



Industria de fronteras

Valeria Linera Rodríguez

[Sin personas que necesiten migrar de manera forzada, las fronteras no serían un negocio rentable.]

Industria de fronteras

por Valeria Linera Rodriguez

[TUTORAS]

Elena Fraj, María Ruido.

Industria de fronteras
por Valeria Linera Rodriguez

Tutoras: Elena Fraj y María Ruido

Diseño: Eugenia Salama
Imprenta: taller grafic

Junio, 2022.

Máster en Producción e investigación artística *ProdArt*,
Especialidad Arte y tecnología de la imagen.

Abstract

The world organization in terms of race that began with coloniality, today in Europe is manifested in the strengthening and militarization of its borders and in the outsourcing of its border responsibility to other countries, while continuing with the sale of weapons, attacks, wars, extractivism policies and the depletion of resources in former colony countries. The bodies on which these policies are applied are racialized bodies. *Border Industry* is a visual essay about the relationship between the military industry, the amplification of wars and the migration of entire populations, and the growth of control and surveillance technologies incorporated into the borders of the European Union.

[KEY WORDS]

migration, borders, military industry, coloniality, found footage, visual essay

Sinopsis

La organización mundial en términos de raza que se inicia con la colonialidad, hoy en Europa se manifiesta en el fortalecimiento y militarización de sus fronteras y en la externalización de su responsabilidad fronteriza a otros países, a la vez que continúa con la venta de armas, ataques, guerras y con las políticas extractivistas y de agotamiento de recursos en los países ex colonias. Los cuerpos sobre los que se aplican esas políticas, son los cuerpos racializados. *Industria de Fronteras* es un ensayo visual sobre la relación entre la industria militar, la amplificación de las guerras y la migración de poblaciones enteras, y el crecimiento de las tecnologías de control y vigilancia incorporadas en las fronteras de la Unión Europea.

[PALABRAS CLAVE]

migración, fronteras, industria militar, colonialidad, apropiacionismo, ensayo visual



Índice

- 11** Introducción
- 13** Hipótesis y objetivos de investigación
- 17** Metodología
- 23** Desarrollo conceptual
- 43** Memoria del proyecto

- 57** Discusión crítica y conclusiones
- 65** Bibliografía
- 71** Anexo

*(...) la expresión última de
la soberanía reside ampliamente
en el poder y la capacidad
de decidir quién puede vivir
y quien debe morir.*

Mbembe, 2003



Introducción

A diferencia de otros momentos de grandes movilizaciones de población, en que los relatos se centraban en las diferentes guerras, enfermedades u otras causas que las generaban, hoy nos encontramos con un relato en el que las causas, quedan relegadas a un segundo plano. El relato oficial actual a nivel europeo sobre la migración, es un relato que se plantea, cada vez más, sobre la clasificación de las personas migrantes y refugiadas en términos de *legal* o *ilegal*. Este nombrar a las personas en términos de *ilegalidad*, ha habilitado en los últimos años el crecimiento de la vigilancia, persecución, encarcelamiento y expulsión de personas, se han incorporado políticas que dificultan la obtención de derecho a asilo o refugio, a la vez que se ha multiplicado, en varias veces, el gasto público destinado a la adquisición de material militar y de personal para controlar los accesos en las fronteras.

Harun Farocki planteaba en su trabajo *Eye/Machine III* (2003) que con la alta precisión en la tecnología militar utilizada, sobre todo, a partir de la guerra del Golfo en 1991, proporcionada por las *imágenes operativas*, se necesitaban menos artefactos explosivos para alcanzar cada objetivo, y por lo tanto, un cambio en la economía de esa industria que requería crear nuevos mercados. Desde una propuesta de ensayo visual y apropiacionismo, *Industria de fronteras* aborda cómo las fronteras se han convertido en los últimos años en un nuevo mercado rentable para las empresas proveedoras de armamento militar, cuáles son los cuerpos sobre los que se aplica esa tecnología y como la externalización de las fronteras desde la Unión Europea se ha convertido en una nueva forma de colonialidad.

¿Cómo mostrar la violencia explícita de esta industria, comunicarla, sin reproducirla?



Hipótesis y objetivos

[HIPÓTESIS]

H1 El *modo* de mostrar imágenes que contienen escenas de violencia puede funcionar como un repetidor de la violencia o su contrario.

[PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN]

¿De qué manera trabajar las imágenes que incluyen escenas de violencia sin reproducir su mensaje y, a su vez, sin que se produzca un silenciamiento sobre el hecho en sí?

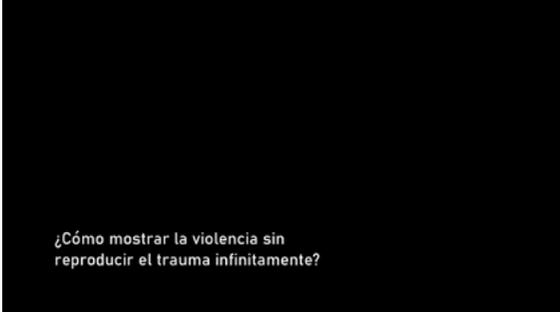
[OBJETIVOS]

- Proponer un contexto teórico que aborde la migración desde una perspectiva decolonial.
- Presentar un contexto teórico que recopile las principales aportaciones sobre el uso de imágenes que contienen escenas de violencia.
- Plantear un contexto de prácticas artísticas que hayan trabajado sobre la relación entre imagen y contextos militares.
- Proponer una contextualización de prácticas documentales en el ámbito artístico dentro de las cuales se aborde la migración.
- Reconocer los principales recursos utilizados en las producciones artísticas para mostrar la violencia que se produce en los entornos militares.

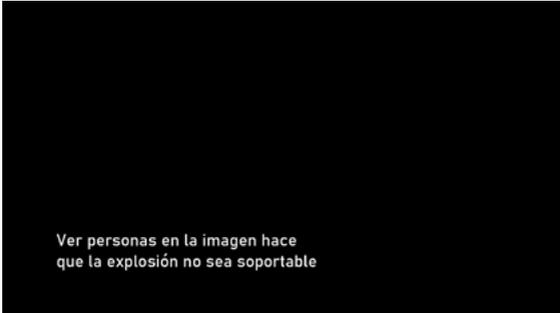
→ Generar un ensayo visual que aborde la relación entre crecimiento de la industria militar y la vigilancia y control de fronteras, la intensificación de los conflictos en oriente medio y el norte de África y porque son los cuerpos racializados sobre los que se aplican esas tecnologías.

[OBJETIVOS DIRECTOS]

- Identificar las noticias en los medios de comunicación sobre migración, en qué términos se nombra y como esto se ha ido modificando a lo largo de los años.
- Considerar que imágenes son mostradas por los medios de comunicación sobre la migración.
- Analizar cuáles son los intereses económicos relacionados con las tareas de vigilancia y seguridad de fronteras, que empresas están involucradas y cuál es el gasto público destinado a ello.
- Mostrar las imágenes y relatos que utilizan la industria militar para la promoción de su material militar, de control y vigilancia.



¿Cómo mostrar la violencia sin
reproducir el trauma infinitamente?



Ver personas en la imagen hace
que la explosión no sea soportable



Metodología

El punto de partida para este trabajo fue la búsqueda de información sobre la situación en la frontera Sur a través del colectivo *Caminando Fronteras*¹. A partir de este primer contacto, entro en contacto con informes realizados desde otras organizaciones como *Stopwapenhandel*, *Statewatch*, *TNI*, entre otras, sobre la relación entre las empresas dedicadas al control y vigilancia de fronteras y la industria militar. Desde la toma de este conocimiento, decido centrar el trabajo alrededor de esta temática.

Para desarrollarlo, propongo una metodología interdisciplinar, tomando la línea de trabajo propuesta por Mieke Bal sobre *análisis cultural*, que mezcla conceptos de la antropología, de los estudios culturales, de la filosofía y de la práctica artística y documental en el medio audiovisual. En su libro *Conceptos viajeros en las Humanidades: una guía de viaje* (2002), Bal escribe: *El cambio de metodología que propongo se basa en una relación particular entre sujeto y objeto, una relación que no se conforma en función de la oposición vertical y binaria entre los dos, sino que tiene como modelo la interacción, en el sentido que tiene el término en interactividad. Gracias a esta potencial interactividad y no a una obsesión por el uso correcto de las palabras, tomarse en serio los conceptos resulta provechoso para todos los campos académicos.* (Bal, 2002, p. 37)

Desde la antropología, y a través del trabajo de Rita Segato, tomo en particular el concepto de *pedagogías de la crueldad*, en el que plantea el uso de *la violencia como mensaje*², y se pone en relación con la industria militar y el entrenamiento a militares, y con el tratamiento cada vez más *deshumanizado* sobre el colectivo de personas migrantes y racializadas. También he rea-

① *Caminando fronteras* es un colectivo de defensa de los derechos de las personas y comunidades migrantes. Nacido en el año 2002, fruto de la sinergia y el encuentro de diversos defensores y defensoras de Derechos Humanos situados en diferentes territorios de la Frontera Occidental Euroafricana.

