

# AIESTHESIS DECOLONIAL

Artículo de reflexión

AUTOR INVITADO

## Walter D. Mignolo

Universidad de Duke / [walter.mignolo@gmail.com](mailto:walter.mignolo@gmail.com)

Doctor en Semiótica y Teoría Literaria de la École des Hautes Études en Sciences Sociales, París. Es profesor en la Universidad de Duke, Estados Unidos, donde además es director de Estudios Internacionales y Humanidades del Centro de Estudios Internacionales e Interdisciplinarios. Entre sus publicaciones se encuentran *Historias Locales*, *Diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*; *The Darker side of the Renaissance: literacy, territoriality and colonization*; *La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial*. Así mismo, es editor de *Nepantla: views from South*.

## RESUMEN

En este artículo, desde la experiencia personal del autor, se muestra la doble cara de la modernidad y su retórica, como relato salvífico y a la vez como colonialidad, en cuyo contexto se da la operación cognitiva de colonización de la *aesthesis* por la estética. Luego se muestran diversas trayectorias en trabajos de los artistas Fred Wilson, Pedro Lasch y Tanja Ostojic, quienes realizan procesos performativos en los que se hace visible su carácter decolonial. Estos trabajos buscan hacer presión para lograr la decolonización de la historia y de la crítica de arte, hacia la construcción de *aesthesis* y subjetividades decoloniales.

## PALABRAS CLAVES

*aesthesis*, colonialidad, decolonialidad, estética, instalación, modernidad

## DECOLONIAL AESTHESIS

### ABSTRACT

In this article, from the author's personal experience, the double face of modernity and its rhetoric it's shown, both as salvation narrative and as coloniality, in which context the cognitive operation of colonization of *aesthesis* by aesthetics is given. Following it, diverse trajectories are shown in the art works of Fred Wilson, Pedro Lasch and Tanja Ostojic, who carry out performative processes in which their decolonial character becomes visible. These works force the decolonization of history and art criticism, toward the construction of decolonial *aesthesis* and subjectivities.

### KEY WORDS

aesthetics, *aesthesis*, coloniality, decoloniality, installation, modernity

## AIESTHESIS DÉCOLONIALE

### RÉSUMÉ

Dans cet article, à partir de l'expérience personnelle de l'auteur, on montre les deux visages de la modernité et sa rhétorique, comme un récit de salvation et à la fois comme colonialité ; dans son contexte se produit l'opération cognitive de colonisation de l'*aesthesis* pour l'esthétique. Ensuite, on montre des diverses trajectoires aux travaux des artistes Fred Wilson, Pedro Lasch et Tanja Ostojic, qui réalisent des processus performatifs dans lesquels son caractère décolonial est visible. Ces travaux ont l'intention de faire pression pour parvenir à la décolonisation de l'histoire et de la critique d'art, pour construire *aesthesis* et subjectivités décoloniales.

### MOTS-CLÉS

*aesthesis*, colonialité, décolonialité, esthétique, installation, modernité

## **AIESTHESIS DESCOLONIAL**

### **RESUMO**

Nesta matéria, desde a experiência pessoal do autor, se mostram as duas faces da modernidade e da sua retórica, em tanto relato salvífico e a sua vez como colonialidade, em cujo contexto se da a operação cognitiva de colonização da *aesthesis* pela estética. A seguir se mostra diversas trajetórias nos trabalhos dos artistas Fred Wilson, Pedro Lasch e Tanja Ostojic, que realizam processos performativos nos que se faz visível seu caráter não colonial. Estes trabalhos forçam a não colonização da historia e a critica da arte, para a construção de *aesthesis* e subjetividades não coloniais.

### **PALAVRAS-CHAVE**

*aesthesis*, colonialidade, descolonialidade, estética, instalação, modernidade

## **AIESTHESIS MANAKAY YUYAYPA KICHUSKA KUTIJPI**

### **PISYACHISKA**

Kay Kilkaskapi, kikinpa kilkaj yuyaymandata, kauachimi iskaypa ñau kaypikutijkay uan paypa rimakuy, achka rimaskapi pakakuchiypi uan imasakay Yuyaypa kichuska kutijpi, chasa suyu karay kaj ruraypa yuyayujpa yuyaypa kichuska kutijpi kaj aesthesispa sumakaykama. Chillapi kauachinkuna sugpa ñambikuna tuskuskayuyaypa ruray kaj paykunapa Fred Wilson, Pedro Lasch uan Tanja Ostojic paykuna ruraypi kauachinkuna yachachiyapa nukajkay chikunapi ruray kauachispa paypa manakay yuyaypa kichuska kutijpi. Kay ruraskakuna tangaypa manakay yuyaypa kichuska kutij kaj ñujpayuyaypa uan piñaypa tuskuskayuyaypa rurachiykama aesthesispa uan kikinkaykuna.

### **RIMAYKUNA NIY**

*aesthesis*, kaypikutijkay, manakay yuyaypa kichuska kutijpi, ruray kauachyapa, sumakay, yuyaypa kichuska kutij / misukutijpisina

Recibido el 15 de diciembre de 2009

Aceptado el 20 de enero de 2010

*As theoretician and artist, I can suggest an unconditional, clear re-politicization of a proper position. To position myself means to take a clear stance on a proper condition of working, living, acting... We are living at a time when it is not only important to make a work of art, but it is also essential to question the condition(s) of our lives, the way in which our lives are produced (...). After the fall of the Berlin Wall one could detect in the East (of Europe) the process of a very rapid erasure of our particular history, we found ourselves in a space without memory, identity. We have to take this as a kind of zero position. To maintain myself as being linked only to a particular identity and being a citizen of only the little Republic of Slovenia is not enough. I propose to broaden this situation by thinking about myself also as the citizen of the world.<sup>1</sup>*

Marina Gržinić, *Situated Contemporary Practices. Art, Theory and Activism from (the East of) Europe*

## I. El problema

El siguiente relato está basado en tres experiencias personales. Son tres instalaciones museográficas. No soy especialista en la historia ni en la crítica del arte.

<sup>1</sup> “Como teórica y artista, puedo sugerir una incondicional, clara re-politización de una posición apropiada. Posicionarme significa tomar una postura clara sobre las condiciones apropiadas para trabajar, vivir, actuar... Vivimos en un tiempo en el que no sólo es importante hacer una obra de arte, sino que también es esencial cuestionar la(s) condición(es) de nuestras vidas, la forma en que nuestras vidas son producidas (...).

Después de la caída del Muro de Berlín, uno podía detectar en el Este (de Europa) un proceso muy rápido de borrado de nuestra historia particular, nos encontramos en un espacio sin memoria, sin identidad. Tenemos que tomar esto como una especie de posición cero. Mantenerme como si estuviera unida sólo a una identidad particular y ser ciudadana sólo de la pequeña República de Eslovenia no es suficiente. Yo propongo ensanchar esta situación pensándome también como ciudadana del mundo”.

