién ha cerrado su negocio en España y lo ha reabierto en Perú. En la barra pide algo de tomar y una mesa para comer al mesero del otro lado de la barra. El español es alto, blanco, con el pelo blanco. El mesero es moreno, más bajo, joven y guapo. La manera en que el español pide lo suyo, ordenando, exigiendo ser servido, me pone de mal humor. El español no se da cuenta; para él, es algo natural. En su actitud reconozco cómo en las Américas heredamos lo peor de España, una actitud de hidalgos ligada a la existencia de una clase social que vive en el privilegio y espera que los demás trabajen por ella; ello junto a una idea de servidumbre y sumisión que hace que, por ejemplo en México, la gente conteste cuando se la llama con un “mande” o “mande usted”. Porque, detrás del mito del mestizaje, se sigue perpetuando una estructura colonial de control social donde aquellos con descendencia indígena y mestiza es más probable que tengan menos oportunidades de educación, trabajo y superación, y que terminen sirviendo a otros o migrando en búsqueda de mejores oportunidades. Las revoluciones que han aquejado, y siguen aquejando, a nuestra América se deben en gran parte a esta gran desigualdad.

Ésta es la herida no resuelta de América Latina y la herida colonial bastarda entre España y América Latina. Las recientes declaraciones del Gobierno español de devolverles la nacionalidad a los descendientes de judíos sefardíes expulsados de España en 1492, y los subsecuentes reclamos de los musulmanes también expulsados, demuestran que hay traumas y heridas históricas que sobreviven más de quinientos años, y que el trauma subconsciente de la conquista y la explotación colonial siguen estando presentes.

¿Qué sucede ahora que Europa está en crisis y que hay una nueva generación de españoles migrando a América Latina? Los antes llamados indianos venían a hacer “fortuna” en las Américas y regresaban a construir mansiones en la península Ibérica para demostrar

que habían triunfado. ¿Qué sucede cuando estos nuevos migrantes son recibidos como reyes en América Latina, donde también ahora ocupan puestos de trabajo especializados que deberían estar destinados a los locales? ¿Dónde está la reciprocidad? Por otro lado, la llamada crisis en España no afecta a todos los españoles por igual. Hay una presencia de compañías españolas transnacionales que, aun con España en crisis, continúan beneficiándose de la economía de América Latina: Repsol, Telefónica, Banco Bilbao Vizcaya, Banco Santander, Meliá, por nombrar algunas.

Mi última pregunta u observación sería cómo involucrar a un público migrante para que esto no sea, aun queriendo no serlo, una continuación de “la práctica histórica de exhibir humanos como atracciones ‘culturales’”. (Justo hace unos días recibí un *e-artnow* para un proyecto en Noruega, un *International Open Call to volunteer as an extra in a Human Zoo reenactment* que quiere ser una crítica a la exhibición de habitantes del Congo dentro de la feria mundial de 1914 en Oslo.) ¿Cómo hacer para que, aun bien intencionado, el proyecto pudiera replicar lo que muchas veces se le critica a las prácticas artísticosociales, cuando, al querer dar voz al otro, termina uno hablando por el otro, perpetuando así una posición poscolonial? ¿Cómo, entonces, atraer a estos públicos? Y ¿cómo hacerlos sentir “partícipes de” y no “explotados por” el aparato curatorial? Y si creen que de todo esto pudiera surgir un proceso emancipador, en palabras de Suely Rolnik (otra vez citada libremente), ¿cómo volver a “hacer resonar el cuerpo a través de la experiencia estética”?

Al final, esto, que en principio iba a ser una conversación con ustedes, termina siendo una carta abierta que provoca más preguntas que las que originalmente se planteó responder. Por todas estas preguntas que provoca *Crítica de la razón migrante* creo era fundamental que un proyecto como éste sucediera en Madrid.

Les deseo mucha suerte en el montaje y la exposición.

Quedo de ustedes,  
Pablo León de la Barra

P. D.: ¿De qué color van a pintar las paredes? Ojalá no de gris; ya todo es triste. ¿Café?

P. D. 2: El texto de la expo está muy bien, pero a veces peca de “eruditez”: no todo el mundo sabe quién es Kant, Spivak, Sloterdijk o Lefebvre. Unos pies de página explicativos no le caerían mal.

Escrito entre Nueva York, Cartagena, Lima y Cuzco desde *my iPhone*

Fundación Caja Madrid is pleased to present the 13th edition of *Inéditos*, a competition that helps young curators to find their footing in the professional art world by offering the winners the chance to produce their first exhibition and publish an accompanying catalogue.

During the 13-year history of the competition, we have been proud to support more than 50 young curators whose exhibitions at La Casa Encendida have attracted the acclaim of both the public and the critics. The large number of projects submitted to the competition every year, coupled with the maturity and plurality of their approaches, not only confirm the vitality of the emerging artists and the professionalism of the young curators in this country but reaffirm the importance of an event like *Inéditos* focused on curatorial practice.

The winners of this year's edition, *Inéditos 2014*, are as follows: *Aprender a caer*, by Ángel Calvo Ulloa, which features a series of works that explore the idea of falling from different perspectives, examining aspects such as the things that precipitate our physical or moral decline and the appeal that falling can sometimes hold for us; *Be Virus, My Friend*, by the Catenaria Collective (Marta Echaves, Elena Fernández-Savater and Manuela Pedrón Nicolau), which investigates viral transmission as a powerful communication device in artistic practice, exemplified by works that stimulate the connection between artist and spectator, through both action and reaction; and *Crítica de la razón migrante*, by Carolina Buente Gutiérrez and Francisco Godoy Vega, which offers a selection of proposals that question the migrant issue in Spain, based on a premise that establishes the need for artistic practice to be rooted in geopolitical and ideologically positioned theory.

I would like to thank all of the young curators who submitted their exhibition projects for consideration, and to acknowledge the professionalism shown throughout the complex selection process by the jury members: Virginia Torrente, David G. Torres and Pablo León de la Barra. Finally, I would like to congratulate the curators chosen for this edition on their magnificent work.

José Guirao Cabrera  
Director of Fundación Caja Madrid

Critique of Migrant Reason

[Note from the editors/translators]

Throughout this text, the authors have made the grammatically incorrect yet ideologically significant decision to use plural feminine noun forms to encompass both genders, and singular feminine nouns to refer to any type of individual, regardless of sex. However, most English nouns have no gender, and this grammatical particularity is therefore not as obvious in the translation as it is in the original Spanish, although every attempt has been made to convey the authors' intentions whenever possible.

While Kant's *Critique of Pure Reason* (1718) introduced a transcendental and enlightened aesthetic, signalling a fundamental split between the fine arts and the "applied arts", the postcolonial and feminist shift posited the need to acknowledge that "the personal is political" when viewing a work, and to read the work in light of its specific production and exhibition context, underscoring the markers of class, race and gender. Later, in her *Critique of Postcolonial Reason*, the Indian philosopher Gayatri Spivak questioned the very dynamics of the "metropolitan" postcolonial apparatus from a perspective that was no longer transcendental but global. The Kantian model has once again come to the fore thanks to the hegemony of *populist reason*, which "is characterised by the desire to direct our attention to that which holds absolutely no interest and present things we have seen a thousand times as fresh and new",<sup>1</sup> not to mention the other "critiques of reason" floating about, such as German philosopher Peter Sloterdijk's *Critique of Cynical Reason* (1983).