② En *Estructuras elementales de la violencia*, 2010 y *Contra-pedagogías de la crueldad*, 2018.

lizado una revisión bibliográfica sobre las discusiones en torno al *sentido político de las imágenes*, como es el trabajo de Jacques Rancière, *El espectador emancipado* (2010) y el concepto operatividad de las imágenes de Harun Farocki tomado del libro *Desconfiar de las imágenes* (2013). Desde esta perspectiva, analizo los trabajos realizados por Harun Farocki, *Fuego inextinguible* (1969), *Eyes Machine III* (2003) y *Serious Games* (2009-2010); *La Batalla de Argelia de Gillo Pontecorvo* (1966), *Escuadrones de la muerte. La escuela francesa*, de Marie-Monique Robin (2003) y también el trabajo de Abu Ali / Toni Serra *Archivos Babilonia* (2005).

También se suman los puntos de vista de los trabajos de Hito Steyerl *Dancing Mania XR* y *Leonardo's Submarine* (2020), y de María Ruido *Electroclass* (2011) y *L'oeil Imperatif* (2015), así como el trabajo de Sally Fenaux Barleycorn, *Unburied* (2019). Lo que se plantea en este apartado es otro enfoque para realizar el análisis. Estos trabajos se desarrollan con la intención de pensar y construir nuevos imaginarios. La propuesta de *Contra-pedagogías de la crueldad* (2018), también de Rita Segato, es tomada para desarrollar este apartado.

El proceso de creación comienza al realizar una recopilación de prensa escrita sobre migración dentro del territorio del Reino de España desde el año 2013 a 2021, y de informes de asociaciones y organizaciones sobre migración e industria militar, como *Caminando Fronteras*, *Stop Wapenhandel*, *Statewatch*, *Transnational Institut (TNI)*. También de organizaciones gubernamentales como el *Consejo de Derechos Humanos de Naciones Unidas* y de CEAR *Comisión española de ayuda al refugiado*. El análisis de este material se hace centrándome en las causas que provocan la migración de poblaciones enteras, en cuál es el relato oficial en la prensa sobre la migración, cuáles son las políticas que se ponen en funcionamiento a partir de esto, y cuál es la relación con la industria militar. A partir de este material, comienzo la escritura del guion. La narrativa gira en torno a la idea de nombrar

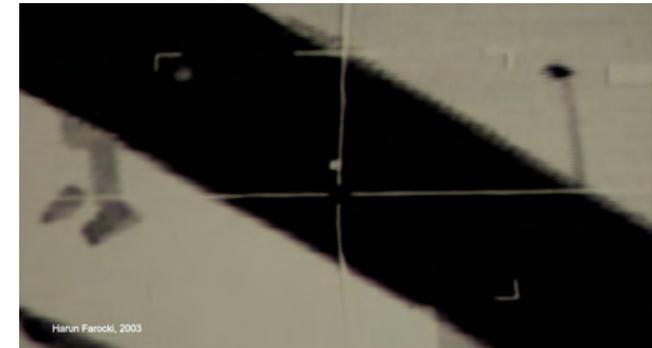
a las empresas de armamento, de control y seguridad, y en el aspecto económico de la militarización de las fronteras, en vez de centrarse en las personas y cuerpos sobre los que se ejercen esas tecnologías.

Para la formalización he utilizado la técnica de *apropiacionismo* y el formato *ensayo visual*. Parto de esta concepción siguiendo a Antonio Weinrichter, que entiende por trabajo *ensayístico* cuando la obra *no propone una mera representación del mundo histórico sino una reflexión sobre el mismo, creando por el camino su propio objeto y, continúa, privilegia la presencia de una subjetividad pensante (debe existir una voz reconocible) y emplea una mezcla de materiales y recursos heterogéneos (comentario, metraje de archivo, entrevistas, intervención del autor) que acaban creando una forma propia*. En este sentido, dice, *es la forma la que engendra el tema, que sólo existe en los confines del propio film-ensayo, y por una sola vez. Es por eso por lo que puede hablarse de una "forma que piensa"* (Weinrichter, 2007, p. 14). En una conferencia realizada en el CCCB en el año 2005, Weinrichter refiere a la relación entre apropiacionismo -found footage- y ensayo visual: *El montaje, dice Godard, es la forma natural que tiene el cine (y, añade, sólo el cine) para pensar; Y como ya teorizó Benjamin (...) el principio del montaje se hace, por fuerza, más efectivo en el remontaje de fragmentos ajenos, como el que practica el found footage: al re-mirar una imagen fuera de contexto se impone una reflexión sobre esa distancia (entre el sentido original y el que adquiere en su nuevo contexto) que a menudo no necesita de la voz, como en el ensayo ortodoxo. El alemán Harun Farocki ya declaró hace tiempo que "Uno no necesita buscar imágenes nuevas, imágenes nunca vistas antes, lo que debe hacer es utilizar las imágenes existentes de tal forma que se conviertan en nuevas"*. (Weinrichter, 2005)

Lo que planteo, entonces, es un trabajo basado principalmente en la búsqueda y análisis de archivos audiovisuales, tanto de trabajos del campo artístico y documental, como de material de

cadenas de televisión, y también, en la compilación de videos promocionales de la industria militar y de la *Agencia Europea de la Guardia de Fronteras y Costas Frontex*. Me he servido de herramientas de búsqueda, descarga de archivos, y grabación de pantallas.

En este sentido, siguiendo lo que Benjamin Buchloh propone, en este trabajo, *los métodos empleados, apropiación, vaciado de la imagen confiscada, elaboración de un segundo texto que duplica o se superpone al texto visual previo- permiten reconocer su carácter alegórico.* (Buchloh, 1982, p. 93)





Desarrollo conceptual

[CONTEXTUALIZACIÓN]

La formación de lo que hoy conocemos como Unión Europea, comienza en el año 1957, con el establecimiento de la Comunidad Económica Europea (CEE), y la Comunidad Europea de la Energía Atómica (Euratom), pasando por otros acuerdos, adhesiones, la formación del Primer Parlamento Europeo en 1979, la aprobación del Acta Única Europea en 1986, hasta llegar al 1 de noviembre de 1993, en que, con el Tratado de Maastricht, se hizo efectiva la creación de la Unión Europea, y a partir de la cual, en 1995, entró en vigor el *Acuerdo de Schengen*³. El *Acuerdo de Schengen*, trata fundamentalmente la supresión de los controles en las fronteras comunes entre los Estados miembros de la UE, actualmente 27, para conseguir la libre circulación de las personas de los estados miembros, mercancías y servicios, así como el establecimiento de medidas de colaboración policial y judicial y armonización de legislaciones en materia de visados, estupefacientes, armas y explosivos. A los efectos de interpretación del contenido del *Tratado de Schengen*, se entiende por: *Fronteras interiores*: las fronteras terrestres comunes de las partes contratantes. También los aeropuertos, para vuelos interiores, y puertos en lo referente a enlaces regulares entre dichas partes. *Fronteras exteriores*: las fronteras terrestres, marítimas y los aeropuertos, siempre que no sean fronteras interiores. *Vuelo interior*: vuelo con procedencia o destino en los territorios de las partes contratantes. *Tercer Estado*: todo Estado que no sea parte contratante. *Extranjero*: toda persona que no sea nacional de los Estados miembros de las comunidades europeas. *Paso fronterizo*: todo paso autorizado por las autoridades competentes para cruzar las fronteras exteriores.⁴

③

Ver en <http://www.interior.gob.es/web/servicios-al-ciudadano/extranjeria/acuerdo-de-schengen>

④

ibid.

⑤

En los medios de comunicación puede verse como se instala esta narrativa desde 2015. En el caso de España, en la prensa escrita de los periódicos El País, La Vanguardia, o canales de televisión TVE, Teletcinco, TV3, entre otros.

⑥

(Checoslovaquia 1944/Berlín 2014)
Fue un cineasta, realizador de televisión y videodocumentalista alemán. Entre 1974 y 1984 fue redactor de la célebre revista de cine Filmkritik y perteneció al Nuevo Cine Alemán. De 1993 a 1999 enseñó en la Universidad de California (Berkeley). Desde 1966 hizo más de 100 producciones para televisión y cine. A partir de 1990 crea e instala exposiciones en grupo e individuales en museos y galerías. Del 2006 al 2011 fue profesor de la Academia de Bellas Artes en Viena. (en www.cccb.org)

Desde 2015 aparece un nuevo fenómeno *La crisis migratoria en Europa*, llamada también *crisis migratoria en el Mediterráneo*, o *crisis de refugiados en Europa*.⁵ El concepto de *crisis* se instala. Los relatos y el modo de nombrar la migración ha cambiado desde entonces, así como los intereses que se entrelazan a su alrededor. Junto a la llamada *crisis*, se instalan también en los medios los términos *legalidad* o *ilegalidad* para clasificar a las y los individuos que llegan y están en territorio europeo. Esta situación justificó la creación y remodelación de *La Agencia Europea de la Guardia de Fronteras y Costas*, *Frontex* (de fronteras exteriores), que es un sistema de gestión y control fronterizo dedicado al área europea sujeta al *Acuerdo de Schengen*. *Frontex* se creó en 2004. En 2016, el órgano se modernizó para convertirse en la Agencia Europea de la Guardia de Fronteras y Costas, y se ampliaron sus competencias. Esta modificación se produjo a través de grupos de presión presididos por miembros de algunas de las mayores empresas fabricantes de armas y de sistemas de vigilancia y control como *Thales Group*, *Leonardo S.p.A.* (ex *Finmeccanica*), *Airbus*, *Indra* y *Safran*.