Mis observaciones, por lo tanto, son las de un ciudadano que —como tantas otras y tantos otros— visita museos y se interesa en el arte. Es también el relato de un turista en los museos, cuya mirada está basada en la creencia de que la modernidad es un relato de salvación que necesita de la colonialidad, es decir, de la explotación, la represión, la deshumanización y el control de la población para poder llevar adelante los procesos de salvación. Vimos esta doble cara en el siglo XVI, y la seguimos viendo en el siglo XXI.

Una vez que la máscara de la modernidad es puesta al descubierto, y la lógica de la colonialidad aparece detrás de ella, surgen también proyectos decoloniales, esto es, proyectos que forjan futuros en los cuales la modernidad/colonialidad será un mal momento en la historia de la humanidad de los últimos quinientos años. La tarea es gigantesca, y no consiste en tomarse al Estado o a los museos o a las universidades sin proyectos decoloniales que sostengan revoluciones “materiales”. Lo que vi en estas instalaciones, la primera en 1992 y las dos últimas en 2008, son las formas en las que la estética, sobre todo en el arte, pero no sólo en el arte, contribuye a los procesos decoloniales.

La palabra *aesthesis*, que se origina en el griego antiguo, es aceptada sin modificaciones en las lenguas modernas europeas. Los significados de la palabra giran en torno a vocablos como “sensación”, “proceso de percepción”, “sensación visual”, “sensación gustativa” o “sensación auditiva”. De ahí que el vocablo *synaesthesia* se refiera al entrecruzamiento de sentidos y sensaciones, y que fuera aprovechado como figura retórica en el modernismo poético/literario.

A partir del siglo XVII, el concepto *aesthesis* se restringe, y de ahí en adelante pasará a significar “sensación de lo bello”. Nace así la *estética* como teoría, y el concepto de *arte* como práctica. Mucho se ha escrito sobre Immanuel Kant y la importancia fundamental de su pensamiento en la reorientación de

la *aesthesis* y su transformación en *estética*. A partir de ahí, y en retrospectiva, se comenzó a escribir la historia de la *estética*, y se encontraron sus orígenes no sólo en Grecia, sino en la prehistoria.

Esta operación cognitiva constituyó, nada más y nada menos, la colonización de la *aesthesis* por la *estética*; puesto que si *aesthesis* es un fenómeno común a todos los organismos vivos con sistema nervioso, la *estética* es una versión o teoría particular de tales sensaciones relacionadas con la belleza. Es decir, que no hay ninguna ley universal que haga necesaria la relación entre *aesthesis* y *belleza*. Esta fue una ocurrencia del siglo XVIII europeo. Y en buena hora que así lo fuera. El problema es que la experiencia singular del corazón de Europa traslada a una teoría que “descubrió” la verdad de la *aesthesis* para una comunidad particular (por ejemplo, la etnoclase que hoy conocemos con el nombre de burguesía), que no es universalizable. Lo anterior no quiere decir que civilizaciones no europeas desconocieran aquello que en Europa fue definido como “lo bello”. Basta observar cualquier civilización del planeta de la cual se guarden documentos, para comprobar que en el Antiguo Egipto y la Antigua China, así como en Tawantinsuyu y Anáhuac, la satisfacción de las sensaciones y el gusto por la creatividad en el lenguaje, en las imágenes, en los edificios, en las decoraciones, entre otros, no eran ajenos a nadie. También en la Europa moderna, como en las civilizaciones antiguas, tales experiencias humanas existían. Por razones complejas, que tienen que ver con la construcción de Europa a partir de 1492, la teorización particular de su experiencia se universalizó. Sin duda, Kant hizo una fiesta en torno a estas especulaciones, y teorizó el juicio con la belleza y por lo tanto con el marco de categorías que la explica, la *estética*.

Así, la mutación de la *aesthesis* en *estética* sentó las bases para la construcción de su propia historia, y para la devaluación de toda experiencia *aesthética* que no hubiera sido conceptualizada en los términos en los que Europa conceptualizó su propia y regional experiencia sensorial. En la línea de la propia historia de las ideas y de las teorías europeas, si bien la *aesthesis* tiene origen en la lengua griega, esta categoría no es una preocupación para Aristóteles. Fue acerca de la *poiesis* que Aristóteles teorizó en el discurso de la *Poética*; y en la poética, *mimesis* y *catarsis*. Sabemos que la primera es equivalente a representación, y que la representación tiene varias caras. Pertenece, por un lado, a la familia de la de-notación, un problema que Platón trató en su filosofía del lenguaje. En este universo de discurso,

representación significa tanto “estar en lugar de” (yo represento a Pedro en esta reunión) como “fingir que soy” (en esta representación teatral yo finjo que soy Pedro). En este sentido, la representación pertenece al universo de la ficción y del fingimiento. De ahí que *mimesis* se traduzca como representación o como imitación. Por su parte, *catarsis* significa purgar emociones, deshacerse de tensiones emocionales. Tal experiencia se logra por variados caminos. El arte es uno de ellos, puesto que el psicoanálisis no era pensable todavía en Grecia.

## II. Minar el Museo

En 1992, momento de celebraciones e impugnaciones por los quinientos años del descubrimiento de América —desde la perspectiva europea—; por el último año de libertad para las civilizaciones de Anáhuac y Tawantinsuyu; o por la invención de América —para europeos descendientes y disidentes como Edmundo O’Gorman—; y por el preludio de años de comercio de esclavos y esclavas africanas y africanos, Fred Wilson inauguró la instalación que sin duda lo situó en el mundo del arte y en la historia del museo como institución: *Mining the Museum*.

La instalación se inauguró en el Museo Histórico de Baltimore, en el tercer piso. Al salir del ascensor, quien llegaba se encontraba con tres pedestales de mármol a la derecha, y al frente, tres a la izquierda.<sup>2</sup> A la derecha, en pedestales más bajos, se veían los bustos, reconocidos, de insignes prohombres de la civilización occidental. A la izquierda, en los pedestales más altos, no había bustos. Al acercarnos a ellos, veíamos nombres de personas inscritos en placas de plata. Uno de ellos era el esclavizado negro, y luego liberto, Frederick Douglas. Los otros dos nombres eran también de esclavizados negros. Una buena introducción a lo que vendrá.

Al recorrer la exposición, nos encontramos con salas e instalaciones que siguen la misma lógica. Por ejemplo, en una vitrina titulada “Metal Work” (Trabajo en metales) vemos, desde la distancia, una formidable colección de platería. Nos acercamos curiosos, como nos acercamos a todo objeto expuesto en el museo. Al llegar, vemos que en el medio de la vitrina han sido colocadas las esposas que se usaban para sujetar a los esclavos.