*Crítica de la razón migrante* (Critique of Migrant Reason) has been conceived as a linguistic game: it is yet another parody of Kant's text, but it also openly questions the "reason" of migration in a context dominated by post-Fordist capitalism, whose systems of inequality and institutional indifference to the critical exercise of long-term historical memory grow more acute with each passing day. The aim is to turn this debate around by highlighting the need for geopolitically and ideologically positioned theory and practice: an exercise in prioritising art's disruptive power rather than its aesthetic aspect. The exhibition therefore takes the form of a selective map of proposals that challenge and engage with the migrant issue in Spain over the last 20 years.<sup>2</sup>

It was precisely during this period that the nations of the so-called "First World" consolidated a hierarchical system governing people's freedom of movement that distinguished between "good" and "bad" passports. At the same time, they imposed free trade agreements, expanded their multinationals across the globe, indiscriminately harvested natural resources with relative ease (doing irreparable environmental damage along the way) and did many other things that are largely responsible for the impoverishment of what was once called the "Third World". Paradoxically, these same bastions of power are the ones that throw up walls, control bodies and "protect themselves from the migrant menace". Turning a critical eye on them and their respective control apparatuses, the imperative urgency of laterally rethinking the migrant issue becomes startlingly clear.

An apt way to begin might be to re-examine the notion of citizenship. *The Right to the City* (1968) proclaimed by French sociologist Henri Lefebvre as a political project for the radical transformation of everyday life comes to mind when one starts to wonder about the charter that defines the migrant subject as a third-class citizen, or even as a legal non-subject. The right to the city entails "the right of all citizens to participate in every network and circuit of communication, information and exchange",<sup>3</sup> and although in theory it is held to be a fundamental right, in practice it is not extended to everyone who lives in the city—only to those whom the state recognises. While certain subjectivities are overlooked at the institutional level, the arena of daily life can be viewed as a place and subject of collective political praxis. In this unregulated space, the role of practices such as art is understood as that of a "productive form of labour freed from the characteristic of alienation"<sup>4</sup> to critically transform the contemporary.

1992, the Epitome of Coloniality

This exhibition's political and symbolic point of departure is the paradoxical year 1992. On the one hand, following Spain's induction into the European Economic Community in 1986, Madrid's status as the European Capital of Culture in 1992 was hailed as proof of the Spanish capital's "cultural Europeanisation"; yet on the other, Spain was represented as the bridge between Europe and Latin America. That bipolarity was further complicated by the first officially acknowledged case of a hate crime in Spanish territory: the lethal shooting of a Dominican woman, Lucrecia Pérez Matos, at a roadside restaurant in La Coruña.

This exhibition has revived two artistic proposals from those early days. The first is Francesc Torres's critical intervention in the Jesuit Church of San Luis in the context of Expo '92 Seville and the contemporary art project *Plus Ultra*, organised by Mar Villaespesa and BNV. *Crónica del extravío* (Chronicle of the Detour) "addresses the ubiquitous contradiction between the compulsive urge to control the world and the impossibility of controlling history".<sup>5</sup> The intervention included several elements. The most iconic, and therefore most obvious, was a sculpture of Columbus by the *Fallas*-maker Manuel Martín, a blend of "Baroque" and "grammar-school" aesthetics. It was made to rest on a pew in the church nave. Both the face and posture of the figure, holding a small paper boat in his hands, denoted a melancholy attitude. The bewildered Columbus was also surrounded by nearly 15,000 paper boats that flooded the church floor like sea foam. In addition, the installation made the most of the church's acoustics with a 30-minute audio recording of three different texts: excerpts from Columbus's ship's logs, a text by the artist, and another taken from the media on the American continent. The audio struck up a dialogue between the young Columbus who authored the ship's log and the decrepit, wretched Columbus who remembers nothing and hears his own story being narrated by a woman with a Latin American accent.<sup>6</sup> The woman with a "Latin American tone" was also an obvious metaphor for the conquered continent, referencing the historical bond between territory and the female body. This is reflected in the following dialogue from the piece:

[Woman's voice:]

*Tell me, you who imbibe divine blood that tastes of wine, you who feast on sacred flesh that tastes of wheat, what else you remember of your first fumbling foray between my legs.*

[Man's voice (vocoder):]

*I was heedful, and striving to ascertain if there was gold to be had. I was heedful; I was observant, and I saw that the women wore a small scrap of cotton at the front that barely concealed their womanhood.*

Completing the installation was a video shown on an 8-inch monitor, set in the empty reliquary at the foot of the altar. The moving images showed a young "Native American" sitting at a table, reading a 16th-century book. The table suddenly turned into water with three paper boats bobbing on the surface, on which the native then blew. The video was a metaphor for an inverted control process, attempting to present itself as an anti-monument in that celebratory

context. In fact, the artist created the project to draw attention to "the different cultures that had to disappear on the American continent in order for the European way of life to prosper",<sup>7</sup> to remind us of that genocide while also proposing possible roads for the future. Given his intervention's open criticism of the accepted "meeting of two worlds" rhetoric, the project came close to being cancelled due to strong opposition from the powers-that-be.<sup>8</sup>

Certain elements have been recovered from that "context-specific" experience as vestiges of its memory: three photographs of the statue of Columbus in the church, three little paper boats and a transcription of the audio clip. This piece welcomes visitors to *Crítica de la razón migrante*, symbolising the point of origin of the unconscious hegemony that still endures from the empire on which the sun never set. This invitation to adopt a historical stance immediately gives way to a proposal which, through performative sarcasm, forces the audience to put themselves in the place of "the other".

The famous collaborative piece by Coco Fusco and Guillermo Gómez-Peña entitled *The Year of the White Bear: Take 2* was first presented at *Edge '92: Artists' Worlds*, a performance and installation art biennial. Their performance took advantage of two decisive contextual elements: the 500th anniversary celebrations of the [so-called] Discovery of America, and the event's location in Madrid's Plaza de Colón or Columbus Square. With the intention of offering a satirical commentary on the "celebrations" marking 500 years since the "discovery" as well as on the historical practice of exhibiting human beings as "cultural" attractions, Fusco and Gómez-Peña exhibited themselves as fake American Indians inside a cage. Decked out in pseudo-indigenous costumes and accompanied by a TV set, a Walkman and Coca-Cola, they claimed to come from Guatianau, a tiny island in the Gulf of Mexico that Columbus had overlooked back in the day. The audience could observe the Guatianau as they went about their daily activities or, for a modest fee, have their picture taken with them or even feed them.