Pedagogías de la separación

Esta imagen nos sitúa sobre la tecnología que funciona actualmente en las zonas de frontera, tecnología de vigilancia para controlar la migración. Esta imagen sitúa la mirada en una nueva perspectiva. Frente a las imágenes del siglo anterior, hoy se cuenta con imágenes realizadas desde drones, helicópteros o aviones que producen una perspectiva cenital. Esta imagen no es lo que Harun Farocki⁶ llama una imagen operativa. Ser un plano cenital no la convierte en una imagen operativa. Sobre las imágenes operativas escribe Farocki: *A partir de mi primer trabajo sobre el tema llamé "imágenes operativas" a estas imágenes que no están hechas para entretener ni para informar (Ojo/Máquina, Berlín, 2001). Imágenes que no buscan simplemente*



Massimo Sestini, 2014, Diario ABC



Ausweg: From the Bomb's Point of View,
H. Farocki, 2005, © Harun Farocki GbR.



Eyes Machine III, H. Farocki, 2003, Arxiu Xcèntric

reproducir algo, sino que son más bien parte de una operación. (Farocki, 2013, p. 153)

A través de su prólogo en el libro *Desconfiar de las imágenes* (Farocki, 2013), *Didi-Huberman* (Francia, 1953) se refiere a los interrogantes con los que el cineasta trabaja: *Farocki fórmula incansablemente la misma pregunta terrible (...): ¿por qué, de qué manera y cómo es que la producción de imágenes participa de la destrucción de los seres humanos?* (Farocki, 2013, p. 28).

El trabajo *Eyes Machine* (2001-2003), se centra en las imágenes de la Guerra del Golfo de 1991, y en el giro que supuso la primera guerra grabada y retransmitida, casi en directo. Este trabajo que realiza Farocki, incluye imágenes tomadas desde drones, helicópteros, aviones que vigilaban la zona de conflicto, y también imágenes grabadas con cámaras colocadas en los mismos proyectiles, llamados proyectiles inteligentes, y que transmitían en directo hasta el momento de explotar, por lo que se las llamó las cámaras Kamikaze, o bombas filmadoras, como las llamó *Theweleit*. (Farocki, 2013, p. 150). Farocki aborda varias capas de reflexión, como es la distancia entre quién activa la detonación y la bomba en sí, distancia que es permitida gracias a la tecnología de las cámaras, drones, satélites, que realizan un reconocimiento de los terrenos y envían la información a un centro de operaciones *deslocalizado* desde donde se activan las detonaciones. También la invisibilidad de los cadáveres que esas detonaciones producen. Farocki afirma a propósito de las imágenes del golfo: *las imágenes operativas de la Guerra del Golfo de 1991, esas imágenes sin personas, fueron más que una mera propaganda para silenciar a los 200.000 muertos de esa guerra, a pesar de las rígidas medidas de censura. Surgieron del espíritu de una utopía bélica que no tiene en cuenta a los humanos y que los acepta como víctimas con condescendencia o incluso con cierta desaprobación.* (Farocki, 2013, p. 30)

⑦

(Farocki, Eyes Machine
I II III, 2001-2003)

En las tres partes en que se divide el proyecto *Eyes Machine*, estas imágenes de tecnología y uso militar son puestas en relación con otras prácticas, como la medicina, la industria, o la robótica, y resalta cómo las tecnologías de imagen militar se abren paso en la vida civil. Se puede leer en los videos: *Estas imágenes carecen de intención social (...) Las cámaras capturan la placa enrollada que brilla intensamente mientras pasa disparada (...) Dado que las máquinas ahora tienen cámaras-ojos, apenas se necesitan trabajadores humanos para equiparlas.*⁷ Farocki remarca la disociación que se produce con la introducción de las cámaras ojos: una separación entre la producción material y las personas que la organizan y la ponen en marcha. Esta *disociación* es aplicada en la guerra del Golfo que se muestra en la *espectacularidad debordiana* de los estallidos y las explosiones, y que en cambio no registra las muertes que genera. Y que es también aplicada en los videos promocionales de las empresas de armamentos que enseñan el material militar con la explicación detallada de sus características, pero sin mencionar el genocidio que produce. ¿Cuál es la *pedagogía* que se pone en funcionamiento?

Rita Segato aborda el análisis de cómo se construyen esos cuerpos entrenados para matar. Segato aborda el tema después de realizar un análisis en las cárceles de Brasil sobre violaciones y también de su trabajo *Las estructuras elementales de la violencia* (2010) sobre los femicidios de Ciudad Juárez en México, proponiendo el término pedagogías de la crueldad: *Llamo pedagogías de la crueldad a todos los actos y prácticas que enseñan, habitúan y programan a los sujetos a transmutar lo vivo y su vitalidad en cosas. En ese sentido, esta pedagogía enseña algo que va mucho más allá de matar, enseña a matar de una muerte desritualizada, de una muerte que deja apenas residuos en el lugar del difunto.* (Segato, 2018, p. 142)

El trabajo de Harun Farocki *Serious games I-IV* (2009-2010) muestra el uso de los video juegos como elemento pedagógico,



Serious Games, H. Farocki 2009/2010, © Harun Farocki GbR

dentro de las fuerzas armadas, para practicar invasiones, ataques, u otras misiones. En él explora cómo el ejército estadounidense emplea la tecnología de los videojuegos para entrenar a las tropas para la guerra y, a la vez, para tratar las secuelas de la guerra, el trastorno de estrés postraumático, es decir, la similitud con que se entrena para la guerra que como se tratan sus secuelas, es a través de la realidad virtual, muy alejada de la vida.

El uso de las imágenes

Cuando Harun Farocki en su trabajo *Fuego Inextinguible* (1969) reflexiona sobre cómo mostrar el efecto del napalm en la carne humana, prioriza la necesidad de mantener la atención del público en vez de enseñar el horror que en la realidad produce una quemadura tal, lo que generaría, posiblemente, que el público necesitara desviar la mirada. Prioriza hacer una aproximación y nombrar la inexactitud de lo que se enseña, antes que perder la atención conseguida hasta ese momento. Da la información básica para que los espectadores, puedan imaginar la envergadura de lo que debe suponer una quemadura por napalm, y es en esa comparación, que la imagen de quemadura por un cigarrillo es aceptable a la mirada y a la comprensión.

¿Es también esa lógica la que se usó en la guerra del golfo, o mejor dicho, a partir de la Guerra del Golfo, al enseñar las detonaciones, las explosiones pero no enseñar el genocidio que generaban? Mientras en el caso de Farocki el desarrollo del trabajo se centra en mantener la atención del público para hacer soportable y asumible la realidad, o al menos una aproximación de ella, en el caso de la guerra del golfo, el objetivo es el contrario, justamente el de ocultarla. Rancière, en su libro *El espectador emancipado*, se pregunta: *¿Qué es lo que vuelve intolerable una imagen? En principio la cuestión parece preguntar tan sólo cuáles son los rasgos que nos vuelven incapaces de mirar una imagen sin experimentar dolor o indignación. Pero una se-*

gunda pregunta aparece enseguida envuelta en la primera: ¿es tolerable hacer y proponer a la vista de las otras y los otros tales imágenes? (Rancière, 2010, p. 85). A lo que se puede sumar otra pregunta: ¿cómo mostrar y denunciar los abusos y la violencia sin repetirla y a la vez sin silenciarla?

La Batalla de Argelia, película de 1966 realizada por Gillo Pontecorvo, retrata la guerra de Independencia de Argelia, entre 1954 y 1962, que tuvo como resultado su Independencia respecto de Francia. Esta película fue filmada para denunciar el modo en que Francia organizó su ofensiva a través de la teoría (pero sobre todo su práctica) *de la guerra revolucionaria*. También llamada *guerra subversiva*⁸ o teoría *Lacheroy*, apellido de quien la crea a partir de la derrota de Francia en Indochina, se pone en práctica en la guerra de Argelia. La *teoría de la guerra revolucionaria* lo que busca es desactivar la conexión entre sociedad civil y, en el caso de Argelia, el frente de Liberación Nacional. El método que utiliza es el secuestro, tortura, violación, asesinato y desaparición de personas de la sociedad civil y el robo de los bienes materiales e inmuebles que le pertenecían a esas personas.