<sup>2</sup> Véase la imagen disponible en <<http://billcurtisworks.com/images/miningMuseum.jpg>>.



▲ Metal Work, 1793–1880, from *Mining the Museum: An Installation* by Fred Wilson, The Contemporary Museum and Maryland Historical Society, Baltimore, april 4, 1992–february 28, 1993, photograph courtesy PaceWildenstein, New York, copyright: Fred Wilson, PaceWildenstein, New York.

En la próxima sala se anuncia “Medios de Transporte” (Modes of Transport, 1770-1910). De nuevo, desde la distancia se ven pequeñas carrozas que nos llevan a imaginar el modo de vida de la elite de Baltimore a finales del siglo XVIII y durante el siglo XIX.

Desde la distancia vemos también un “cochecito” para transportar a los niños antes de que comiencen a caminar. Al acercarnos, en lugar de un bebé, nos encontramos una capucha del Ku Klux Klan.



▲ Detalle de “Modes of Transport, 1770-1910”, de *Mining the Museum*, Fred Wilson, The Contemporary Museum and Maryland Historical Society, Baltimore, 1992-1993.



▲ Cabinet Making, 1820–1960, from *Mining the Museum: An Installation* by Fred Wilson, The Contemporary Museum and Maryland Historical Society, Baltimore, april 4, 1992–february 28, 1993, photograph courtesy PaceWildenstein, New York, copyright: Fred Wilson, courtesy PaceWildenstein, New York.

La sala que lleva el nombre de “Cabinetmaking” es un ejemplo más. Una serie de sillas antiguas que apuntan en la misma dirección. Quien supuestamente se sienta en ellas tendrá su mirada dirigida hacia el frente, hacia un objeto de madera en exhibición. Evidentemente, las sillas pertenecían a las antiguas familias de la elite de Baltimore. La “escultura” es el poste en el que los esclavos eran sujetos para azotarlos en la espalda.

¿Qué está en juego entonces en estas y otras tantas instalaciones de Fred Wilson? Intentemos entender la instalación al complementarla con algunas de sus entrevistas.

Wilson estuvo a cargo de la instalación de apertura del Museum of World Culture, en Gotemburgo, Suecia. El título de la instalación fue “Site Unseen: Dwellings of the Demons”. En una conferencia de prensa, la directora del Museo, que lo invitó, Jette Sandahl, declaró que le pidió a Wilson que sacara a relucir lo que se encontraba bajo la superficie del Museo. Esto es precisamente lo que hizo Wilson en Baltimore: armó la instalación con piezas archivadas en el depósito del museo. Sandahl agregó que le pidió que sacara los demonios a la superficie, porque “Wilson es muy diestro en mostrar de manera interesante

y sutil los pilares del *poder colonial, los presupuestos evolucionistas, el racismo y el sexismo*, aspectos fundamentales que están en el interior de nosotros mismos, pero que han sido olvidados con el correr del tiempo” (Museum of World Culture, 2004).

Los demonios que Wilson sacó a relucir esta vez no fueron los de la historia de la esclavitud en Estados Unidos, sino la historia del Museo de Gotemburgo, que se apropió de objetos de las civilizaciones indígenas, principalmente de los Andes y de América Central. Por ejemplo, en 1931, Rubén Pérez Kantule, un indio kuna, fue a Suecia para observar, en el Museo, una colección de objetos de su propia comunidad!<sup>3</sup>

<sup>3</sup> De la exhibición de Fred Wilson, “Site Unseen: Dwellings of the Demons”. La mayoría de las fotografías de la exhibición están disponibles en <<http://www.worldculture.se/smvk/jsp/polopoly.jsp?d=984&a=3702&m=3&p=0>>. Yo tuve el privilegio de ver una experiencia similar, en marzo de 2009, al visitar el Museo, invitado por la curadora Adriana Muñoz, para preparar un informe relativo a una colección boliviana particular, la colección Niño Korin. Las figuras centrales del informe eran el médico aymara y Kallawayaya Walter Quispe y la doctora Carmen Beatriz Losa, ambos de Bolivia. El informe resalta la confrontación de conocimiento: cómo la colección fue interpretada por su “padre” sueco, el doctor Henry Wassen, director del museo alrededor de 1970, cuando se llamaba Museo Etnográfico.



▲ *Site Unseen: Dwellings of the Demons*, Fred Wilson, Gotemburgo, 2004. Una foto de Rubén Pérez Kantule, indígena kuna que visitó el Museo Etnográfico de Gotemburgo en 1931. El Museo Etnográfico fue reconvertido en el Museum of World Culture.

La pregunta entonces sería: ¿cuál es el proyecto de Fred Wilson?

El 30 de abril del 2004, Holland Cotter publicó un artículo en el *New York Times* acerca de las instalaciones de Wilson entre 1979 y 2000. El texto se basó en la exhibición *Objects and Installations 1979-2000* en el Studio Museum de Harlem. El título que a Cotter se le ocurrió para su artículo fue sugerente: "Pumping Air Into the Museum, So It's as Big as the World Outside". Como vemos, el título pone de relieve la frontera que salvaguarda al Museo, como institución, del mundo que se supone que el Museo nos ayuda a entender. Para convencer a sus lectores de la importancia de la obra creativa de Wilson, Cotter no tiene otra alternativa a la cual recurrir que al "postmodernismo". Según el autor, la grandeza de Wilson consiste en responder a las premisas del postmodernismo, interpretación que choca con lo que yo había visto en *Mining the Museum*. A mi modo de ver, la obra de Wilson no es postmoderna, sino decolonial.

Sin embargo, Cotter presiente que algo no encaja exactamente entre la obra de Wilson y los objetivos

del pensar, sentir y hacer postmodernos, por lo cual se detiene en una justificación del término:

Call it an attitude, a phase or a fad, but postmodernism did at least one good, big thing. It rained hard on the mostly white, mostly male, by-invitation-only party that had long been Western art.

It did so by asking pushy, deflating questions about beauty, quality, authority and who really owns what. It pegged as corrupt an aesthetic hierarchy shaped by a cozy alliance of market interests and critical —read personal— opinion. It told reigning tastemakers: sorry, but your best thinking is old, parochial, stale. It forced inside players to either look outside their suddenly un-charmed circle or be un-cool.

To me, post-modernism primarily meant that art and the world expanded, and connected. My white, middle-class, American credentials no longer put me at the center of the picture, but over there somewhere, among the many others over there. And this was fine, since Over There turned out to be the new Here. If such repositioning made sense to you, you were unlikely to look

at art, or the art world, or museums, or yourself the same way again.