*The Year of the White Bear* later became known as *Two Undiscovered Amerindians Visit ...* when the performance turned into a tour, on which the artists spent nearly two years visiting "First-World" museums, galleries and art and natural history centres as "authentic Guatianau". They faced an audience of uncertain spectators, wondering whether or not to accept them as "authentic" Indians. These new exhibitions incorporated other ways of interacting with the spectators: for example, the Guatianau female might dance to rap music or the male would tell stories in a made-up language

or expose his genitalia. By this point the performance was no longer limited to the actions of the artists; it was redefined each time someone got up the courage to pay and interact with the natives. When that happened, the unwitting performer exposed herself to the gaze of Fusco and Gómez-Peña as well as of the other spectators, who scrutinised her alongside the caged couple.<sup>9</sup>

This kind of reversal and repositioning is precisely what *Crítica de la razón migrante* attempts to achieve by making visitors file past a cage as they enter that conjures up the setting of the original performance. The cage, a portal to an “other world” or a critical continuation of *The Darker Side of the Renaissance* (1995) posited by postcolonial theorist Walter Dignolo, constitutes a performative space that forces the spectator to face her colonised and colonising reflection. On entering the cage, she is confronted with the video produced as a result of the exhibition tour *The Couple in the Cage: A Guatianaui Odyssey*. This piece captures moments of different performances, focused on the audience’s reactions, interspersed with archive footage that offers a reflection on the historical construction of the image of the “other”: exoticised, eroticised, silenced and alienated as a person insofar as she is exhibited and dissected as a circus, funfair or even zoo attraction. This ties in with the custom of systematically exhibiting “native” peoples from colonised territories, which dates back at least to the 15th century and became widespread during the second half of the 19th century.

The National Museum of Anthropology in Madrid holds a large repository of documentary photographs and material culture from the late 19th century, silent eyewitnesses to the history of exhibitions of human beings held in El Parque del Retiro: Filipinos in 1887, Ashanti people in 1897 and the Labrador Peninsula’s Inuit in 1900. Between 35,000 and 40,000 exhibitions of this type were held in Europe and the United States over a 100-year period.<sup>10</sup> This device is an extension of the logic that defined western society in the latter half of the 19th century, a society permeated by the “new imperialism”<sup>11</sup> which entailed acquiring overseas territories in accordance with doctrines of mastery and enslavement. Human exhibitions were frequently used by western nations as demonstrations of their power and faith in their own civilisation. Usually put on by impresarios, these exhibitions rounded up native peoples to be scrutinised by anthropologists and the public at large under the pretext of scientific interest. Some enterprising showmen even “made up natives”: in 1890 the Englishman John Hood recruited 10 Egbe women from Nigeria and 14 Togolese women, trained them in Hamburg and passed them off to European audiences as authentic “Dahomeyan Amazons”.

Aside from its supposedly “educational” purpose, rooted in scientific positivism and rationalism, the practice of exhibiting humans has a strong ideological and colonial component. It is significant that these exhibitions were staged in botanical gardens and zoos where “wild humans occupied the same physical and symbolic space as wild beasts”. They also denoted a keen interest in “the material conditions of daily survival of the people on display”,<sup>12</sup> emphasising performances of what the organisers considered to be the most interesting rituals of their lives.<sup>13</sup> It essentially boiled down to a demonstration of power over the colonised people, reduced to a primitive and inferior object.

The Philippines Exhibition in 1887 was an initiative spearheaded by the Spanish Minister of Overseas Dominions at the time, Víctor Balaguer.<sup>14</sup> There was a general feeling that the waning Spanish Empire needed to reassert its authority and power as other European and American powers raced to stake new colonial claims. The conflict with Germany over the Caroline Islands, which in 1885 posed a threat to the Spanish presence and sovereignty in the Pacific archipelago, combined with the fact that society in general knew very little about one of the last remaining Spanish colonies, suggested that this exhibition might be a way of consolidating and strengthening Spain’s politico-economic presence overseas.

The photographs displayed in the gallery dialogue with the other contemporary proposals as one of the historical departure points of migrant reason, drawing attention to the “colonial wound”<sup>15</sup> reopened years later by Guillermo Gómez-Peña and Coco Fusco in their *Year of the White Bear*.

The year 1992 marked the dew point of coloniality,<sup>16</sup> which over the next two decades condensed into the institutional and everyday xenophobia addressed by the artists in this show. They use direct action, performance, collaboration with migrant collectives, documentary records and appropriated images and texts to denounce real situations of violence. An early example of this strategy is the project by Juan Pablo Ballester and Coco Fusco, produced in collaboration with María Elena Escalona and Vladimir Cuenca during the inauguration of “Latin America at ARCO” in 1997. *Sudaca Enterprises* sardonically pointed up the paradox of that situation: even as the first ARCO fair to officially promote the sale of Latin American art got underway, the government was passing increasingly harsh laws to persecute Latin American immigrants pouring into Spain. Donning ski masks worn by Zapatista rebels and Andean hats, and without the organisers’ permission, the artists—one of whom was living illegally in Barcelona—sold T-shirts printed with a lengthy text that described these contrasts.

The proposal for this exhibition involved two operations. The first was to document the original action in photographs and texts, and the second will be to stage a re-enactment in order to examine the three challenges of the original guerrilla action from a present-day angle: to question ARCO’s decision to make “Latin America” a guest “country”, to denounce the “illegal” status of Latinas, and to parody the Spanish state’s stereotypical image of Latinas. To this end the curators of this exhibition, with Fernando López’s assistance, will become Andean-style illegal street vendors on opening day, hawking T-shirts laid out on a blanket. The detritus of the action that is left behind will be trace evidence of what has transpired. The sale proceeds will be donated to two organisations involved in this exhibition: Tanquem els CIE in Barcelona and Territorio Doméstico in Madrid.

For the rest of the projects, all created after the year 2000, we have come up with four possible analytical approaches, though in many cases the works mentioned here could be seen through the filter of a different conceptual framework.

#### Southern Border

When migration is perceived as a threat to the sovereignty of the state, it reacts with institutional violence that results in the silencing, denial and physical and political alienation of the migrant subject. Recent events along Spain’s southern border are, first and foremost, proof of the European Union’s hegemonic power over African immigration and, for the purposes of this show, confirmation of the fact that the macabre system of coloniality still endures and must be criticised and denounced day after day. The murder of 15 immigrants off the coast of Ceuta in early February and countless other deaths and disappearances cannot go unpunished. The urgent need for more radical actions and opinions to counter the military, political and economic dispositives that have been mobilised on the southern border, turning it into what David Fernández has called a “mass grave”,<sup>17</sup> resonates and is deliberately voiced in certain artistic practices within this show.

The first of them compellingly addresses the problem of the border fence in Melilla and the consequences of reinstalling the concertina wires. In *Acuchillad+s* (Slashed Wo+Men), Miguel Benlloch performs the economic and technological apparatus of those wires by openly denouncing the company INDRA and the institutional system that facilitated the construction of those fences, revealed as a new yet very familiar “Berlin Wall” between the “First” and “Third Worlds”. This action is also related to his collaborative project *Osmosis* for

the *Almadraba show*, curated by Mar Villaespesa in 1997 simultaneously on the three shores—Spanish, Moroccan and British—of the Strait of Gibraltar.