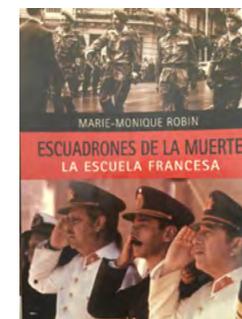
Sin embargo, pese a que responden a una intención de denuncia, esas imágenes se utilizaron como material instructivo en las FFAA argentinas, entre otros países de América latina, durante la década del '70. La logística que se utilizó durante la dictadura militar de 1976 en argentina, para el secuestro, violación, tortura, asesinato y desaparición de personas, así como el sistema de los vuelos de la muerte que fue utilizado para arrojar los cuerpos al río de la plata, el mar argentino o el delta entrerriano, fue el utilizado en la guerra de Argelia y enseñado en argentina en los cursos de instrucción militar, en parte, a través de las imágenes de *La Batalla de Argel*. La escuela francesa de guerra se instaló en Argentina en 1959, y con una formación de 17 años, el Estado (de facto) Argentino secuestró, torturó, asesinó y desapareció a 30 mil personas e intentó desarticular cualquier organización contraria al modelo neoliberal. Las imágenes de la película *La*

⁸ Charles Lacheroy explica la teoría en la entrevista que Marie-Monique Robin le hace en el documental *Escuadrones de la Muerte. La Escuela Francesa de 2003*.

Batalla de Argelia, planteada inicialmente como un trabajo de denuncia del horror con qué se había actuado en esa guerra, operaron cómo material pedagógico y repetidoras del horror. ¿Cómo trabajar entonces con las imágenes?, ¿de qué manera mostrar el horror sin colaborar con él y reproducirlo?

Marie-Monique Robin, periodista y documentalista francesa realiza el documental *Escuadrones de la Muerte. La Escuela Francesa* en 2003, en el que hace un análisis de la participación de la Escuela francesa de guerra en las dictaduras de América Latina, y se centra, sobre todo, en la relación con Argentina y la dictadura militar ocurrida entre 1976-1983. El documental presenta, por un lado, reportajes a militares involucrados en la Batalla de Argelia, como en la formación de militares en Latinoamérica. Aparecen, entre muchos otros, los militares franceses Charles Lacheroy quién desarrolla la teoría de la guerra revolucionaria, Paul Aussaresses que se encarga de las formaciones de esta teoría en América Latina, es decir de ponerla en práctica, el militar argentino Alcides López –Aufranc que fue el director de esas formaciones en Argentina. En las entrevistas estos militares se reafirman en sus papeles como ideólogos y partícipes del genocidio causado tanto en Argelia como en América Latina.

El documental incluye también algunas imágenes de la película de Gillo Pontecorvo, *La Batalla de Argelia*, pero los horrores que se produjeron a través de esas enseñanzas son narradas por personas críticas a esos métodos: se trata de cadetes argentinos que se retiran de la formación militar en el momento en que comprenden, a través de esas imágenes y la práctica de las técnicas de tortura sobre sus propios cuerpos, cómo se iba a actuar contra la sociedad civil. Si bien se escuchan los testimonios de militares partícipes de la guerra de Argelia, el hecho de incluir otras miradas críticas genera un trabajo que no puede ser utilizado en su totalidad como un repetidor del terrorismo de estado. Puede decirse que el contraste entre los testimonios reduce su posibilidad de repetidora.



Escuadrones de la Muerte. La Escuela Francesa, Marie-Monique Robin, 2003, Cartel.



Fuego inextinguible, H. Farocki, 1969, Forograma



La Batalla de Argelia Gillo Pontecorvo, 1966, Fotograma



Archivos Babilonia, Toni Serra y Joan Leandre, 2005.

El trabajo *Archivos Babilonia* de Toni Serra y Joan Leandre (2005) reúne vídeos *Promocionales de Aviación Civil y Militar. Clips de Reclutamiento Militar*.⁹ Los autores de esta compilación de vídeos realizan el trabajo para ser mostrado en un contexto relacionado con las prácticas artísticas y documentales, como los archivos Hamacaonline y OVNI, donde está disponible de libre acceso. En este caso, el movimiento es en el sentido opuesto. Mientras en el caso de *La Batalla de Argelia* las imágenes pasan de un contexto crítico a un contexto militar, y, en ese contexto son utilizadas como elemento instructivo para aplicar el terrorismo de estado, en el caso de los archivos *Babilonia*, el material creado con fines instructivos por las academias militares es pasado a un contexto de prácticas artísticas con la posibilidad de convertirse en un material que habilite una mirada crítica. En este sentido, ¿la imagen cambiada de contexto cumple ya por ello con un efecto crítico y evidencia la estructura imperialista, neoliberal y colonial que es base de las intervenciones militares retratadas en las imágenes?

Volviendo a Jacques Rancière y su libro *El espectador emancipado*, allí hace referencia a un trabajo de Marta Rosler, *Balloons*, (1967-72) en el que, usando la técnica del collage, monta una imagen de un hombre con un niño muerto en brazos, ambos vietnamitas, en un lujoso apartamento de estilo norteamericano. En referencia a este trabajo, Rancière escribe: *Para que la imagen produzca su efecto político, el espectador debe estar convencido ya de que aquello que ella muestra es el imperialismo norteamericano y no la locura de los hombres en general. También debe estar convencido de que él mismo es culpable de compartir la prosperidad basada en la explotación imperialista del mundo. Y él debe también sentirse culpable de estar allí sin hacer nada, mirando esas imágenes de dolor y muerte en lugar de luchar contra las potencias responsables de ellas.* (Rancière, 2010, p. 87). Centrándonos en lo que refiere al hecho de que le espectador debe estar convencido de cuál es la perspectiva

⑨

Descripción completa: *Arqueología Mediática*. 2003 Barcelona. Documentos procedentes de las oscuras mentes del Imperio. Capítulos: *Go Army*. *Digital Euphoria*. *Air .corp .mil*. *Post 11th Sept*. *Los orígenes del New World Order*. *Promocionales de Aviación Civil y Militar*. *Clips de Reclutamiento Militar*. *Euforia Digital: del folclor de los pioneros al "Bringing Terror to the Terrorists"*. Discursos inaugurales de la nueva era post 11 de septiembre. Extraída del portal web <https://al-barzaj.net/>.

desde la cual se hace la crítica para que esta funcione, lo que se propone entonces es una *contextualización rigurosa* de las imágenes, en la cual la perspectiva crítica no quede al azar sino que se presente de manera directa, es decir, que aborde las diferentes capas de análisis que están implícitas.

Desactivar la separación

*Porque, en el fondo,
¿en qué consiste el feminismo?
En mi comunicación con otras mu-
jeres, eso es lo primero.
Escuchar a otras mujeres,
hablar con ellas...
Seyrig, 1961*

El trabajo de Hito Steyerl, *Dancing Mania, XR* (2020), recrea la psicosis de masas de la Edad Media conocida como St. Johns o La danza de Vitus, donde la gente bailaba hasta morir. En este trabajo en formato video-game que presenta Steyerl, son policías y otros personajes vestidos como grupos de seguridad con la palabra *people* - persona - en la espalda, quienes sufren la psicosis de la danza.

El baile se genera sobre la base de información y datos estadísticos que le jugador puede aumentar o disminuir. Se trata de parámetros que afectan, regulan y trastocan la sociedad y el comportamiento humano, como, por ejemplo, el número de negadores de la pandemia, patrullas policiales autónomas, manifestaciones, teorías de conspiración, etc. Los personajes, con trajes de policías, hombres, cis, blancos, comienzan a moverse de a poco. En primer lugar los brazos toman una oposición cruzada en la espalda, que permanece todo el tiempo, y a partir de allí empiezan a bailar al ritmo de la música. Las piernas se mue-



Dancing Mania XR, 2020, Hito Steyerl, kunstsammlung.de



ElectroClass, 2011, María Ruido, Fotografías

ven metódicamente de un pie al otro, con saltos cortos mientras el torso se balancea hacia atrás, hacia adelante o hacia los lados. Aparecen otros personajes con uniforme militar y cascos azules, sus rostros, única parte de piel que se ve sin ropa, también es azul. Estos llevan escrita la palabra *people* en la espalda. Sus brazos no están cruzados por detrás sino que se mantienen abiertos hacia los lados. El codo derecho se mueve de manera forzada, con rotaciones imposibles. A medida que el tiempo avanza los cuerpos empiezan a dibujar unas líneas azules y rojas, líneas delgadas, múltiples, que se despliegan sobre el propio cuerpo y también se proyectan sobre el espacio y los cuerpos de los otros personajes. Estas líneas y fragmentos de color rojo, azul y también verde, comienzan a desdibujar la forma de los cuerpos, hasta hacerlos desaparecer.

Dentro del proyecto *Dancing Mania XR* de Steyerl, se encuentra un trabajo de video interactivo a 360°, *Leonardo's submarine*, que relaciona los dibujos y trabajos en el diseño de máquinas de guerra del artista italiano Leonardo da Vinci, con el nombre que adoptó una de las mayores empresas de armamento de Europa, que pasó de llamarse *Finmeccanica* a llamarse *Leonardo*. Dentro de este trabajo, Steyerl propone la creación de un radar supersónico que ahuyente y mantenga alejados a los comerciantes de armas.