They made sense to the artist Fred Wilson, who is the subject of a traveling survey now at the Studio Museum in Harlem, and who played a significant role in defining a fresh critical perspective on art and its institutions.<sup>4</sup> (Cotter, 2004)

En este punto, el lector dirá si intuye o no que la obra de Wilson y el postmodernismo van de la mano. Por mi parte, veo en Wilson todos los signos de un pensar y un hacer decoloniales. Los suyos son actos de desobediencia *aesthética* e institucional. La estética es abiertamente política y decolonizadora, como lo es también la inversión del papel que el Museo juega en la esfera pública y en la educación. En una entrevista con Leslie King-Hammond, Wilson no deja mucho espacio para maniobras interpretativas y para justificaciones postmodernas. King-Hammond lo invita a hablar sobre su experiencia al sentirse extranjero en Europa, en relación con su sentirse extranjero (como afroamericano) en su propio país. Wilson responde:

There I was feeling bad about myself because of how I was being treated, and meanwhile everybody's acting like there's no problem. In the museum, you're in this environment you're supposed to understand and you're supposed to feel good about. All of these "supposed to's" —and the artwork's all there, but there's all this stuff that's

4 "Llámenlo una actitud, una fase o una novedad, pero el postmodernismo hizo al menos algo muy bueno. Llovió a cántaros sobre la fiesta principalmente blanca, principalmente masculina, sólo-con- invitación que durante mucho tiempo había sido el arte occidental. Lo hizo cuestionando, con preguntas insistentes y desalentadoras, la belleza, la calidad, la autoridad y la propiedad de cada cosa. Clasificó como corrupta una jerarquía estética formada por una cómoda alianza de intereses del mercado y opiniones críticas —léase personales. Les dijo a los reinantes hacedores del gusto: lo siento, pero su mejor pensamiento es viejo, provinciano, rancio. Forzó a los jugadores de adentro a mirar fuera de su círculo, de repente desencantado o pasado de moda.

Para mí, el postmodernismo significó principalmente que el arte y el mundo se expandieron y se conectaron. Mis credenciales estadounidenses de clase media blanca, ya no me ponían en el centro del cuadro, sino allá en alguna otra parte, entre muchos otros que están allá. Y eso estaba bien, puesto que el Allá resultó ser el nuevo Aquí. Si tal reposicionamiento tuvo sentido para usted, es probable que nunca volviera a ver el arte, o el mundo del arte, o los museos, o a usted mismo, de la misma manera.

Esto tuvo sentido para el artista Fred Wilson, quien es ahora sujeto de un estudio de viaje en el Studio Museum de Harlem, y quien jugó un papel significativo en la definición de una perspectiva crítica fresca sobre el arte y sus instituciones".

not being talked about as it relates to the real world.<sup>5</sup> (King-Hammond, 1994: 29)

El "supposed to" (lo esperable, lo que debería ser) corresponde, como lo argumenté en otros textos, a la retórica de la modernidad, la retórica que crea las expectativas de lo que debe ser. Son estas expectativas naturalizadas las que operan en la colonialidad del ser, del sentir (*aesthesis*) y del saber (epistemología). "Como debería ser" es el horizonte trazado por la fe puesta en la marcha hacia adelante; "como debería ser" es precisamente el horizonte de la colonialidad del ser y del sentir. Wilson apunta la barra "/", que divide y une modernidad/colonialidad. "Denial" es la palabra que usa Wilson para referirse a estos fenómenos:

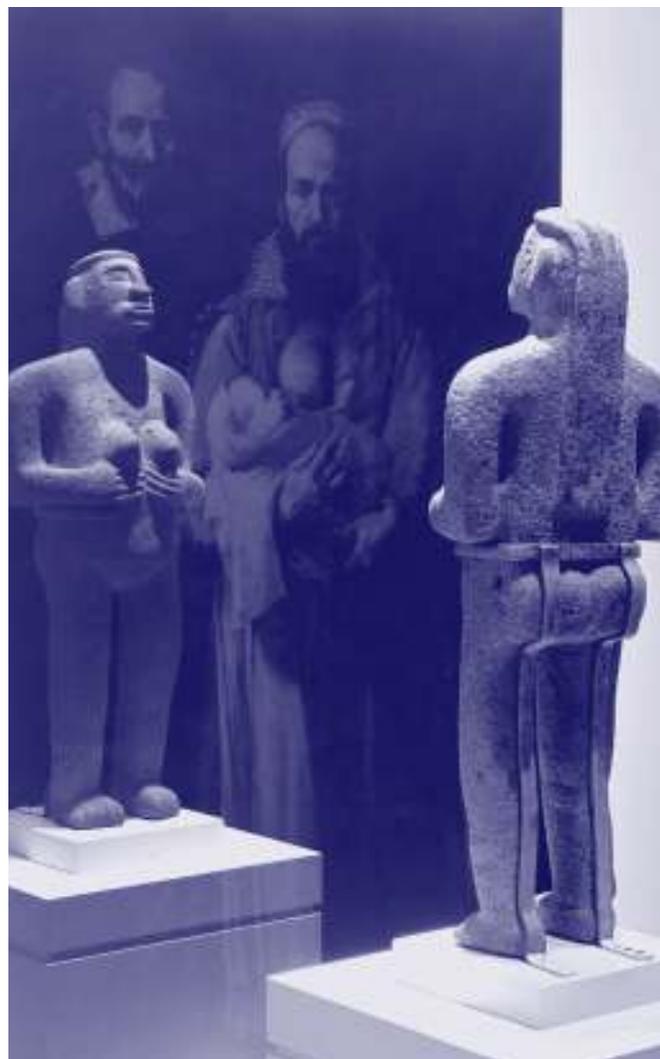
All this denial, all this history of America, all this history of Europe, and the relationship between people is not being talked about. Museums just pretend that we can overlook it, that we can experience "culture" without having those feelings of oppression. This compounds those feelings. That's why I like working in museums, because they're so much of America to me, unconsciously.<sup>6</sup> (King-Hammond, 1994: 29)

Opresión y negación son dos aspectos de la lógica de la colonialidad. El primero opera en la acción de un individuo sobre otro, en relaciones desiguales de poder. El segundo lo hace sobre los individuos, en la manera en que niegan lo que en el fondo saben. Los procesos decoloniales consisten en sacar a ambos de sus lugares reprimidos, mostrando también las características imperiales de la "negación". La opresión y la negación no se limitan al sujeto europeo moderno —el trabajador asalariado de Marx o el sujeto moderno europeo que analizaba Freud. Operan en la opresión racial/colonial, y también en la negación de los sujetos imperiales y coloniales: el negro que quiere ser blanco, y el amo que se niega a ver que

5 "Allá me sentía mal conmigo mismo por la forma en que estaba siendo tratado, y mientras tanto todos actuaban como si no hubiera ningún problema. En el museo, usted está en este ambiente al que se supone que entiende y en el cual se supone que se siente bien. Todos estos 'supuestos' —y la obra de arte está allí, pero también están todas esas cosas de las cuales no se habla porque se refieren al mundo real".