Rogelio López Cuenca also addresses the denial of the African immigration problem in borderline regions. The artist, who has been questioning this situation since the 1980s, both individually and as a member of the Agustín Parejo School collective, continues to meditate in a site-specific way on this violence in *Picasso Opening*. The video combines images and sound bites of Málaga’s fictional “Piscassianisation” with others of immigrants landing or shipwrecked in their flimsy rafts, and in between the familiar phrase “for copyright reasons image is not available” flashes repeatedly across the screen. In other words, it captures the standing contradiction between the spectacularisation of culture and the real denial of everyday politics. López Cuenca’s installation is reinforced by two more repetitive elements: a print and black-and-white pin-back badges featuring the copyright phrase.

The final component of this section is a work devised by Madgalena Correa for the exhibition *Geografías del desorden* (Geographies of Disorder). *El locutorio* (Call Shop), filmed in the Barcelona district of El Raval, where she used to live, captures the daily routine of a place that is a normal part of many immigrant’s lives. The public call shop is shown as a place where telecommunications allow migrants to reconnect with what they left behind, to restore bonds of affection and nostalgia, but also to interact with fellow city-dwellers in similar situations. At the same time, the artist juxtaposes this “local”, quasi-biographical image, with hard data that reveal the harsh reality of Mediterranean migration, pointing out, for example, that “we have gone from detaining and deporting a total of 2,638 people in 2005 to 7,418 in 2006 (and counting)”.

Though not included in this show, mention must be made of one of Daniela Ortiz and Xose Quiroga’s recent collaborative projects, *N.N. 15.518*. With the incisive precision of a surgeon’s scalpel, this piece exposes the institutional apparatus that actively covers up, downplays and ignores a reality whose statistics reveal the true enormity of the problem. A list, giving the date and cause of death of 15,518 unidentified immigrants, is read out line by line by a group of artists, theorists and activists like Marcelo Expósito, Jorge Luis Marzo and Ada Colau. The audience, who were originally invited to discuss the problems generated by the financial crisis, find themselves forced to reconsider their demands in the light of migrant reason, which tends to have no connection with protests against the dismantled “welfare state”.

While one problem has always been gaining access to a territory and its associated rights, another is the role assigned to socially and ideologically subordinated subjects. Uprooted from their homelands and “integrated” into Spanish society, they are often destined to provide cheap labour in sub-par service industry jobs. Of course, this “economic migration” is not just an individual problem of the migrant looking for “better living conditions”. It is also the product of a double logic: in the past, Europe systematically plundered colonised territories to ensure its welfare, and today it ensures the perpetuation of neocolonial control by means of different transnational corporate dispositives.

This is made patently clear in María Galindo’s work, which will be discussed in a moment, as well as in Ana Álvarez-Ercalalde’s project *DSD, Islas Migrantes* (DSD, Migrant Islands) from 2010. In this series, represented here by four pieces, the artist juxtaposes two images: in one an immigrant is portrayed against an idealised backdrop with all the accoutrements of consumer culture, a picture of ease and prosperity, while the other zooms out to reveal the structure used to stage that portrait. In the latter, the same immigrant is shown in his allotted role as an illegal street vendor, for example. A third element in the form of a text tells spectators a bit about the immigrant’s life. In essence, this project “raises the curtain” on the contraption which represents the migrant’s expectations.

Also in 2010, the supposed bicentennial of Latin American independence, this problem was tackled by a workshop—which evolved into a collective—called Territorio Doméstico, co-organised by the domestic workers’ rights association SE-DOAC, the group Cita de Mujeres from the Lavapiés district, Agencia de Asuntos Precarios and the German artists Konstanze Schmitt and Stephan Dilleuth. In connection with the *Principio Potosí* (The Potosí Principle) show at the Reina Sofía Museum, Territorio Doméstico decided to respond to the colonial painting *The Triumph of the Name of Jesus* with a public performance entitled *Triunfo de las domésticas activas* (The Triumph of the Domestic Workers). The event was staged on 28 March during the march for the rights of female domestic workers held that day. The portable painting with gearwheels created by the collective was transported from Plaza Jacinto Benavente to the iconic square of Puerta del Sol. In transit the women, marching under the slogan “The World Wouldn’t Turn without Us”, performed actions that denounced the abusive working conditions and discrimination that domestic employees often face. After touring to Berlin and La Paz, the portable painting and other materials

comprising the performance were donated to the church in the town of Jesús de Machaca where the colonial painting that inspired it is held.

The domestic service industry is proof that coloniality continues to thrive, and this is compounded by the existence of an internal hierarchy. For years, domestic service in Spain has been symbolically characterised by a validation structure that is clearly related to the 1887 Philippine Islands Exhibition. On the scale of quality, the “Latina” worker ranks below the “Filipina”, who presumably has “very solid values, forged through centuries of interaction between Asian, Spanish and English cultures”<sup>18</sup> and can command a salary five or ten percent higher than her “Latina” colleague. The “Latina”, lacking those ascetic Asian values, is tainted by the prejudices that political authorities and the media have instilled in our culture: “If you’re dark-skinned and you come from Cuba or the Dominican Republic, you must be a whore; if you’re Columbian, you must be a drug trafficker or dealer.”<sup>19</sup> Moreover, it is interesting to note that, while the “Filipina” seems to be a high-class consumer commodity, followed by Eastern European women and finally the Latinas, the number of female domestic workers of African descent is so conspicuously low as to be virtually non-existent.

Laura Ribero’s project *Catch Tales* seems to revolve around this issue as well, but it is also connected to the theme of the human zoo. Her portraits focus on the presence of a domestic worker seen via a glass pane, echoing a shop window display. Building on earlier projects like *Electro-doméstica* (Electro-Domestic Worker/ Household Appliance, 2003/2004) and *La criada* (The Maid, 1999), this work takes a poetic view of the Latin American domestic worker, who has become a ubiquitous element of Spanish culture. Clearly, the fact that the photos were taken in or beside display windows also ties in with the issue of the “Filipina” in domestic service, which is why Ribero’s shop-window portraits have been deliberately linked to the Philippine Islands Exhibition of 1887 in the gallery.

#### Feminist Intersections

Other proposals create feminist intersections on the road of the colonial issue that enhance the productivity of challenging the hegemonic, westernist, patriarchal, racist model. Here it was decided to highlight two very different artistic perspectives, and one of them belongs to María Galindo, member of the feminist collective Mujeres Creando, founded in La Paz in 1992. As a guest participant in a series of seminars at Casa de América, Galindo created the doc-

umentary *Las exiliadas del neoliberalismo* (The Female Exiles of Neoliberalism), which focuses on Bolivian mother-women in Spain. In this piece she uses the concept of exile as a strategy to suggest that the root cause of economic migration is identical to that of political exile, as in both cases there is a dramatic situation that forces the subject to begin her journey; and, on top of all this, she explores the compensation of Spanish financial investments in Bolivia.