Así como en *Serious games* Farocki analiza y muestra el uso del video-game como material pedagógico dentro de las fuerzas armadas, el trabajo de Hito Steyerl propone, también dentro del formato de *video-game* nuevos imaginarios, en forma de tentativa, y que funcionan como puntos de fuga. Surge una pregunta a partir de este juego, que tiene urgencia y se aborda también desde algunos feminismos como es en el caso de Rita Segato y las *Contra-pedagogías de la crueldad*, o en el caso de Ruth Gilmore¹⁰ y Angela Davis¹¹, y sus trabajos sobre *abolitionismo carcelario*¹². Esta pregunta podría formularse como ¿de qué manera desactivar esos cuerpos entrenados para matar? Des-

¹⁰ Ver el trabajo de Ruth Gilmore *Geografía abolicionista y el problema de la inocencia* de 2018.

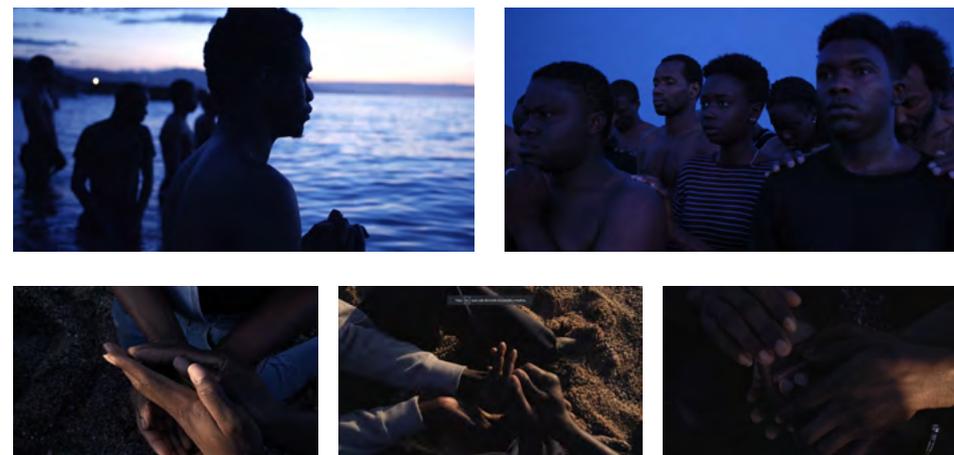
¹¹ Ver el trabajo de Angela Davis *¿Son obsoletas las prisiones?* de 2017.

¹² El abolicionismo carcelario que trabajan tanto Gilmore como Davis no debe confundirse con el movimiento por el abolicionismo del trabajo sexual.

de esta inversión en la perspectiva y volviendo a las imágenes, ¿de qué manera las imágenes pueden colaborar para desactivar esas pedagogías de la separación?

Desde otra perspectiva, el trabajo de María Ruido *ElectroClass* (2011), propone el desmontaje de un relato, en este caso en relación con la ciudad de Bilbao y el relato oficial que se hizo sobre la transformación de esa ciudad, es decir analiza *la operatividad del relato* de la TV. En este trabajo, que es además un ensayo visual feminista, también aborda la utilización del recurso del *contra-plano*. Luego de mostrar una imagen del puerto de Bilbao, en el que un trabajador limpiando la zona en transformación, en voz en off nos dice: *este es el contra-plano*, y lo que se muestra es la imagen de una sala de reuniones de una institución gubernamental. Lo que muestra Ruido en ese trabajo es el entramado político, empresarial y comunicacional que realiza esa transformación. En este sentido, la propuesta de Ruido es un análisis riguroso de la situación que presenta y cuáles son las lógicas sobre las que se *presenta* una realidad.

Como contra punto de los trabajos citados anteriormente, Sally Fenaux Barleycorn, *Unburied* (2019)¹³ muestra un ritual dedicado a todas las personas fallecidas en el mediterráneo sin ser enterradas. Las muertes en el mar mediterráneo es una muerte que cae sobre cuerpos racializados, sobre cuerpos negros. Las imágenes finales del vídeo, primeros planos de manos que se cruzan, se tocan, comparten, se cierran, sienten, y abren, ponen a disposición otro imaginario sobre la tragedia que sucede en las costas europeas. Son cuerpos presentes que se proyectan sobre esos cuerpos desaparecidos, que nombran su ausencia y le dan espacio y tiempo en la memoria.



Unburied, 2019, Sally Fenaux Barleycorn, Fotogramas

13
Video digital color
6:25 min. Producido
por new voices new
futures.



Memoria del proyecto

[MOTIVACIÓN PERSONAL]

Nacida en Buenos Aires durante la dictadura militar que tuvo lugar entre 1976-1983, y habiendo vivido muchos años, y regresando, a un barrio rodeado por un complejo militar, mantengo una alerta despierta sobre este aparato estatal, como algo que se ha inscrito en la propia carne. Las políticas de memoria y el trabajo de derechos humanos realizados en Argentina en relación con el horror ocurrido, sobre todo, durante esos años de dictadura ha reconfigurado la cultura del país, generando políticas de memoria y reparación, la realización de juicios y condenas a los militares responsables del genocidio, también a parte de la sociedad civil involucrada, impulsado inicial y fundamentalmente por las *Madres y Abuelas de plaza de Mayo*, posteriormente por las agrupaciones *H.I.J.X.S*, *Familiares* y *amigxs de detenidxs desaparecidxs*, y otros colectivos de Derechos Humanos. El grado de reconfiguración de la cultura se ve reflejado actualmente, en que un bebé nacido durante la última dictadura en cautiverio y robado en su nacimiento por militares, recuperó su verdadera identidad gracias al trabajo de investigación de las *Abuelas de Plaza de mayo*, *Eduardo de Pedro*, y hoy es Ministro del Interior de Argentina, quién firma los documentos nacionales de identidad (DNI) de todas las personas.

Por otro lado, el trabajo realizado desde los feminismos y desde los movimientos antirracistas, también ha continuado en los últimos años consiguiendo y ampliando derechos y nombrando y evidenciando las raíces patriarcales y racistas que forjan el sistema moderno colonial capitalista, hoy neoliberal, sobre el

que se organiza el mundo, y denunciando cómo el racismo y el patriarcado son sostenidos desde las instituciones estatales y las organizaciones privadas. Sin embargo, pese a todos los avances realizados desde diferentes organizaciones y movimientos sociales, la hiper-militarización a nivel global sigue en un aumento desmedido, así como la *naturalización* de la violencia y la muerte sobre y de determinados cuerpos, como son los racializados, las mujeres, y las disidencias sexuales.

Este trabajo parte del deseo de entender sobre qué bases se realiza el crecimiento de esta hiper-militarización del mundo.





[CRONOGRAMA]

Enero Recopilación y lectura de informes sobre la situación de la migración y las fronteras, intereses económicos en las tareas de control y vigilancia, y empresas involucradas. Análisis del abordaje que se hace desde medios de comunicación sobre la migración a partir de noticias de la prensa escrita.

Febrero Investigación sobre videos promocionales de las empresas dedicadas a la venta de armamento y de material de control y vigilancia. Concreción del proyecto y del marco conceptual. Búsqueda de referentes. Inicio de la escritura de la memoria.

Marzo Investigación de noticias en el medio audiovisual sobre migración y frontera. Estudio de referentes artísticos y teóricos. Escritura guion.

Abril Montaje de la maqueta 1. Reestructuración del guion. Grabación de la locución. Montaje de la maqueta 2.

Mayo Montaje final del proyecto. Post-producción de sonido. Escritura memoria.

Junio Cierre del proyecto artístico y teórico. Instalación. Presentación. Defensa.

[DESARROLLO]

La formalización del trabajo es un ensayo visual, estructurado en 5 bloques con la técnica de *apropiaciónismo*. El inicio que funciona como nexo con la propuesta de Harun Farocki en *Eye/Machine III*, y luego se suceden los bloques *Industria militar*, *Fronteras*, *Tecnología de vigilancia y control* y *Colonialidad*. Una voz en off funciona como elemento principal de narración y es apoyada por texto escrito, sobre la pantalla en negro. El montaje se apoya en la narración y en las músicas que se suceden a lo largo del vídeo.

Para dar inicio al guion de *Industria de fronteras*, tomo algunas de las últimas frases del trabajo de Harun Farocki *Eye/Machine III*. Las tomo a modo de conversación, o continuación de un relato. En el año 2003, años en que realizó ese trabajo, Farocki ya planteaba el cambio de economía para la industria militar que había producido la precisión conseguida en el material explosivo, y cómo, esa pérdida de ingresos por necesitarse una menor cantidad de bombas y misiles, significaba un cambio en las estrategias de guerras, y la necesidad de ampliación de nuevos mercados. El guion-audio comienza con estas frases, y, a modo de especulación, se relaciona con informes que analizan como la tecnología militar es utilizada, en un crecimiento considerable desde los últimos años, en las fronteras de la Unión Europea. Parto del texto de Farocki, y en la escritura del guion, continuo con el estilo de frases cortas, concisas, de ritmo pausado entre ellas, a lo largo de todo el trabajo. Este tipo de escritura también la tomo de algunos fragmentos de *Electroclass* (2011), trabajo de María Ruido y del trabajo de Hito Steyerl, *Leonardo's Submarine* (2020).