6 "De toda esta negación, de toda esta historia de Estados Unidos, de toda esta historia de Europa, y de la relación entre las personas no se habla. Los museos simplemente pretenden que podemos pasarlo por alto, que podemos experimentar la 'cultura' sin tener esos sentimientos de opresión. Esto compone esos sentimientos. Por eso me gusta trabajar en los museos, porque, para mí, inconscientemente, ellos tienen tanto de Estados Unidos".

► Registro de "Mimesis & Transgression / Mimesis y Transgresión" [S3BM5A], de *Black Mirror / Espejo Negro: Suites Fotográficas*, Pedro Lasch, 2007-2008.



la opresión y explotación de otro ser humano es ética-mente reprobable y humanamente inaceptable. Por estas y otras razones, la obra de Fred Wilson es un constante proceso de decolonización de la *aesthesis*, de las formas de sentir y de saber (teorizar) lo que sentimos.

### III. Desaprender lo aprendido

Al entrar al Nasher Museum de la Duke University en Durham, Carolina del Norte, a ver la instalación *Black Mirror-Espejo Negro* de Pedro Lasch, te encuentras con una escena un tanto sorprendente: todas las estatuillas que al entrar uno presume que son lo que el visitante debe ver, están de espaldas a él. Todas se encuentran frente a un espejo negro, como mirándose en él. Como visitante de la instalación observas la escena, la mirada general de la instalación, puesto que merece ser observada antes de recorrerla pieza por pieza.

Luego te acercas a una composición. Miras el título "Mimesis y transgresión". Te sitúas para observarla:

Miras el frente de la estatua reflejado en el espejo. En ese momento te das cuenta de que hay otras figuras en el espejo, pero que no están reflejadas. Si lo estuvieran, esos personajes deberían estar parados a tu lado. Pero no lo están. Esas figuras están mirando la estatua que se mira en el espejo. Quizás te están mirando también a ti, que estás mirando la estatua y las figuras no reflejadas. Alguien a tu lado dice: "Las figuras en el espejo provienen del cuadro de José Rivera, 'La mujer barbuda' (1631), que se guarda en el Hospital de Tavera, en Toledo, y pertenece a la fundación del Duque de Lerma". "¿Y cómo sabe eso?", preguntas. "Oh, dice la persona a tu lado, soy historiador del arte". La mujer barbuda, piensas tú, a la vez que miras la espalda de la estatua que se refleja en el espejo negro, una figura femenina sin duda. "¿Y la estatuilla?", preguntas. "Ah, eso no lo sé", dice el historiador del arte. "Es una estatuilla de piedra volcánica, una figura femenina erecta. Data de más o menos el año 1000 de la era cristiana, y se guarda en los depósitos del Museo Nasher. Al igual que todas las estatuillas que se muestran aquí, viene del depósito del Museo".



- ◀ Registro de "Language & Opacity / Lenguaje y Opacidad" [S3BM9A], de *Black Mirror / Espejo Negro: Suites Fotográficas*, Pedro Lasch, 2007-2008.
- ▼ Registro de "Liquid Abstraction / Abstracción Líquida" [S2BM1A], de *Black Mirror / Espejo Negro: Suites Fotográficas*, Pedro Lasch, 2007-2008. (vista general de la instalación).



Se dispersan los tres. Caminas hasta la estación siguiente, pensando en la complejidad de la instalación. Pero te das cuenta de que no es una complejidad que pueda explicarse a través de Edgar Morin, o por la pasión geométrica de Edmund Husserl. Lo que parece estar en juego aquí es otra lógica, la lógica del espacio y del tiempo de las civilizaciones mayas y aztecas, enfrentadas a la cosmología hispánica.

Te detienes en la próxima estación. Como siempre lo haces, miras primero el título: "Lenguaje y opacidad". Esta vez miras primero el espejo negro, y ves el retrato de Góngora. Lo recuerdas de la escuela secundaria. Tu maestra tenía un doctorado en el Barroco Hispánico.

"Caramba", murmuras por lo bajo, aquí Góngora está reducido a sus justas y humanas proporciones. Además, enfrentado con sus silencios. Tanto mirar hacia Grecia, exaltar la tradición grecorromana, y Góngora realmente —recuerdas ahora tus lecciones de secundaria—, realmente no supo qué hacer con grandes e iguales civilizaciones, como la azteca y la maya, que sus compatriotas estaban en proceso de destruir. Claro, el pasado maya y azteca no era el suyo. Pero es el nuestro, de todos los que vivimos en América, seamos descendientes de los habitantes originarios, de africanos forzados a radicarse aquí, o de descendencia europea de variadas especies, pero sobre todo

de la costa atlántica, desde la Península Ibérica hasta las islas de Gran Bretaña.

¿Y la estatuilla?, preguntas a la arqueóloga que está a tu lado y que explicó la naturaleza y proveniencia de la figura anterior. "Ah, creo que esta es de la cultura muisca, del la región central de Colombia, fechada también entre 1000 y 1500 de la era cristiana. La figura de la mujer, en la estación anterior, está confeccionada con piedra volcánica. Esta es de cerámica". Miras de nuevo la composición. El brillo naranja de la cerámica, la luminosidad y la alegría, tanto en la espalda como en su imagen en el espejo, frente al grisáceo triste, opaco, deslucido de la cultura del conquistador, convocada por la imagen de Góngora. Piensas también que el barroco de Indias fue un silenciamiento de lo "indígena" y la celebración de España en "Indias". Ahora te das cuenta de por qué la geometría de Husserl y la complejidad de Morin se quedan cortas. Porque se ha invertido el proceso: ya no es Europa construyendo indígenas a partir de grandes civilizaciones, sino la memoria de las civilizaciones que vuelven, afirmándose y reduciendo a su medida la, en aquel momento, emergente civilización europea.