The other perspective is reflected in the two projects presented here by Lucía Egaña Rojas, associated with what is known as the post-porn scene in Barcelona. The first of them was created by the artist for the sixth edition of *Perpetrations* (Perpetrations), an ephemeral street art show which, in 2006, explored the insecurity, distrust, isolation and abandonment of public spaces in the district of San Martí. Parodying and creating an identity displacement, Egaña turned herself into a cross-dressing *Miss Espanya* (Miss Spain) and used a series of changing costumes and objects that allowed her to manipulate the cliché image of “Spanish identity”. At the same time, she questioned that “identity” by deliberately performing her action opposite Barcelona’s Immigrant Detention Centre on Rambla de Guipúscoa. The theatrical nature of the piece was emphasised by the “Miss” herself, who engaged in social interaction by offering passers-by advice and Tarot card readings, in an act meant “to reclaim the value of interpersonal relations as a cultural production model”.<sup>20</sup> In so doing, she challenged the stability and hegemony of the iconography that shapes the discourse of Spanish identity, which is particularly complicated in that context of Barcelona given its relationship with immigration, republicanism and Catalan independence initiatives.

In Egaña’s second project, in line with her earlier work but also related to certain practices drawn from Brazilian Neo-Concretism, such as Hélio Oiticica’s *Parangolés* (1964) and Lygia Pape’s *Divisor* (1968), she once again posited clothing as a social prosthesis. Produced in collaboration with migrant women in Poble Sec, *Vestizaje* (Transdressing/ Crossbreeding) turned a piece of clothing into a collective, multiple device. This highly adaptable garment could be fitted to a variety of body types, worn in different ways and covering different parts of each. It was modelled in a collective fashion show, and both the garment and records of that event are presented here as examples of how materialising collective practices can not only produce an object but also promote new ways of weaving a social fabric.

In the field of art proposals in which collectives collaborate to articulate the social and political praxis, certain projects can be understood as activation mechanisms for ideas and spaces of dialogue and transformation. *Crítica de la razón migrante* presents two performance projects that offer a profound reflection on how territory is organised and the movement and access of persons to the Spanish state is controlled.

The first is the “Stations of the Cross” procession organised by Daniela Ortiz and Xose Quiroga on 12 October 2012 through the streets of Madrid, *Homenaje a los caídos* (Tribute to the Fallen),<sup>21</sup> which would also be a fitting subtitle for this exhibition. In that performance, the artist led a one-woman march from Plaza de Colón (Columbus Square) to 12 de Octubre Hospital carrying a photo of Samba Martine with text on the back. A citizen of the Democratic Republic of the Congo, Samba was detained on arriving in Melilla and taken to the Aluche Immigrant Detention Centre in Madrid. She died at 12 de Octubre Hospital on 19 December 2011 from a disease which doctors and even judges now admit was “perfectly treatable”.<sup>22</sup> During the procession, she was surrounded by patriotic flag-waving citizens celebrating Spain’s national holiday, Hispanic Day, also known as Columbus Day—the same date for which the hospital was named. She made strategic stops along the way, reconstructing a historical, political and symbolic tale of institutional violence.

Samba’s case is just one example of the hundreds of “people who have died in police custody while being held at one of the European Union’s immigrant detention centres or during deportation processes”.<sup>23</sup> Concern over this situation led the artists to actively collaborate with Tanquem els CIE, which campaigns against those detention centres and denounces them as macabre dispositives of migratory control. The placard with Samba’s image carried by Daniela Ortiz has been taken up by many other protesters, along with the faces of many other immigrants who have died while desperately attempting to start a new life in a place where imaginary human rights and the promise of wellbeing await them. *Crítica de la razón migrante* documents the original one-woman action as well as the placard’s collective appropriation, a strategy for the intervention of art in everyday life.

Finally, it was essential to propose a systematic exercise of long-term historical memory. In this respect, and coming full circle, Runo Lagomarsino once again confronts the figure of Columbus, symbolically returning to the root of the problem. *More delicate than the historians are the map maker’s co-*

*lours* shows the ironic consummation of an action that began in Argentina, in which the artist carefully packed and illegally transported a dozen eggs to Seville. There he is reunited with his father, an Argentine exile in Sweden, and together they create an inverted tribute to the powerful historical and symbolic image of Columbus.

The Park of San Jerónimo in Seville is home to the oversized monument *Birth of the New Man*, better known as *Columbus's Egg*, by Russian sculptor Zurab Tsereteli. This massive 45-metre-high sculpture depicts Columbus standing inside an eggshell formed by the sails of his three caravels, intended to represent an allegory of the world. Runo and his father unpack the 12 illegal eggs and, in an act of futile heroism, smash them against *Columbus's Egg*.

By standing an egg on its end before an incredulous audience, Columbus proved that something which seems to be incredibly difficult can become quite simple once the trick is revealed.<sup>24</sup> *Crítica de la razón migrante* has tried to propose an inverted undertaking and expose the artifice behind the journeys of the colonised and the colonisers. By engaging in an exercise that is at once historical and contemporary, it explores and underscores the symbols and metaphors of the westernist imaginary. The exhibition is a tool that reveals and highlights the artifice of our system, marked by the incongruence between migration policies and economic policies that continue to perpetuate colonial ideological coordinates. According to these coordinates, the world is hierarchically organised so that the “First World” can hold the reins of cultural, political, economic and military power. The geopolitics constructed from this position are based on a principle of inequality which, when articulated in laws, falsely purports to guarantee universal rights that are systematically ignored on the journey from “south” to “north”. In the end, *Crítica de la razón migrante* is simply one more gesture of the imperative critical outcry raised day after day against the systems that generate migrant reason and against the countless dispositions that must be fought.

<sup>1</sup>Manuel Borja-Villel, “La razón populista”, *Carta*, no. 4, Madrid: MNCARS, 2013, p. 2. Idea borrowed from the Argentine political theorist Ernesto Laclau in his book by the same title.

<sup>2</sup>The exhibition is also an active response to previous exercises in “exhibiting the migrant”, from *Confluencias. Primera exposición de artistas iberoamericanos en Europa* (Convergences: First Exhibition of Latin American Artists in Europe) [1992] to *Sinergias. arte latinoamericano actual en España* (Synergies: Current Latin American Art in Spain) [2010]. In the interim, the multicultural discourse experienced its “belated boom” with projects like *Ninguna persona es ilegal* (No Person Is Illegal) [2002], *Nuevas cartografías de Madrid* (New Cartographies of Madrid) [2003], *Quórum* [2005], *Geografías del desorden: migración, alteridad y nueva esfera social* (Geographies of Disorder: Migration, Otherness and a New Social Sphere) [2006] and *Movimiento doble. Estéticas migratorias* (Double Movement: Migratory Aesthetics) [2007].

<sup>3</sup>Ana Nuñez, “De la alienación, al derecho a la ciudad. Una lectura (posible) sobre Henri Lefebvre”, *Revista THEOMAI*, no. 20, 2009, p. 43.

<sup>4</sup>Henri Lefebvre, *Dialectical Materialism*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009, p. 153.

<sup>5</sup>Mar Villaespesa, *Plus Ultra*, Archivo BNV, p. 6.

<sup>6</sup>Margot Molina, “Francesc Torres sienta a Colón en una iglesia barroca de Sevilla”, *El País*, 6 May 1992.