La combinación, de diferencias no fácilmente reconocibles, entre imágenes reales y de programas militares de simulación, nos introduce en las primeras dificultades: ¿qué sucede cuando en las explosiones reales distinguimos personas, es decir, más allá

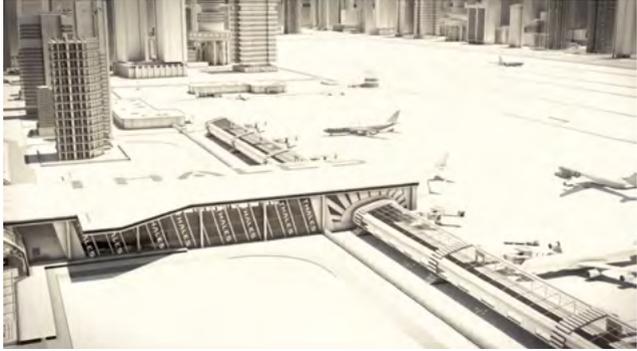
de la materia, vida? Entre las primeras imágenes hay una explosión ocurrida en Siria, en la que se ven, antes de explotar, personas corriendo. El fundido a negro es la primera resolución que se toma para no mostrar esa imagen, a la vez que se explica esa resolución mediante texto escrito, a modo de reflexión. La segunda vez que se aparece una explosión se mantiene un plano negro, pero se deja el sonido de la detonación y de las voces de las personas del lugar.

Para mostrar la industria militar se utilizan sus propios videos promocionales. Inicialmente se planteaba alterar las imágenes a través de retoques de color, filtros de efectos *glitch*, pero al cambiar el sonido original de los videos por música noise, sumado al audio que narra la los intereses económicos, permite recibir las imágenes desde una distancia alejada de su formato promocional. En el final el capítulo se muestra el *contra-plano* de esta industria: imágenes de una ciudad de Siria, Homs, destruida por bombardeos. Esta secuencia se construye con el inicio de una publicidad de una empresa de armamento *Thales*, con su sonido original que a los pocos segundos pasa a una doble pantalla, con imágenes de la ciudad de Siria en ruinas, mientras el volumen propio de la publicidad baja hasta quedar en silencio. El siguiente plano son las imágenes de la ciudad destruida en pantalla completa y sosteniendo el silencio.

Señalar las empresas. En *L'oeil impératif* (2015) María Ruido muestra los nombres de las empresas para las que el taller que están grabando, en Marruecos, fabrica ropa. También Daniela Ortiz en la exposición *Esta tierra jamás será fértil por haber partido colonos* realizada en 2019 en *La Virreina Centre de la Imatge* de Barcelona presenta una fotografía a tamaño real de todo el equipo directivo de *La Agencia Europea de la Guardia de Fronteras y Costas*, *Frontex*, para señalar los intereses económicos relacionados detrás del control de fronteras así como la responsabilidad en las vidas que este sistema de control se cobra.

(14)

Esta idea se inspira en el trabajo Josh Begley, *Field of vision* (2016) en el que hace un recorrido por la frontera EEUU -México a través de 200.000 imágenes de google maps.



Industria de Fronteras también se centra en nombrar a las empresas e instituciones involucradas en la venta de armas y control de fronteras intentando reproducir en menor grado imágenes de quienes reciben la violencia y de manera más acentuada de quienes las infligen.

En el bloque *Frontera* se incluye un fragmento de video realizado con *google earth studio*¹⁴, que sigue el recorrido de una punta a la otra de la ciudad de Melilla, España, en medio de Marruecos. Es una introducción a las siguientes imágenes de las vallas en la propia Melilla y también en Grecia, con personas que llegan por tierra y por mar a toparse con las vallas y muros, y con un enorme despliegue militar. Estas imágenes se muestran con una locución que nombra las clasificaciones de las personas en términos de *legal* o *ilegal*, en vez de analizar las causas que generan esas movilizaciones de personas.

En el siguiente bloque, *Tecnología de vigilancia y control*, se ve cómo patrullas marítimas realizan *push-backs*, (hacer retroceder) a pequeñas embarcaciones que intentan llegar a las costas europeas. Seguidamente a las imágenes de las embarcaciones se introduce un fragmento de noticia en el que se denuncia el intento desde la guardia costera de alejar a una barca y dejarla a la deriva y como *contra-plano* de las acciones de la guardia costera, imágenes de manifestaciones contra ese tipo de violencia. También se hace referencia a que, para que las fronteras sean un negocio rentable, es necesario que haya personas que necesiten migrar de manera forzada. Cómo, la construcción del relato sobre la seguridad se transformó en el *relato habilitador* y materializó el uso de la fuerza militar sobre la migración. Si bien *Industria de fronteras* se centra en las fronteras de la Unión Europea, la exacerbación del control de fronteras está en muchos otros lugares, como EEUU, o Israel, por ejemplo. En el último bloque se hace referencia a la externalización de las fronteras, como nuevas formas de *Colonialidad*. La imagen que acompaña es un único plano, una toma cenital del mar.



[FICHA TÉCNICA]

Industria de fronteras - 2022

Video digital 1920x1080

Monocanal - Color

19:00 min

Guion y dirección: Valeria Linera Rodriguez

Edición: Rodrigo Requena

Postproducción de sonido: Elena Fraj Herranz, Raquel Rei

Producción: Universidad de Barcelona. Facultad de Bellas Artes

Idioma: Castellano

Disponible en: <https://vimeo.com/717471155/0f5deefc9f>





Discusión crítica y conclusiones

Sobre la hipótesis y la pregunta de investigación planteadas, en el trabajo *Industria de fronteras* se utilizaron diferentes recursos para tratar las imágenes que contienen violencia. Se decidió mostrar escenas previas a una explosión, pero no mostrar la explosión en sí y nombrar la pregunta y la contradicción que genera esta situación a quienes estamos preparando este trabajo, y aquí hablo también en nombre de Rodrigo Requena, quién hizo la edición. Algunos planos más adelante, mientras se dejaba la pantalla en negro, sí se reprodujo el sonido de las detonaciones en un lugar poblado, escuchando las voces de personas que estaban allí. Más adelante se eligió dejar un completo silencio frente a las imágenes de destrucción total de una ciudad.¹⁵

Retomando a Rancière: *Lo que nosotros vemos sobre todo en las pantallas de noticias televisadas es el rostro de los gobernantes, expertos y periodistas que comentan las imágenes, que dicen lo que éstas muestran y lo que debemos pensar de ellas. Si el horror es banalizado, no es porque veamos demasiadas imágenes de él. No vemos demasiados cuerpos sufriendo en la pantalla, sino que vemos demasiados cuerpos sin nombre, demasiados cuerpos incapaces de devolvernos la mirada que les dirigimos, cuerpos que son el objeto de un habla, sin tener ellos mismos la palabra.* (Rancière, 2010, p. 96) En este sentido, en *Industria de fronteras*, y siguiendo también los trabajos de María Ruido o Hito Steyerl, la mirada se centra en el entramado empresarial que produce la industria militar más que en las víctimas que genera. Se muestra en pantalla completa los nombres de las empresas que forman parte del negocio de la venta de armas y del control de fronteras, así como de la organización que funciona como lobby, grupo de presión, de cara a los legisladores. Lo

¹⁵ Estas escenas suceden entre los minutos 1:28 y 2:04 y entre 6:24 y 7:32.

16

Jacques Rancière dice sobre las posibilidades del arte político, no tanto en que arte crítico sino más modestamente como un arte que trata de hacer pequeños desplazamientos. (Rancière, Lectura Mundi, 2016) Entrevista de Verónica Gago y Horacio González a Jacques Rancière en el marco de la entrega del título Doctor Honoris causa en la Universidad Nacional San Martín de Buenos Aires.

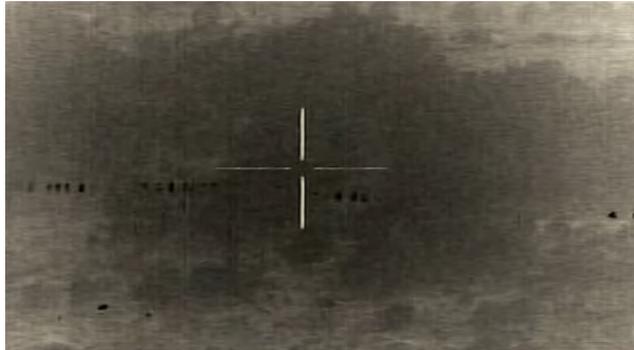
que genera *Industria de fronteras*, es un desplazamiento¹⁶, que toma material de investigaciones periodísticas que han tenido efectos judiciales y penales, y lo introduce en otros circuitos de exhibición.