Hay un banco en la sala. Aquel que viste al entrar (véase la vista general de la instalación). Te sientas. Piensas. Abres el catálogo. Lees el texto escrito por Pedro Lasch. Te detienes en el último párrafo:

## Through the Claude Glass and into the Age of Surveillance

The Spanish Colonial works appearing in this installation can be seen as early examples of two key modern and contemporary forms of representation that resemble the obsidian black mirror: the ever-present photographic camera and the “Claude Mirror” of 18th-century Europe. Named for atmospheric painter Claude Lorraine, the “Claude Mirror” was a portable, convex tinted glass or mirror, which painters and photographers used to create their pictures. This optical device marked a shift to a new period, when ritual and magic gave way to scientific illusionism and Colonialist expansion. We no longer use black mirrors to speak with the dead, or to fix a gaze on objects that may last a little longer than we will. Yet little black eyes still hover all around us in the form of cameras placed in many public buildings and outdoor spaces. These black mirrors still act as go-betweens between the present and the absent, the visible and the invisible, the colonizer and the colonized.<sup>7</sup> (Lasch, 2009)

Te das cuenta de que no habías prestado atención al espejo de obsidiana ubicado en el mismo centro de la instalación.<sup>8</sup> Lees que se supone que proviene de la civilización azteca, del tesoro personal de Moctezuma o Moctecuzoma. Pero también hay una historia del espejo de obsidiana en Europa. Su historia recorre la trayectoria de la adivinación a la ciencia. Esto lo habías aprendido en una clase arte, con un profesor al que los estudiantes

### 7 “A través del Espejo Claude y en la Edad de la Vigilancia

Los trabajos coloniales españoles que aparecen en esta instalación pueden ser vistos como ejemplos tempranos de dos formas claves modernas y contemporáneas de representación que se parecen al espejo negro de obsidiana: la omnipresente cámara fotográfica y el ‘Espejo Claude’ de la Europa del siglo XVIII. Nombrado por el pintor atmosférico Claude Lorraine, el ‘Espejo Claude’ era un vidrio o espejo portátil, tinturado y convexo, que pintores y fotógrafos usaban para crear sus cuadros. Este dispositivo óptico marcó un cambio hacia un nuevo periodo, cuando el ritual y la magia le dieron lugar al ilusionismo científico y a la expansión colonialista. Nosotros ya no usamos los espejos negros para hablar con los muertos, o para fijar la mirada en objetos que pueden durar un poco más que nosotros. Pero todavía pequeños ojos negros se mantienen flotando alrededor de nosotros en la forma de cámaras ubicadas en muchos edificios públicos y espacios al aire libre. Estos espejos negros todavía actúan como intermediarios entre el presente y el ausente, lo visible y lo invisible, el colonizador y el colonizado”.

8 “Liquid Abstraction/Abstracción líquida” [S5BM1B], de *Black Mirror/Espejo Negro: The Photographic Suites* (2007-2008), 24x28 pulgadas, impresión Cibachrome. Disponible en <[http://www.espejo-negro.com/images/blackmirrorlarge/35\\_08.05.510.501b.4p.luS.jpg](http://www.espejo-negro.com/images/blackmirrorlarge/35_08.05.510.501b.4p.luS.jpg)>.

llamaban “el loco”, porque sabía y hablaba de cosas de las que nadie hablaba. Ahora te das cuenta de que quienes decían que tu profesor era loco serían las figuras grisáceas detrás del espejo, quienes miraban sin darse cuenta de que eran mirados y siguen siendo mirados todo el tiempo, y que son lentamente reducidos al gris. Esto es quizás lo que quiere decir Lasch en el párrafo, cuando habla de lo visible y lo invisible, del colonizador y del colonizado. En últimas, el espejo de obsidiana es el lugar donde la geografía de la razón se vuelca, es el lugar del *pachakuti* estético-epistémico, piensas, un poco aturdida.

¡Colonizador, colonizado, ah caramba!, te dices. Pues lo que estamos viendo aquí es realmente un acto decolonial, en el mismo museo donde en este mismo momento hay una exhibición, en otras salas, de *El Greco a Velásquez*. Poco a poco te vas dando cuenta de que el arte no tiene mucho que ver con la representación, como aprendiste en la escuela secundaria. Y en el primer año de *collage*. O, mejor aún, que la decolonización de la estética imperial, basada en la representación, consiste en crear y hacer que lo creado no pueda ser cooptado, enflaquecido y achatado mediante el concepto de representación, o la unilateral y limitada concepción de la complejidad de Morin. Una complejidad que, como la geometría de Husserl, desconoce la geometría egipcia y la maya, para dar un par de ejemplos y no hacer la cosa más compleja, invocando la geometría de la civilización china. Esto es pues lo que la colonialidad debe significar (recordabas un taller de hace dos semanas sobre el concepto de colonialidad, del que no habías oído hasta ese momento).

Observando de nuevo la instalación recordaste a Fred Wilson, *Mining the Museum*. Y también unas entrevistas que habías leído. Caías en la cuenta, poco a poco, de que si Wilson opera desde la morada de los afroamericanos, Lasch lo hace desde la aquella de los chicanos y las chicanas o, más general, latinos y latinas. Observas de nuevo la instalación en su totalidad, desde el banco donde estás sentada. Piensas en la estatuilla de la mujer parada frente a la mujer barbuda, y en la brillante y colorida estatuilla de la cultura muisca frente al grisáceo Góngora, y a la transculturación del espejo de obsidiana. Piensas que todo lo aprendido es de poca utilidad para entender a Wilson y a Lasch. Los datos que tenías son útiles, pero la lógica de la comprensión en la que te “educaron” ya no lo es. Llegas así a la conclusión de que era necesario desaprender lo aprendido y volver a reaprender. Quizás esto podría ser una lectura decolonial de la estética, a la vez que las instalaciones son ya estéticas decoloniales.

### III. ¿Estéticas decoloniales en la Europa del Este?

Estabas en el café del Museo cuando se acercó el historiador del arte y se invitó a continuar la conversación. Por alguna razón, dijo, la instalación de Lasch me recuerda las instalaciones de Tanja Ostojic. ¿Quién?, preguntaste. Tanja Ostojic, dijo el historiador del arte extendiendo hacia ti, sobre la mesa, un libro donde aparecía su nombre. Ah, interesante, nunca oí su nombre. Nació en el Belgrado de la ex Yugoslavia, de la generación de Lasch, poco más o poco menos, nacidos ambos en los tempranos setenta. A primera vista resulta extraño relacionar la instalación de un chicano con la de una artista nacida y educada en el Belgrado de la ex Yugoslavia, que ahora reside en Alemania. La razón puede ser, comentaste ya reeducada por Wilson y Lasch, que Lasch es mexicano en Estados Unidos, y Ostojic es también del sur balcánico de Europa, en Alemania. Ah, dijo el historiador, buena observación. La cuestión de la frontera, el significado de la frontera para quienes moran en su exterioridad. ¿Cómo, qué, qué?, preguntaste. Exterioridad, dijo, puesto que ni México ni los Balcanes están fuera de Europa o de Estados Unidos. Están separados por la frontera física, pero existen en el interior del imaginario y de los miedos de los europeos del oeste y de los estadounidenses, principalmente blancos y blancas. Ah, pues, sí, respondiste. ¿Y quién es Ostojic, cuéntame, dijiste en tono curioso, ojeando el libro que te había extendido, *Integration Impossible? The Politics of Migration in the Artwork of Tanja Ostojic* (2009).