<sup>7</sup>Francesc Torres, quoted in *ibid*.

<sup>8</sup>Francesc Torres, “The History Book of Persistent Forgetfulness (Handwritten Notes at Page Margin)”, in Marilyn Zeitlin (ed.), *Too Late for Goya: Works by Francesc Torres*, Arizona: Arizona State University, Art Museum, 1993, p. 70.

<sup>9</sup>Erika Fischer-Lichte, *The Show and the Gaze of Theatre: A European Perspective*, Iowa: University of Iowa Press, 1997, p. 231.

<sup>10</sup>The last documented case of a “human zoo” exhibit took place after World War II, when a Congolese village was featured at the Brussels World’s Fair in 1958.

<sup>11</sup>“New imperialism” refers to the expansionist colonial policy that dominated 19th-century European affairs, “empire for empire’s sake”. Around the year 1880, much of Africa had not yet been colonised, making it the focus of what became known as the “Scramble for Africa”. Meanwhile, Japan and the United States concentrated their energies on Southeast Asia, with Europe also “scrambling” to claim its piece of the pie.

This colonial order was also validated by the widespread biological racism and the racist philosophy founded in part by Gobineau, whose essay on *The Inequality of Human Races* (1853-1855) influenced the thinking of prominent figures like Wagner and Adolf Hitler. A rebuttal to his text was formulated by Haitian anthropologist Anténor Firmin in the treatise *The Equality of the Human Races* (1885).

<sup>12</sup>Luis Ángel Sánchez Gómez, “Las exhibiciones etnológicas y coloniales decimonónicas y la Exposición de Filipinas de 1887”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares (RDTP)*, LVII, 2, 2002, [pp. 79-104], p. 83.

<sup>13</sup>Erika Fischer-Lichte, *op. cit.*, p. 226.

<sup>14</sup>Madrid built its Palacio de Cristal (Crystal Palace) for the occasion, modelled on the Crystal Palace in London that Joseph Paxton had designed for the Great Exhibition of 1851. To demonstrate Spain’s industrial power, the original plan was to design a temporary structure that could be dismantled after the exhibition and sent to Manila, where it would be used to showcase Spanish products “of every variety found in our Homeland, to promote trade relations between the Mother Country and the Islands”, as Balaguer remarked.

<sup>15</sup>In Anna Johnson’s interview with the artists, Gómez-Peña discussed the audience’s response to their performance—ranging from solidarity and sympathy to extreme violence and aggressiveness—and noted, “I think we have touched on a colonial wound in this piece.” See “Coco Fusco and Guillermo Gómez-Peña by Anna Johnson” in *BOMB* 42, winter 1993. The notion of the “colonial wound” has also been used extensively in Latin American postcolonial theory, particularly by Walter D. Mignolo; see Walter D. Mignolo, *The Idea of Latin America*, London: Blackwell, 2005.

<sup>16</sup>Aníbal Quijano, “Colonialidad y modernidad/razionalidad”, in Heraclio Bonilla (ed.), *Los conquistados. 1492 y la población indígena de las Américas*, Bogotá: FLACSO, Ediciones Libri Mundi, Tercer Mundo Editores, 1992, p. 447. (First published in: Quijano, Aníbal (ed.), *Perú Indígena*, vol. 13, no. 29, Lima, 1991, pp. 11-20.)

<sup>17</sup>Interview with David Fernández for the exhibition *NN15518* featuring Daniela Ortiz and Xose Quiroga at La Capella, Barcelona, 2013: <http://nn15518.eu/home> [retrieved on 25 March 2014].

<sup>18</sup>The merits of Filipino workers are described in these terms on a Spanish domestic service agency’s website. CasaLista, “Sección de Servicio Filipino”: <http://www.casalista.com/servicio-domestico-filipino/seleccion-de-servicio-filipino?gclid=Cly0y-f6-rwCFQcwwodz2wA7w> [retrieved on 5 March 2014].

<sup>19</sup>Lucía Vicent, “Entrevista a Rafaela Pimentel: ‘Los trabajadores y trabajadoras, inmigrantes o no, tenemos problemas comunes y tenemos que luchar juntos’”, *Boletín Ecos* [FUHEM Ecosocial], no. 24, September-November 2013, p. 3: [https://www.fuhem.es/media/cdv/file/biblioteca/Boletin\\_ECOS/24/entrevista-a-Rafaela\\_Pimentel-.pdf](https://www.fuhem.es/media/cdv/file/biblioteca/Boletin_ECOS/24/entrevista-a-Rafaela_Pimentel-.pdf) [retrieved on 25 March 2014].

<sup>20</sup>Lucía Egaña Rojas, “Miss Espanya”, *Pepertracions. Mostra d’intervencions artístiques y efímeres a l’espai urbà ; que no cunda el pánico!*, Ajuntament de Barcelona, 2006, p. 2.

<sup>21</sup>The title of the piece is a deliberately subversive reference to the “Tribute to the Fallen” ceremony celebrated by the Spanish Armed Forces.

<sup>22</sup>Manuel Altozano, “La muerte de Samba Martine se podría haber evitado”, *El País*, 28 January 2014: [http://sociedad.elpais.com/sociedad/2014/01/28/actualidad/1390893210\\_410761.html](http://sociedad.elpais.com/sociedad/2014/01/28/actualidad/1390893210_410761.html) [retrieved on 9 March 2014].

<sup>23</sup>#NoOblidem, «#15J Dia Contra als Centres d’Internament d’Estrangers: Ruta contra l’oblit», 16 January 2014: <http://tanquemelscies.blogspot.com.es/2013/06/catala-mas-abajo-en-castellano-15j-dia.html> [retrieved on 9 March 2014].

<sup>24</sup>According to the definition of “huevo - de Colón” (egg - Columbus’s) in the Royal Spanish Academy’s *Diccionario de la lengua española* (Dictionary of the Spanish Language): <http://lema.rae.es/drae/?val=huevo> [retrieved on 9 March 2014].

March 2014

Dear Francisco and Carolina,

I hope this finds you both well. It was such a pleasure to see you and chat about the project a few weeks ago in Madrid.

I chose to include your proposal in *Inéditos* at La Casa Encendida because I think the theme is a subject that urgently needs to be addressed in today’s cultural institutions. My fellow jury members and I reviewed fifty-nine projects. Taking in the ideas of so many young curators all at once was a fascinating experience; it was like seeing an X-ray of the interests of an entire generation, thinking and acting from a certain position. I was struck by several things. The first was that most of the proposed exhibition titles were in English, almost as if the authors were trying to run away from the Spanish language and/or gain a foothold in a global art world which apparently only thinks in English. Certain themes cropped up time and again in some of the most interesting proposals. On the one hand, I detected a rejection of the effects of advanced capitalism, the idea of infiltrating the systems that regulate and govern our lives, or the need to revive the notion of laziness or rebellion as a way of counteracting the zombie-like alienation of neoliberalism (with titles like *Leisure as Utopia*). A second group contained projects that alluded to a sense of loss, the need to escape from an existing situation (with titles like *Take Me Somewhere Else*), getaway plans, the idea of the shipwreck or the fall. In a way, these two types of projects were two sides of the same coin: in the end, they both speak of a generation raised in the prosperity of post-Franco Spain, the Spain of the European Community and the economic boom, and their bitter disenchantment when the foundations of that fairytale reality finally crumbled.