Más adelante Rancière dice: *La cuestión de lo intolerable debe entonces desplazarse. El problema no consiste en saber si hay que mostrar o no los horrores sufridos por las víctimas de tal o cual violencia. Reside, más bien, en la construcción de la víctima como elemento de cierta distribución de lo visible.* (Rancière, 2010, p. 97) En relación a cómo abordar las imágenes de los colectivos de personas migrantes y refugiadas, se las muestra sobre todo en escenas llegando a las costas o estando en tierra. Si bien se muestra la confrontación con la fuerza militar, no se muestran, en general, imágenes de momentos de violencia explícita sobre sus cuerpos. Creemos, que la presencia de los grupos militares armados cómo si estuvieran enfrentando una guerra es violenta en sí misma, y que la cercanía con personas en estado de vulnerabilidad, completamente desarmadas, multiplica esa violencia en varias veces. Sí se han utilizado imágenes de persecución de guardias costeros sobre barcas en el mar para intentar que retrocedan y no lleguen a las costas, agresión conocida como *push-backs*. A estas imágenes les sigue el registro de una manifestación contra el uso de esas prácticas que son, también, violaciones de los derechos humanos. Y aquí toca preguntarse, ¿a quién, a qué cuerpos, se incluye en la declaración universal? Mostrar la respuesta activa a esas violencias es poner los rostros de quienes tienen la palabra y que devuelven la mirada.

En este sentido, queda abierta la pregunta: ¿Qué tipo de trabajo hubiera surgido si hubiera seguido otra metodología? Por ejemplo, si el primer contacto hubiera sido a colectivos de personas afectadas por las políticas e fronteras o por la industria militar en vez de recurrir a los informes sobre la situación y a las imágenes propias de las empresas de armamentos, control y vigi-



L'oeil impératif, María Ruido, 2015, fotogramas



lancia, ¿qué tipo de imágenes se hubieran reproducido? ¿Qué porcentaje de tiempo se hubieran dedicado a las imágenes de las empresas y que porcentaje a los colectivos que denuncian el genocidio que producen?

Rita Segato en *Contra-pedagogías de la crueldad* (2018) plantea, también a modo de tentativa, posibles caminos para desactivar las pedagogías de la crueldad. Entre sus propuestas, y en referencia a lugares y condiciones de masacre, nombra las *tecnologías de la sociabilidad*, redes de sustentación formada por familiares y vecinos, *de raíz colectivista y comunitaria, que priorizan la relación y no las cosas, el enriquecimiento y el lucro.* (Segato, 2018, p. 85) En este sentido, el trabajo de Sally Fenaux, Unburried, muestra otros modos de abordar la tragedia que sucede, entre otras, en el mar mediterráneo. Y pensando nuevamente en el trabajo de Pontecorvo, *La Batalla de Argelia*, retomo la propuesta de Rancière: *El problema no concierne entonces a la validez moral o política del mensaje transmitido por el dispositivo representativo. Concierne a ese dispositivo mismo. Su fisura deja aparecer que la eficacia del arte no consiste en transmitir mensajes, ofrecer modelos o contra-modelos de comportamiento o enseñar a descifrar las representaciones. Consiste, antes que nada en disposiciones de los cuerpos, en recorte de espacios y de tiempos singulares que definen maneras de estar juntos o separados, frente a o en medio de, adentro o afuera, próximos o distantes.* (Rancière, 2010, p. 57)

Podría decirse entonces que no hay una respuesta única a la pregunta de investigación formulada, sino que hay una multiplicidad de recursos para los diferentes casos. Esa multiplicidad de recursos también hace referencia al modo de abordar la temática propuesta, planteando la necesidad de abordar las diferentes capas de relaciones y aspectos que la rodean. Sí hay algunas pautas que parecen sostenerse en varios de los casos estudiados, como es la contextualización minuciosa de la propuesta por un lado, el no generar la representación de una víc-

tima para hablar en nombre de ella, y poner la mirada en desde donde y de qué manera se construye y ejerce esa violencia.

Retomando la introducción de Huberman en el trabajo de *Farocki*, *Farocki fórmula incansablemente la misma pregunta terrible (...): ¿por qué, de qué manera y cómo es que la producción de imágenes participa de la destrucción de los seres humanos?*, se puede poner en relación con la situación actual de las fronteras. La propuesta de Harun Farocki sobre como la *operatividad de las imágenes* produjo un cambio en la industria militar, y a partir de aquí, también en el resto de la industria, puede entenderse cómo la anticipación de lo que sucedería años más tarde en relación con las fronteras, en que éstas se asumieron como un negocio. Y que es a través del trabajo de las imágenes, de su *operatividad*, que se produjo un cambio de paradigma en la situación de las fronteras. En este sentido, las imágenes proporcionadas por las tecnologías de control y vigilancia, por un lado en los lugares de conflicto armado, pero también en las fronteras, colaboran la destrucción de la vida.

Me acuerdo de una conferencia de prensa durante la primera Guerra del Golfo en la que un militar norteamericano mostró una imagen, una toma en la que se veía un auto alejándose rápidamente de un puente recién bombardeado, e hizo un chiste al respecto. Sin embargo, hoy los archivos militares ya no proveen imágenes en las que se vean vehículos, imágenes que lleven a concluir forzosamente la presencia humana en la zona del impacto. Y mucho menos entregan imágenes que muestren personas desarmadas en la zona del ataque. Aquí podemos ver con claridad que las tácticas de producción de información coinciden con las tácticas de guerra. Las imágenes que recibimos son producidas y controladas políticamente por los militares. (Farocki, 2013, p. 149) Leyendo este párrafo de Farocki se podría pensar que ya nada escapa al control militar. Ahora bien, pensando en las fronteras y en el trabajo de los equipos de rescate, que resca-

tan y no hacen retroceder *-push-back-*, por ejemplo, a las barcas que navegan por el mar mediterráneo, esas mismas imágenes que funcionan como detección de vida pueden ser usadas para cuidarla en vez de acabar con ella.



Bibliografía

Agamben, G. (2006). *Lo abierto. El hombre y el animal*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Alsina Jodar, M. (2018). *El vídeo assaig com a pràctica artística en relació amb les teories*. Barcelona: Tesis doctoral. Universitat de Barcelona.

Artigas, X., Ortega, X., & Serra, M. (Dirección). (2016). *Tarajal. Desmontando la impunidad en la frontera sur* [Película].

Bal, M. (2002). *Conceptos Viajeros en las Humanidades. Una guía de viaje*. Murcia: Cendeac.

Bal, M. (2021). *Lexicón para el análisis cultural*. Madrid: Akal.

Barleycorn, S. F. (Dirección). (2019). *Unburied* [Película].

Begley, J. (Dirección). (2016). *Field of Vision* [Película].

Buchloh, B. (1982). Procedimientos alegóricos Apropiación y montaje en el arte contemporáneo. *Artforum*, 87-115.

D'Angelo, A. (julio - diciembre de 2010). La experiencia de la corporalidad en imágenes. Percepción del mundo, producción de sentidos y subjetividad. *TABULA RASA - N°13(13)*, 235-251. Recuperado el 06 de 01 de 2020

Davis, A. (2017). *¿Son obsoletas las prisiones?* Córdoba: Bocavulvaria.

Davis, Á. Y. (2004). *Mujeres, raza, clase*. Madrid: Akal.

Fanon, F. (1999). *Los condenados de la tierra*. Tafalla: Txalaparta.

Farocki, H. (Dirección). (2001-2003). *Eyes Machine I II III* [Película].

Farocki, H. (Dirección). (2009). *Serious Games* [Película].

Farocki, H. (2013). *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.

Federici, S. (2017). *Calibán y la bruja- Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de Sueños.

Foucault, M. (2009). *Historia de la Sexualidad I. La voluntad del saber*. Madrid: Siglo XXI.

Gilmore, R. W. (2018). Geografía abolicionista y el problema de la inocencia. *Tabula Rasa*, 57-77.

Hall, S. (2008). ¿Cuándo fue lo postcolonial? En VV.AA., *Estudios postcoloniales* (págs. 121-144). Madrid: Traficantes de sueños.

Hall, S. (2017). *Raza, etnia, nación*. Madrid: Traficantes de Sueños.

Hansen, M. (2018). Hito Steyerl: Las políticas del arte. *Irrupciones*.

Kancler, T. (2018). *Arte, política y resistencia*. Barcelona: tic tac.

Lauretis, T. d. (1987). *Tecnología del género*. Londres: Macmillan Press.

Lauretis, T. d. (1989). Repensando el cine de mujeres Teoría estética y feminista. *New German Critique* n°34.

Lugones, M. (2008). Colonialidad y Género. *Tabula Rasa*, Bogotá - Colombia.

Mayer, S., & Oroz, E. (2011). *Lo personal es político: feminismo y documental*. Navarra: CFNavarra ediciones.

Mbembe, A. (2011). *Necropolíticas*. España: Melusina.