Fíjate en la portada, dijo el historiador del arte. Si, ya me fijé, respondiste. Aunque ya era conocida por sus *performances* anteriores (particularmente "I'll Be Your Angel" (Venecia, 2001) y una película en video "Be my guest", también de 2001), el póster, que es ahora la tapa del libro, invadió Europa en el año 2005. La foto de la propia Ostojic es una emulación exacta del cuadro de Gustave Courbet "El origen del mundo" (1866). En el contexto de la inmigración en Europa, una feminista serbia como Ostojic hace patente que las mujeres de la Europa de servicio (los países ex comunistas) son consideradas y aceptadas en la Unión Europea como mujeres de servicio también. Ah, interesante, comentaste.

Más interesante en esta misma onda, dijo el historiador del arte, es el proceso (puesto que *performance* e instalación son palabras que ya no expresan lo que Ostojic hizo) que culminó en relato de imágenes de variada procedencia, agrupada con el título "Looking

for a Husband with EU Passport, 2000-2005". En este proceso entendemos el radicalismo estético, político y filosófico de sus acciones-procesos. Fíjate, dijo, mostrándole la fotografía de la instalación, al final del proceso.

¿Ves, en la pared? Hay una foto de ella desnuda. Pues distribuyó esa foto por Internet y la puso también en la *web*, en la cual solicitaba a los interesados que enviaran su *dossier* con sus calificaciones para el puesto. Recibió, archivó, al final eligió y se casó con un alemán (razón por la cual pienso que está ahora en Alemania), al cabo de tres años se divorció, celebró el divorcio, y todo ello es parte de la instalación con ese nombre, es decir, el proceso-instalación en el cual no sólo se borran los límites entre "el arte y la vida", como se solía decir o, de manera más sofisticada, la *sobreidentificación*, que Marina Gržinić ve en los *performances* de Ostojic, a través de Slavoj Žižek. ¿Cómo es eso de la *sobreidentificación*?, preguntaste. Pues sí, dijo el historiador del arte, Ostojic estaría haciendo visible, poniéndolo en tus propias narices, lo que tú no quieres ver, pero que está ahí. Y lo que tú no quieres ver y que está ahí es lo que te controla. Pues, si sabemos que las mujeres de las márgenes de Europa juegan sus destinos buscando un hombre con pasaporte europeo, pero que lo hacen jugando el juego de la sensualidad, el amor, el romance, Ostojic derriba todo eso y lo hace abierto, distribuyendo una foto desnuda. En vez de jugar al "glamour" y a la sensualidad-sexualidad, lo hace convocando la imagen de una prisionera de guerra, mostrando la imagen de un cuerpo despojado de todo *glamour*. Un cuerpo "desnudo" en el sentido literal de la palabra (Ostojic, 2000-2001).

Ah, comienzo a entender la relación que viste con Lasch, comentaste. Y pensaste, aunque no lo mencionaste, con Wilson también. Digo, no es que en el caso de Lasch la *sobreidentificación* como la explicas sea tan evidente como en Ostojic. Pero Lasch está también haciendo visible lo invisible. Poniendo frente a tus narices la belleza y creatividad de civilizaciones que fueron destruidas en nombre de la civilización y que no queremos ver, o sólo vemos una civilización —la civilización que destruyó a otras y que contó el cuento vendiendo la imagen de procesos civilizatorios. Sí, en eso tienes razón, dijo el historiador del arte. Pues, estaba pensando que en el caso de Lasch (y de Wilson, aunque no lo mencionaste) lo que tenemos son procesos de estéticas decoloniales, ¿pero podríamos hablar de estética decolonial en Ostojic? ¿podríamos ver la Europa del Este como un espacio colonizado, al igual que en las Américas?



▲ Tanja Ostojic: Looking for a Husband with EU Passport, 2000–05, Participatory web project /combined media installation. Installation view, Kunstpavillon Innsbruck, Austria, 2008. Photo: Rupert Larl, copyright: Tanja Ostojic.

Pienso que sí, dijo el historiador del arte. En últimas, la inmigración de América del Sur a Estados Unidos no es muy diferente a la inmigración de la Europa del Sur y del centro a Europa, después de la caída del muro de Berlín. Hay una escuela de pensamiento en América del Sur y en Estados Unidos que distingue entre colonización y colonialidad. En este caso, la colonización se trataría de procesos históricos específicos. En ese sentido, la colonización rusa de Europa central y los Balcanes es diferente en los detalles, pero no en la lógica, a los procesos anteriores y occidentales de colonización. Por otra parte, la “integración” a la Unión Europea de países bajo el control de la Unión Soviética no es sino otra forma más sutil de colonización y de conversión de estos países en lugares de servicio. Creo que es ante esto que responden Ostojic e intelectuales y activistas como Marina Gržinić. ¿Marina Gržinić?, preguntas. Sí, Gržinić es eslovena, y ha colaborado con Ostojic, además de haber escrito sobre su obra.<sup>9</sup>

Ah, entonces Ostojic no es un caso aislado. No, de ninguna manera, es parte de un proceso que comenzó en la ex Yugoslavia después de la caída del muro. Gržinić cuenta y analiza este proceso en un librito importante,

9 Aquí se refiere a *Situated Contemporary Art Practices. Art, Theory and Activism from (the East) of Europe* (2004). También colaboró en la edición de *Integration Impossible?* (2009), y escribió un artículo titulado “Decoloniality of Knowledge”.

donde además analiza la primera obra de Ostojic, de 2001 a 2004. Creo que ahora Gržinić vería en los procesos performativos de Ostojic el aspecto decolonial en la complicada historia de la Europa marginal (esto es, de los países relevantes en el Renacimiento y en la Ilustración).<sup>10</sup> Obviamente no lo eran los países que se desprendieron del imperio austrohúngaro o del sultanato otomano (fundamentalmente los Balcanes), que pasaron a depender de la Unión Soviética, y ahora caen bajo el imperialismo del capital de la Unión Europea.<sup>11</sup>

¿Y a qué se refiere *Integration Impossible?*, el título de este libro? Ah, responde el historiador del arte, es el título de un proceso performativo también. Hay todo un sector del trabajo de Ostojic que entra directamente en el debate sobre inmigración y sobre minorías como los rom. Pero en todo caso, *Integration Impossible* es una serie interactiva de compilaciones performáticas acompañadas de videos e imágenes digitales. Una vez más, son procesos que en algún momento culminan en una suerte de resumen, aunque el resumen no es lo que fueron los procesos que llevaron a él. Fíjate en esta foto:

10 El historiador del arte se refiere al catálogo *No War but Class War!* (2009), escrito con su colaboradora Aina Smid, así como al artículo “Decoloniality of Knowledge”.