So every project touched upon the current situation of Spain in one way or another, but there is also a subconscious side of things, the part that no one talks about or wants to see. The crisis has had a traumatic effect on ordinary Spanish citizens, but few see beyond them to the strata beneath: the migrants, the ones who can’t even call themselves citizens and yet are bearing the brunt of this crisis—and some are migrants precisely because they were forced to flee from another crisis in their homeland. This is why I felt that your exhibition project, *Crítica de la razón migrante* (Critique of Migrant Reason), is something that today’s Spanish society desperately needs to see. It was the only one that addressed what nobody else wanted to mention. For me, it was also important to organise an exhibition like this at La Casa Encendida, a place known for being more democratic and open than other “Art” establishments and centres, one that attracts a more diverse audi-

ence than the usual gallery-going crowd, and one that has had a special place in my heart ever since 2007, when María Inés Rodríguez and I did the show *Sueño de Casa Propia* (Dream of a Home of One's Own), which explored the housing issue and the relationship between art and architecture through possible solutions proposed by artists and architects.

Plus, *Crítica de la razón migrante* tackles this issue from your own perspective as migrants, and although your situation is privileged compared to that of the ordinary migrant, that perspective allows you to speak about the experience of exile and what it's like to work in a different culture as an outsider. All of these reflections bring a lot of things to mind.

Lately I've been having frequent visions of María Zambrano, a Spanish woman who spent the Franco years in exile in Mexico, Cuba and Puerto Rico, among other places, and whose writings I read in my early twenties. Of the many intelligent things she said, I remember something like, "One cannot read history as if it didn't happen, as if it couldn't happen to one" (I apologise if the quote is not exact; one of the problems of being a migrant and living in a place that is not one's own is not being able to be and think with one's own books). This makes me wonder how the two of you were affected by leaving the lands of your birth—I don't know if it was for personal, financial or political reasons—and trying to find yourselves and fit into the place where you chose to live. In your exhibition text you say "the personal is political", which also makes me wonder what the personal element is, how this topic affects you as middle-class intellectuals, what your experience of exile and migration has been, and how you've felt excluded from or included in the art world in Spain. I think of the host country's reluctance (or perhaps eagerness) to open its doors, and I wonder if you found it easy or difficult to find a space to be and do where you are now. That's why I felt it was essential for Inéditos to include non-Spanish curators formulating thoughts from within Spain.

The exile experience reminds me of Suely Rolnik, the Brazilian psychoanalyst who lived in exile in France during the 1970s military dictatorship in Brazil. Suely wrote about how she lost her voice and the ability to sing, metaphorically and literally, and only recovered it when the traumatic wound of exile began to heal and she was able to go home. All these musings are also connected in my mind with the show that Francisco curated not long ago in Santiago, called Chile Vive. Memoria activada (Chile Lives: Activated Memory), which revisited the Chilean resistance exhibition held in Madrid in the 1980s. In my case, I view the experience of migration and exile through the lens of my own sixteen-year experience of living far from Mexico, in London, and of how

British culture resisted accepting me—but I also remember how I resisted integration into a strange and foreign culture. The last exhibition I did in London was called *Friends of London: Artists from Latin America in London from 196X to 197X*, and it was a tribute to all my personal heroes (Oiticica, Lamelas, Medalla, Ehrenberg, Maler, Barboza, Vicuña, etc.) who formed a conceptual avant-garde in exile and were able to engage in "the experimental exercise in freedom" precisely because they weren't part of the local culture, something they couldn't have done in their own countries.

Coming from Latin America, the topic of crisis is nothing new. During my childhood in Mexico, I watched the country swing back and forth from oil-boom euphoria to constant hyperinflation and currency devaluations. One day we had savings, and the next they were worthless. My own generation was affected by the famous "Tequila crisis", an economic crisis that began in January 1995 and represented our rude awakening from the dream of a glorious new modern era, an illusory promise made by Salinas de Gortari's neoliberal administration that we bought hook, line and sinker. The whole thing came crashing down at the moment my generation graduated from university, leaving us jobless and hopeless and forcing many of us to look for a way out of Mexico in search of better opportunities.

Two years ago, I was in Central America doing artistic research thanks to the Travel Award I received from Fundación Cisneros and Independent Curators International. In El Salvador, a female Spanish friend who used to work at the MUSAC and had transferred to the Centro Cultural de España in El Salvador told me how they were receiving instructions from Spain to give workshops where people could learn how to produce projects on a limited budget. Of course, she reacted defensively, saying, "Over here people have been doing projects without money all their lives. Maybe we Spaniards are the ones who need to learn!" The question here is what we can learn from the crisis and what we, having been on the other side of the fence, can contribute.

In the specific case of immigration, the reality is far different from how the right-wing middle and lower middle classes see it. They tend to think that immigrants come to steal their jobs, when in most cases the opposite is true: they come to do the jobs that the former working class no longer wants to do. In general, during an economic crisis immigrants don't take jobs from anyone; instead, they develop their own improvised survival strategies, and others might learn a lesson or two from observing them. In many cases, immigrants are the backbone of the economy. I often think of the Mexicans and Moroccans who harvest the fields in

California and southern Spain, or the Mexicans and Ecuadorians who work in the kitchens and behind the bars in New York and Madrid, where their illegal labour allows others to eat at affordable prices.

As I'm writing this on my phone, eating at the counter of a ceviche restaurant in Lima, a Spaniard in his 60s walks in, a bloke who recently closed his business in Spain and opened a new one in Peru. He orders a drink at the bar and tells the waiter behind the counter to get him a table. The Spaniard is tall, white and white-haired. The waiter is swarthy, shorter, young and handsome. The way the Spaniard asks for what he wants, as if it were his by right, giving orders, demanding to be served, puts me in a foul mood. The Spaniard doesn't even realise it; it just comes naturally to him. I recognise his attitude as yet another example of how we in the Americas inherited the worst of Spain, the attitude of the entitled gentleman spawned by a social class that leads a life of privilege and expects the rest to work for them. This, combined with an ingrained notion of servitude and submission, explains why, to this day, when someone calls out to them people in Mexico often reply with *mande* or *mande usted* ("Command me" or "At your command"). The truth is that a colonial structure of social control still lurks behind the myth of harmonious racial admixture, in which those of indigenous or mixed heritage will probably have fewer opportunities of receiving an education, finding a job and getting ahead, and a greater likelihood of ending up serving others or migrating to improve their chances in life. The revolutions that have plagued and continue to plague our Americas are largely a product of this dramatic social inequality.

This is Latin America's open wound, the bastard colonial laceration engendered by Spain and its former colonies. The Spanish government's recent announcement that it plans to grant Spanish citizenship to the descendants of Sephardic Jews who were driven out of Spain in 1492, and the subsequent demands made by those whose Muslim forebears were also expelled, prove that some historical wounds and traumas can fester for more than 500 years, and that the subconscious trauma of the conquest and colonial exploitation persists to this day.