Mignolo, W., & Gómez, P. p. (2012). *Estéticas y opción decolonial*. Bogotá: Editorial UD Universidad Distrital Francisco José de Caldas .

Mulvey, L. (1975). Placer visual y cine narrativo. *Screen*, 6-18.

Pontecorvo, G. (Dirección). (1966). *La batalla de Argelia* [Película].

Rancière, J. (2010). *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

Rancière, J. (15 de octubre de 2016). *Lectura Mundi*. (v. Gago, & H. González, Entrevistadores)

Robin, M.-M. (Dirección). (2003). *Escuadrones de la muerte: la escuela francesa* [Película].

Ruido, M. (Dirección). (2011). *Electroclass* [Película].

Ruido, M. (Dirección). (2015). *L'oeil impératif* [Película].

Segato, R. (2010). *Las estructuras elementales de la violencia*. Caba: Prometeo.

Segato, R. (2018). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Caba: Prometeo.

Soto Calderón, A. (2020). *La performatividad de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales pesados.

Soto-Calderón, A., & Fontcuberta, J. (06 de 03 de 2018). CONTRAVISIONES. Barcelona, Cataluña.

Steyerl, H. (2010). ¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como disciplina y conflicto. *maHKUzine*, 31-37.

Steyerl, H. (2014). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra.

Steyerl, H. (Dirección). (2020). *Dancing Mania* [Película].

Steyerl, H. (Dirección). (2020). *Leonardo's submarine* [Película].

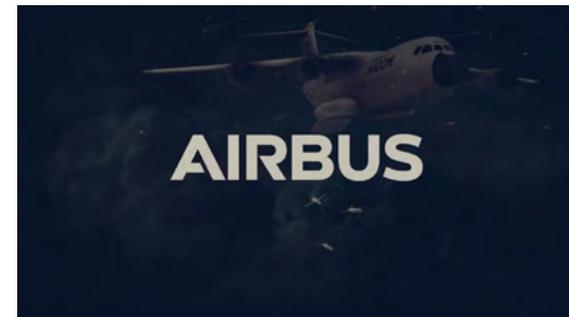
Valencia Triana, S. (2010). *Capitalismo Gore*. España: Melusina.

Vieira, J. (Dirección). (2021). *Los que venimos* [Película].

VVAA. (2019). *Musas Insumisas*. Madrid: Museo Reina Sofía.

Weinrichter, A. (2 de Junio de 2005). Una forma que piensa. Notas sobre la tradición ensayística europea. (CCCB, Entrevistador) Barcelona.

Weinrichter, A. (2007). *Una forma que piensa. Tentativas en torno al cine ensayo*. Navarra: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra.





Anexo

Guión

Antes se necesitaban 200 bombas para alcanzar un solo objetivo.
Ahora para un objetivo es necesaria una sola bomba.
Si cada bomba alcanza su objetivo, la facturación cae.
Para compensar, se deben vender más sistemas de control
y de guiado.*

.....

[SUBTÍTULO 1]

Ver personas en la imagen hace que la explosión no sea sopor-
table.

¿Cómo mostrar la violencia sin reproducir el trauma infinita-
mente?

.....

La economía pide guerras de la más alta precisión
Las imágenes de las cámaras *kamikaze* montadas en la punta
de los misiles,
operan con precisión.
Los sistemas de guiado dan la precisión que la economía pide.



Frases extraídas
del trabajo de Harun
Farocki, *Eyes Machine
III* (2003)

Industria militar

El negocio de las armas está en pleno crecimiento. Entre 2005 y 2014, la UE otorgó licencias de exportación de armas por más de 82.000 millones de euros.

La responsabilidad de la UE en la intensificación del caos y el conflicto en Oriente Medio y el Norte de África a través de la venta de armas, es notable.

.....

[SUBTÍTULO 2]

Estas son videos publicitarios de los principales proveedores de armamento de la Unión Europea

.....

Las empresas Thales, Leonardo-Finmeccanica, y Airbus, Son tres de las principales empresas comerciantes de armas en Europa.

.....

[SUBTÍTULO 3]

Ningún video muestra el genocidio que esta industria produce

.....

Estas empresas junto a Indra y Safran son miembros de la Organización Europea para la Seguridad. En sus siglas EOS

.....

[SUBTÍTULO 4]

La narrativa sobre seguridad es utilizada para justificar el uso de la fuerza militar

.....

EOS es el lobby de las empresas de armamentos que ofician como consultores de las administraciones de la UE y hacen presión sobre las políticas de defensa.

El Director Ejecutivo pertenecía a la empresa Thales. El Presidente del Consejo de Administración pertenece a la empresa Indra. El Vicepresidente del Consejo de Administración pertenece a la empresa Leonardo - Finmeccanica.

Dentro de EOS hay dos grupos de trabajo presididos por las empresas Leonardo - Finmeccanica, Thales, Indra y Safran. Uno de los grupos trabaja sobre Vigilancia Fronteriza y el otro sobre Fronteras Inteligentes.

Fronteras

Desde el año 2015 se ha comenzado a hablar en la UE de la crisis de los refugiados.

.....

[SUBTÍTULO 5]

Se habla de personas refugiadas pero en la mayoría de los casos no se les otorga ni el derecho a refugio ni el derecho a asilo

....

Antes los relatos se centraban en las diferentes guerras, enfermedades u otras causas que producían grandes movilizaciones de población. Hoy nos encontramos con un relato oficial en el que las causas, quedan relegadas a un segundo plano.

El relato se centra en la clasificación de las personas en términos de legal o ilegal.

Invasión, intrusión, son términos que se utilizan para nombrar a la migración.

Un lenguaje que responde a una retórica de estilo militar. señala a las personas migrantes como una amenaza y habilita la demanda de políticas restrictivas.

Desde 2015 la UE actúa sobre la migración en términos de guerra.

Tecnología de vigilancia y control

El mercado de la vigilancia fronteriza va en aumento, con un gasto de 15.000 millones de euros anuales en el año 2015 a 29.000 millones de euros en el año 2022.

Las tecnologías de exclusión usadas en las fronteras son muros de hormigón, vallas y concertinas, paredes virtuales, torres de vigilancia y de francotirador, cámaras, radares terrestres y vigilancia infrarroja de telecomunicaciones inalámbricas, tecnología de la información, sistemas de identificación y bases de datos de inmigración También helicópteros, barcos, drones,

Entre las empresas con grandes contrataciones para el control de fronteras

se encuentran Thales, Leonardo Finmeccanica y Airbus.

Las mismas empresas (los mismos empresarios) que venden armas a las regiones de donde provienen gran parte de las comunidades migrantes.

.....

[SUBTÍTULO 6]

sin personas que necesiten migrar de manera forzada, las fronteras no serían un negocio rentable

.....

La transformación de Frontex en la Agencia Europea de Guardia Costera y Fronteriza, fue una propuesta de la organización EOS.

.....

[SUBTÍTULO 7]

Estas imágenes combinan videos corporativos de Frontex y registros de denuncia de sus operaciones

.....

El presupuesto de Frontex ha pasado de 6.3 millones de euros en el año 2005, a 142,6 millones de euros en el año 2015 y a 460 millones de euros en el año 2020

La alianza entre legisladores e industria militar ha contribuido a la expansión de estas empresas privadas otorgándoles mayor poder de decisión.

.....

[SUBTÍTULO 8]

Frontex está demandada por violación sistemática de los derechos humanos
En mayo de 2022 su director renunció por el avance de las causas penales

.....

Colonialidad

La externalización forzada de las fronteras es una práctica que también va en aumento.
Se aplica sobre países como Marruecos, Turquía, Libia o Egipto, para detener los flujos de personas migrantes antes de que lleguen a las fronteras europeas.

La externalización de las fronteras es otra forma de colonialidad. Se subcontrata la responsabilidad fronteriza de otros estados, a través de programas de cofinanciación por parte de la Unión Europea y de otros fondos internacionales. Se instruye a las autoridades de esos países en las lógicas racistas de exclusión y se fuerza a la compra de material militar, de control y vigilancia. La colonialidad continúa con la industria de guerra que actúa sobre los cuerpos racializados

Desde 1993, hay documentadas alrededor de 50.000 muertes de personas migrantes en el mar mediterráneo.

La UE es responsable de esas muertes por alimentar los conflictos en sus lugares de origen y por la militarización de las fronteras.

Agradecer profundamente a

Rodrigo Requena, Raquel Rei, Elena Fraj, María Ruido,
Tjasa Kancler, Lab Media Belles Arts, espacio t.i.c.t.a.c.,
Diego Marchante, Oscar Padilla, Eloi Puig, Mafe Moscoso,
Julia Salgueiro, Nizaiá Cassián Yde, Luca Spreafico,
Rodrigo Linera, Jorge Linera, Iban Seguer, Florencia Brizuela,
Zoi Sucarrats, Yamila Chein, Victoria Palacios, Alejandra Itovich,
Julia Larravide, Florencia Calónico, Eugenia Salama.

Barcelona 2022



[La narrativa sobre seguridad es utilizada
para justificar el uso de la fuerza militar]