11 El historiador quizás no esté al tanto del panel que Gržinić organizó en la conferencia de Transmediale, en Berlín, en febrero de 2009 y que se puede ver en <<http://www.reartikulacija.org/transmediale09.html>>.



▲ Tanja Ostojic: *Integration Impossible*, 2005. Performance with video and digital images projections, followed by integrated discussion (total duration 120 min.) copyright: Tanja Ostojic.

No sé cuál será la ciudad, quizás Londres. Pero ¿ves?, Ostojic está vestida con un atuendo de diseño musulmán, pero con tela de uniforme militar, hoy general, pero originalmente de Estados Unidos. Lleva una máscara, como los zapatistas, pero roja. En el *performance*, en el teatro, se quitará el atuendo de diseño musulmán y tela militar, y quedará con un vestido ajustado rojo, zapatos rojos y la capucha estilo zapatista, roja. ¿Ves el mecanismo de todos los proyectos performativos de Ostojic?: te enfrenta con los fantasmas que no quieres ver y te saca de las identificaciones cómodas (mujer musulmana, militar estadounidense, mujer zapatista vestida de alta costura). Fíjate en esta foto,<sup>12</sup>

Sí, veo, y cada vez me convengo más de que el conector entre Lasch (piensas en Wilson, pero no lo mencionas) y Ostojic consiste en acciones decolonizadoras agarrándose, como podría decirse, de la historia del arte y de los museos, y del teatro. Pero mientras

<sup>12</sup> Ahí la ves: <[http://infant.eunet.yu/infant06/program\\_html/nemoguca\\_integracija\\_en.html](http://infant.eunet.yu/infant06/program_html/nemoguca_integracija_en.html)>.

que artes, museos y teatros fueron codificados en Occidente, en su formación misma como civilización occidental, y como tales estuvieron involucrados, a sabiendas o no, con los proyectos imperiales-coloniales, la decolonización estética es una de las tantas formas de desarmar ese montaje y construir subjetividades decoloniales. Las estéticas decoloniales desplazan las estéticas imperiales, ahora sometidas al mercado y a los valores corporativos.

Pues sí, así es, dice el historiador. Fíjate, lee este párrafo de Ostojic:

*Integration impossible* is an interactive compilation of performances, art actions and documentary that questions EU migration policies and the notion of terrorism. I am familiar with popular border-crossing strategies that migrants have used for decades, and I reuse them as part of my performance. In order to re-claim my own rights that I have been restricted from by current

EU laws, I have explicitly applied strategies of provoking the public with violations of these laws. Broadly, the performance summarizes my experiences and investigations related to the situation of being a woman migrant in France and Germany.<sup>13</sup> (Ostojic y Gržinić (eds.), 2009: 106)

#### IV. Cae el telón

Las instalaciones y procesos performativos que describí en las secciones anteriores son ya construcciones de futuros decoloniales. La crítica y la historiografía del arte que acompañan estos procesos se transforman ellas mismas de crítica a historiografía decolonial. Es más, son las instalaciones y procesos performativos decoloniales los que fuerzan la decolonización de la historia y la crítica de arte, y la construcción de *aesthe-sis* decoloniales. En última instancia, quienes controlan la autoridad (gobiernos, ejércitos, instituciones estatales) y quienes controlan la economía (corporaciones, ejecutivos, creativos de Wall Street) son conscientemente subjetividades imperiales que ya es muy tarde para cambiar. Pero es temprano, muy temprano, para construir futuros globales en los cuales ya no existan las condiciones y las posibilidades para la formación de tales sujetos y subjetividades.

#### Referencias

Cotter, Holland (2004). "Pumping Air Into the Museum, So It's as Big as the World Outside", en *The New York Times*, Art Review, 30 de abril. Disponible en <<http://www.nytimes.com/2004/04/30/arts/art-review-pumping-air-into-the-museum-so-it-s-as-big-as-the-world-outside.html>>.

Gržinić, Marina (2004). *Situated Contemporary Practices. Art, Theory and Activism from (the East of) Europe*. Ljubljana: Collegium Graphicum.

13 "Integración imposible es una recopilación interactiva de *performances*, acciones de arte y documentales que cuestionan las políticas migratorias de la Unión Europea y la noción de terrorismo. Estoy familiarizada con las estrategias populares de cruce de fronteras que los inmigrantes han usado durante décadas, y las reutilizo como parte de mi actuación. Para re-clarar mis propios derechos de los que me he visto restringida por las leyes actuales de la Unión Europea, he aplicado estrategias que explícitamente provocan al público con la violación de estas leyes. Ampliamente, la actuación resume mis experiencias e investigaciones relacionadas con la situación de ser una trabajadora inmigrante en Francia y Alemania".

\_\_\_\_\_ (2009). "Decoloniality of Knowledge", en Tanja Ostojic y Marina Gržinić (eds.), *Integration Impossible? The Politics of Migration in the Artwork of Tanja Ostojic*. Berlín: Argobooks.

Gržinić, Marina y Aina Smid (2009). *No War but ClassWar!*. Disponible en <<http://www.holy-damn-it.org/videos/kuenstler/03grzinic.html>>.

Lasch, Pedro (2009). *Black Mirror/Espejo Negro: The Nasher Museum Installation, the Photographic Suites and the Critical Writings*. Durham: The Franklin Humanities Institute y The Nasher Museum of Art.

Leslie King-Hammond (1994). "A Conversation with Fred Wilson", en Lisa G. Corrin, *Mining the Museum: An Installation by Fred Wilson*. Catálogo con contribuciones de Leslie King-Hammond e Ira Berlin. Baltimore/ Nueva York: The Contemporary y The News Press.

Museum of World Culture (2004). "Exhibition 'Fred Wilson-Site Unseen: Dwellings of the Demons'. The man who excavates in the museums murky corners". Disponible en <[http://www.worldculture.se/smvk/jsp/polo-poly.jsp?d=877&a=4543&l=en\\_US](http://www.worldculture.se/smvk/jsp/polo-poly.jsp?d=877&a=4543&l=en_US)>.

Ostojic, Tanja (2000-2001). "Looking for a Husband with EU Passport, 2000-2005". Disponible en <<http://www.scca.org.mk/capital/projects/tanja/>>.

Ostojic, Tanja y Marina Gržinić (eds.) (2009). *Integration Impossible? The Politics of Migration in the Artwork of Tanja Ostojic*. Berlín: Argobooks. La fotografía de la portada está disponible en <[http://www.argobooks.de/picsaktuelles/integration\\_cover.jpg](http://www.argobooks.de/picsaktuelles/integration_cover.jpg)>.