So what happens now that Europe is in crisis and a new generation of Spaniards are migrating to Latin America? In the olden days, the Indianos went to "make their fortunes" in the Americas and came back to the Iberian Peninsula to build mansions and flaunt their success. What happens when these new migrants are given the red-carpet treatment on arriving in Latin America, where they are taking qualified jobs that should go to local workers? Where's the reciprocity

in that? However, we should remember that the so-called crisis in Spain hasn't affected all Spaniards equally. Even with Spain in the throes of recession, certain transnational Spanish companies continue to profit from the Latin American economy: Repsol, Telefónica, Banco Bilbao Vizcaya, Banco Santander, Meliá, to name but a few.

My final question or observation is how we might enlist the participation of a migrant audience so that this doesn't end up, however unintentionally, perpetuating "the historical practice of exhibiting human beings as 'cultural attractions'". (Just a few days ago I received an e-artnow announcement about a project in Norway, an "International Open Call to volunteer as an extra in a Human Zoo re-enactment" that aims to be a critical reminder of The Congo Village, where native Africans were put on show at the 1914 World's Fair in Oslo.) How can we prevent the project from replicating, despite our best intentions, the often-criticised phenomenon of social-artistic practices which, in striving to make the other's voice heard, end up speaking for the other and thereby perpetuate a postcolonial attitude? How, then, can we attract those audiences? And how can we make them feel "involved in" rather than "exploited by" the curatorial apparatus? And if you think that all this might give rise to an emancipating process, how, in the words of Suely Rolnik (I'm quoting freely again), can we "make the body resonate with the aesthetic experience" once more?

This was originally going to be a conversation with the two of you, but it's turned out to be an open letter that raises more questions than I had planned to ask. Yet all these questions that *Crítica de la razón migrante* raises are precisely why I felt it was so important to organise a project like this in Madrid.

I wish you the best of luck with the installation process and the show.

Yours,  
Pablo León de la Barra

PS: What colour are you going to paint the walls? Hopefully not grey; everything is already sad enough. brown?

PSS: Your exhibition text is great, but perhaps overly "scholarly" in places: not everyone knows who Kant, Spivak, Sloterdijk or Lefebvre are. A few explanatory footnotes might be in order.

Written between New York, Cartagena, Lima and Cuzco on my iPhone



## List of Exhibited Works

Ana Álvarez-Errecalde [Bahía Blanca, Argentina, 1973]

*DSD, Islas Migrantes* (DSD, Migrant Islands), 2010

4 photo diptychs from a series of 10, 50 x 70 cm each

Artist's collection

Juan Pablo Ballester and Coco Fusco

[Camagüey, Cuba, 1966 / New York, 1960]

*Sudaca Enterprises* (Spic Enterprises), 1997

Documentation of the original performance and re-enactment of the performance given by Carolina Bustamante and Francisco Godoy, with the participation of Juan Guardiola and Lope Porras, at the opening of this show on 29 May 2014

Courtesy of the artists

Miguel Benlloch [Loja, Granada, 1954]

*Acuchillad+s* (Slashed Wo+Men), 2013 - 2014

Video recording of the performance at the 16th edition of the Zemos 98 festival. *RE-MAPPING EUROPE*. Centro de las Artes de Sevilla. A new version for the Centro de las Artes de Sevilla at the Zemos 98 festival in Seville, 27'

Recording: Oscar Clemente, Lucas Tello and Jose Luis Tirado

Editing: Miguel Benlloch, Isaías Griñolo and Benito Jiménez

Courtesy of the artist

Magdalena Correa [Santiago, Chile, 1968]

*El locutorio* (Call Shop), 2006

Video, 4 min 59 s

Courtesy of the artist

Fernando Debas Dujant, Jean Laurent, Eduardo Otero and anonymous photographers

16 photographs of exhibitions held in El Retiro Park, Madrid and Ronda de la Universitat, Barcelona

Collection of the National Museum of Anthropology, Madrid

Territorio Doméstico, Stephan Dilleuth and Konstanze Schmitt

[Madrid / Büdingen, Germany, 1954 / Mannheim, Germany, 1974]

*Triunfo de las domésticas activas* (The Triumph of the Domestic Workers), 2010

Video recording of a performance, 3 min 50 s

Courtesy of Territorio Doméstico and the artists

Lucía Egaña Rojas [Münster, Germany, 1979]

*Miss Espanya* (Miss Spain), 2006

Wardrobe, documentation and video recording of a performance, 23 min 54 s

Artist's collection

*Vestizaje* (Transdressing), 2011-2012

Documentation of the original performance, wardrobe and 7 collages

35 x 25 cm each

Artist's collection

Coco Fusco and Paula Heredia

[New York, 1960 / San Salvador, El Salvador, 1957]

*The Couple in the Cage: A Guatianau Odyssey*, 1993

Video shot in a possible setting of the performance *The Year of the White Bear: Take 2* (1992) by Guillermo Gómez-Peña and Coco Fusco, 34 min 7 s

La Casa Encendida Collection

María Galindo - Mujeres Creando

[La Paz, 1964 / La Paz, 1992]

*Las exiliadas del neoliberalismo* (The Female Exiles of Neoliberalism), 2006

Video documentary, 45 min 50 s

Courtesy of the artist and Mujeres Creando

Runo Lagomarsino [Lund, Sweden, 1977]

*More delicate than the historians are the map maker's colours*, 2013

Video recording of a performance, 6 min 24 s

Courtesy of the artist

Rogelio López Cuenca [Málaga, 1959]

*Picasso Opening*, 2013

Serigraph (62 x 52 cm), badges and video, 3 min 44 s

Courtesy of the artist and private collection

Daniela Ortiz [Cuzco, 1985] and Xose Quiroga [Orense, 1979]

*Homenaje a los caídos* (Tribute to the Fallen), 2012

Banners, map, leaflets for the public and a video recording of a performance, 19 min 38 s

Courtesy of the artists and Tanquem els CIE

Laura Ribero [Bogotá, 1978]

*Catch Tales*, 2006

Series of 5 photographs

C-Print, 33 x 48 cm each

Artist's collection

Francesc Torres [Barcelona, 1948]

*Crónica del extravío* (Chronicle of the Detour), 1992

Vinyl, paper boats and three photographs, 123 x 80 cm

Courtesy of the artist

## Acknowledgments

We would like to thank the artists and collectives involved in this exhibition for their selfless and proactive support. We are also grateful to Pablo León de la Barra, the show's adviser, Fernando Sáez, director of the National Museum of Anthropology in Madrid, and Ana López from the museum's Documentation Department. Finally, a word of thanks to the people who participated in the production of these art projects in various ways: Alejandro Alvarado, Concha Barquero, Manuel Bozzo, Antonio Collados, Jessica Espinoza and Centro de Cultivos Contemporáneos del Barrio (Poble-Sec), Patricia Garzón, Isaías Griñolo, Giuseppe Lagomarsino, Juan Guardiola, Lope and Julio Porras, Elo Vega and Mar Villaespesa.